

Департамент реалізації гуманітарної політики  
Херсонської обласної державної адміністрації  
КУ «Обласний навчально-методичний центр культури і мистецтв» ХОР  
КЗ «Херсонський фаховий коледж музичного мистецтва» ХОР



**ТВОРЧІСТЬ Л.БЕТХОВЕНА  
В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ:  
ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ  
(до 250-річчя від дня народження композитора)**

Матеріали I обласної науково-практичній конференції  
18 листопада 2020 р.

*Херсон – 2020*

## **Оргкомтет конференції**

**Липа Олена Анатоліївна** – директор КЗ «Херсонський фаховий коледж музичного мистецтва» ХОР, викладач-методист, кавалер ордена княгині Ольги III ступеня

**Попова Лариса Петрівна** – методист I категорії КУ «Обласний навчально-методичний центр культури і мистецтв» ХОР

**Старюченко Наталя Анатоліївна** – зав. ц.к. «Теорія музики» КЗ «Херсонський фаховий коледж музичного мистецтва» ХОР, викладач-методист, кандидат мистецтвознавства

**Якубовська Ірина Василівна** – викладач-методист КЗ «Херсонський фаховий коледж музичного мистецтва» ХОР

**Ординська Тетяна Іванівна** – старший викладач КЗ «Херсонський фаховий коледж музичного мистецтва» ХОР

**Пасічна Лариса Анатоліївна** – викладач вищої категорії КЗ «Херсонський фаховий коледж музичного мистецтва» ХОР

**Анікєєва Валентина Костянтинівна** – викладач вищої категорії КЗ «Херсонський фаховий коледж музичного мистецтва» ХОР

**Щербак Інга Володимирівна** – викладач вищої категорії КЗ «Херсонський фаховий коледж музичного мистецтва» ХОР

**Трубчак Валерія Олександрівна** – викладач I категорії КЗ «Херсонський фаховий коледж музичного мистецтва» ХОР

**Битко Ольга Сергіївна** – викладача I категорії КЗ «Херсонський фаховий коледж музичного мистецтва» ХОР, кандидат мистецтвознавства.

**Гетьман Ганна Григгріївна** – викладач КЗ «Херсонський фаховий коледж музичного мистецтва» ХОР, кандидат мистецтвознавства

## ЗМІСТ

1.	<b>Битко О.С.</b> Розвиток гармонічного слуху у майбутніх вчителів музики .....	3
2.	<b>Гетьман Г.Г.</b> Українська музика і бетховенська традиція: взаємозв'язки.....	5
3.	<b>Козлова О.М.</b> Мелодії з творів Л.Бетховена як дидактичний матеріал на уроках сольфеджіо.....	6
4.	<b>Липа О.А.</b> Розвиток гармонічного слуху на художньому матеріалі музичних творів.....	9
5.	<b>Мельниченко А.Л.</b> Україно-німецькі культурні зв'язки. рік Л.Бетховена.....	11
6.	<b>Ординська Т.І.</b> Новаторство Л.Бетховена в галузі оркестровки.....	13
7.	<b>Пасічна Л.А.</b> Деякі аспекти розвитку музичного слуху на заняттях сольфеджіо.....	14
8.	<b>Седень Є.В.</b> Л.Бетховен. Відзеркалення епохи.....	16
9.	<b>Старюченко Н.А.</b> Від М.Березовського до «мотиву долі».....	19
10.	<b>Трубчак В.О.</b> Розвиток емоційно-почуттєвої сфери учнів на заняттях музичної літератури.....	22
11.	<b>Щедролосєва К.О.</b> Лікувально-педагогічні можливості музикотерапії на прикладі музики Л.Бетховена.....	23
12.	<b>Щербак І.В.</b> Особливості гармонії у фортепіанних сонатах Л.Бетховена.....	26
13.	<b>Якубовська І.В.</b> Особливості форми фуґи у пізніх сонатах Л.Бетховена.....	29
14.	<b>Яремкевич Г.І.</b> Українські мотиви в творчості Л.Бетховена.....	31

## РОЗВИТОК ГАРМОНІЧНОГО СЛУХУ У МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИКИ

*Битко Ольга Сергіївна*

*КЗ «Херсонський фаховий коледж музичного мистецтва» ХОР,  
викладач музично-теоретичних дисциплін,  
кандидат мистецтвознавства*

В умовах нашого сьогодення розвиток кожної особистості багато в чому залежить від навколишнього середовища, від того в якій психологічній ситуації живе людина, наскільки її внутрішній світ знаходиться в гармонії з загальним плином часу. Бути музикантом не так легко, як здається, особливо якщо, наприклад, природній гармонічний слух не є вродженим, і людина часто прислухається до особистих асоціативних факторів, які склалися у відповідності до певних обставин життя і іноді, навіть, є зовсім протилежними тому, до яких ми звикли у традиційному звучанні. Тож, фахова підготовка майбутніх вчителів потребує певних методичних підходів для розвитку необхідних навиків, важливих для їх подальшої професійної діяльності. Звичайно, розвиток гармонічного слуху можливий лише за умов комплексного підходу, до структури якого входять такі дисципліни як: сольфеджіо, гармонія, аналіз музичних творів, спеціальний клас, практика читання з листа, хор.

З даного переліку на першому етапі навчання велике значення має рівень підготовки студента зі спеціального класу, оскільки існує прямий зв'язок між моторикою, зоровою та слуховою пам'яттю. Тому, чим більше здобувач фахової передвищої освіти грає на інструменті, тим краще в нього розвинене сприйняття гармонічних комплексів, при чому не лише їх окреме звучання, але і їх певна послідовність. Тож, корисним в цьому напрямку буде практика читання з нот, гра акордових послідовностей на фортепіано, їх транспозиція, особливо для виконавців на духових інструментах, у яких відсутня можливість відображати акорди одночасно.

Більш фундаментально розвинути гармонічний слух дозволяє спеціальна дисципліна – «Сольфеджіо», оскільки окрім теоретичного засвоєння акордів як окремих тембральних барв, на заняттях йде безпосереднє поєднання декількох дисциплін – «Сольфеджіо – гармонія», що дозволяє вивчати акордові краски у їх поєднанні. Звичайно, спів акордів у мелодичному викладі дає певний результат в освоєнні та закріпленні у внутрішній музичній пам'яті особливостей забарвленості співзвуч. Позитивно впливає виконання одноголосних номерів з рухом по звукам акордів, подальше їх транспонування та підбір акомпанементу. Цікавою буде імпровізація мелодії по звукам заданого акорду (ритм теж може бути заданий або дається декілька варіантів на вибір).

Але все ж результативнішим є одночасне сприйняття акорду, наприклад, у триголосних або чотириголосних секвенціях, які дозволяють одночасно співати один із складових звуків цього акорду і при цьому відчувати його забарвлення. Такі секвенції можна ускладнювати поступовими розширеннями самих

зворотів, змінювати кроки секвенції, вводити хроматизацію в акордові комплекси. Корисним буде співати у хорі, де відбувається поєднання гармонічного та лінійного типів викладення музичного матеріалу.

Інша форма роботи є результатом та закріпленням саме вокальної практики – визначення акордів на слух. При характеристиці окремих акордових барв, ліпше звертати увагу на характерні, асоціативні ознаки акордів, оскільки визначення звуковисотного складу співзвуччя, не дозволяє сприймати загальне його забарвлення. При визначенні акордів на слух можна використовувати додатково таку форму роботи: зіграти певний акорд, визначити його, а потім зіграти його ж із пропуском одного із середніх звуків, щоб студенти визначили та заспівали пропущений звук (другий чи третій – якщо це, наприклад, септакорд).

В акордових послідовностях важливим є звертати увагу студентів на основні форми поєднання акордів: центробіжні та центроспрямовані (субдомінанта – є функцією, яка віддаляється від тоніки, домінанта – навпаки, викликає бажання повернути свою тоніку). Проспівування акордових послідовностей по вертикалі від басу до сопрано відповідно до чотириголосного гармонічного викладу буде допомагати сприйняттю не тільки акорду, як особливої краски, але і буде сприяти розвитку поліфонічного мислення, де кожен з голосів тяжіє у свій звук у певній октаві. Дуже добре на розвиток гармонічного слуху впливає одночасно спів джазового стандарту та гра акомпанементу. Особливо в цьому велика роль полягає в джазовому позначенні акордів, в яких на першому місці саме їх ладово-тембральні відмінності.

Тож, розвиток гармонічного слуху потребує такого комплексу музично-теоретичних, творчих форм робіт, які б задіяли і мислення, і уяву, і музичну, рухову види пам'яті, і голосовий апарат людини, адже майбутній викладач повинен бути професіоналом своєї справи і розумітись як в питаннях гри, так і в аналізі музичного твору.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. *Бородавкін С.А. О преподавании гармонии на современном этапе//Музичне мистецтво і освіта в Україні / Матеріали музикознавчих конференцій. – Одеса, 2002. – 103 с.*
2. *Мясоедова Н., Мясоедов А. Пособие по игре на фортепиано в курсе гармонии. – М.: Музыка, 1986, - 128 с.*
3. *Середа В.П. Как оживляют звуки, как открывают музыку. Учебно-методическое пособие. – М.: Классика XXI, 2011. – 193с.*
4. *Соловьева Н. Упражнения на фортепиано в курсе гармонии.- М.: Сов. Композитор, 1989.- 56 с.*
5. *Степанов А. Методика преподавания гармонии. – М.: Музыка, 1984, - 135 с.*

## УКРАЇНСЬКА МУЗИКА І БЕТХОВЕНСЬКА ТРАДИЦІЯ: ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКИ

*Гетьман Ганна Григорівна  
КЗ «Херсонський фаховий коледж музичного мистецтва» ХОР,  
викладач музично-теоретичних дисциплін,  
кандидат мистецтвознавства*

На сьогоднішній день багатогранна творчість Л. ван Бетховена незмінно залишається невичерпним джерелом досліджень, актуальним для сучасного музикознавства. Втілюючи саму дійсність у динаміці її розвитку, вона сягає вершин справжнього філософського узагальнення, завдавши потужного впливу на розвиток подальшого музичного мистецтва багатьох національних культур, – зокрема, вітчизняної.

Так, М. Лисенко (класик та одна з найвагоміших композиторських постатей української музичної культури) часто виконував твори Й. Баха, Л. ван Бетховена, Р. Шумана та ін.; у його педагогічній діяльності твори цих композиторів були обов'язковими у репертуарі учнів.

Для М. Калачевського творчість Бетховена була взірцем симфонічної музики [2, с.93], – вслід за видатним німецьким композитором, він вводить скерцо у якості частини в сонатно-симфонічний цикл.

Вплив бетховенських традицій позначився на творчості композиторів Харківської школи – це, зокрема, П'ятий струнний квартет Д. Клебанова, головна партія І частини якого відсилає до бетховенських тем-витоків, що містять у собі «енергію великого напруження, ...розгортаючись стрімко, наче спіраль» [4, с. 24]. Тенденція до розширення сфери побічних партій є сприйнятою Д. Клебановим (симфонія №3), В. Борисовим (симфонія №1); тяжіння до подолання замкненості окремих структур, що підкорюються динамічному наскрізному розвитку, реалізують твори В. Губаренка (головна тема Концертино для симфонічного оркестру), симфонії В. Борисова та Д. Клебанова, І. Ковача (Концертино для скрипки з камерним оркестром).

Разом з цим, є відомим інтерес самого Бетховена до музичних культур різних народів, де іноземні мелодії він відчуває саме як «явище іншої культури». Отже, бетховенський принцип симфонізму, що викликав зворотній зв'язок з багатьма національними культурами, наділяє особливою енергією та динамізмом народні джерела, на які композитор спирався у своїй творчості.

Серед багатьох народних пісень, мелодії яких Бетховен використовує, важливе місце займає українська народна пісня. Яскравим прикладом є три квартети Op.59, написані на замовлення А. К. Розумовського, в яких використано мелодії українських народних пісень («Ой надворі метелиця», «Од Києва до Лубен»).

Тему танцю «Козачок» Бетховен використовує у сонаті для скрипки та фортепіано № 8, у сонаті для фортепіано № 16 (Іч.).

Особливе місце займає пісня «Їхав козак за Дунай», що фігурує у бетховенській збірці «Пісні різних народів» (1816) і в збірці варіацій для флейти або скрипки *ad libitum* op.107 (1817-1818). Л. Кирилліна зазначає, що Бетховен міг запозичити мелодію з другого видання збірки Н. А. Львова – І. Прача (1806). У такому разі, тема «Їхав козак за Дунай» зв'язує в єдину лінію Квартети Op. 59, Allegretto з Сьомої симфонії, і варіації з op. 107.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Кирилліна Л. *“Schöne Minka”*: доля української пісні в творчості Бетховена // зб.наук.праць Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, вип. 45. – Харків: 2015. – С. 5-23.
2. Кияновська Л. *Українська музична культура*. – Львів: «Тріада Плюс» - Київ: «Алерта», 2008. – 344 с.
3. Козак О. *Формування героїко-драматичного концепту в симфоніях Л. Бетховена*. – *Культура України*, вип.35. – 2011.
4. Очеретовська Н. *Бетховенські традиції в творчості композиторів Харкова* // зб.наук.праць Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, вип. 45. – Харків: 2015. – С. 23-32.

## МЕЛОДІЇ З ТВОРІВ Л.БЕТХОВЕНА ЯК ДИДАКТИЧНИЙ МАТЕРІАЛ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО

*Козлова Олена Михайлівна*  
*ДШМ №1 м.Херсона*  
*викладач-методист, завідувача музично-теоретичним відділом*

Сольфеджіо як дисципліна має важливе значення для комплексного навчання та виховання дитини, формує особисто-ціннісне ставлення до мистецтва, сприяє підвищенню культури слухання та сприйняття музики.

Найважливішою формою роботи на уроці є сольфеджування, мета якої - розвиток інтонаційного та ладового слуху, почуття метро ритму. Поряд з цим значно підвищується роль художньої виразності музичних прикладів, які використовуються, осмисленості його виконання. Учні знайомляться з широкою палітрою художніх образів, створених народною творчістю різних країн та видатними композиторами.

Яскравим прикладом в цьому напрямку є мелодії з творів Л.Бетховена. Завдяки простоті, ясності, виразності бетховенські мелодії можна використовувати як приклади для сольфеджування при знайомстві з різними елементами музичної мови, так і в якості музичного диктанту.

В запропонованих прикладах є музичні теми з творів, які учні виконують з фаху, з якими знайомляться на уроках музичної літератури, що є важливим показником міжпредметних зв'язків.

Приклади:

Andante

Пісня "Прекрасна квітка"

Цве-ток в до-ли-не рас-цве-тал в ти-ши меж гор-ных круч. Серд-ца и взо-ры  
он лас-кал, как мир-ный солн-ца луч. Ал-ма-зы, жем-чу-га зат-мил сво-  
ей кра-со-ю он "цве-т ком-чу-дес" по пра-ву был людь-ми он на-ре-чен.

Largo appassionato

Соната для фортепіано оп.2. №2 Пч

Moderato

Тірольський вальс

Allegro

Соната для скрипки та фортепіано №3 Шч

Allegro

Соната для фортепіано оп.13. Шч

Andante

Соната для фортепіано оп.27. №1 Пч

Allegro

Екосез

Andante

Пісня "Я люблю тебе"



Andante

Соната для фортепіано оп.14. №2 II ч

Moderato

Сонатина I ч (оригінал в G dur)

Allegretto

Соната для фортепіано оп.31. №1 III ч

Allegro assai

9 симфонія IV ч

ле - кий, где те - бя я, друг лю - би - мый, по - встре - чал.

Non troppo vivace e cantabile assai

Соната для фортепіано оп.90. II ч

## РОЗВИТОК ГАРМОНІЧНОГО СЛУХУ НА ХУДОЖНЬОМУ МАТЕРІАЛІ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

*Липа Олена Анатоліївна*  
*КЗ «Херсонський фаховий коледж музичного мистецтва» ХОР,*  
*викладач-методист, директор навчального закладу*

Важливою задачею дисципліни сольфеджіо на всіх етапах навчання музиці, як в музичній школі, так і в музичному коледжі є виховання і розвиток музичного слуху в усіх його різновидах:

- ладового;
- внутрішнього;
- мелодичного;
- гармонічного;
- поліфонічного;
- тембрального;
- архітектонічного тощо.

Стаття присвячена розвитку саме гармонічного слуху. Формування гармонічного слуху відбувається в усіх формах роботи, які пов'язані з вертикальним сприйняттям музики. Це інтонаційні вправи (спів інтервалів, акордів, акордових послідовностей), сольфеджування (2,3,4-голосся), запис музичних диктантів (2,3,4-голосних), підбір акомпанементів, створювання другого голосу до запропонованих мелодій, слуховий аналіз інтервалів, інтервальних ланцюжків, окремих акордів, акордових послідовностей.

Але кінцевою метою виховання музичного слуху є здатність сприймати і усвідомлювати гармонічну мову фрагментів музичних творів – художнього матеріалу. Саме ця форма слухового аналізу:

1. Сприяє вихованню музичного смаку учнів і студентів;
2. Забезпечує усвідомлення учнями і студентами того факту, що весь теоретичний матеріал, який вивчається в курсі сольфеджіо, має безпосереднє відношення до музики, і свідоме сприйняття музики потребує цих знань;
3. Підвищує інтерес учнів до дисципліни сольфеджіо у зв'язку із використанням яскравого художнього матеріалу;
4. Надає можливість аналізувати форму музичних фрагментів в обсязі періоду, звертати увагу на жанрові, стильові особливості тощо;
5. Розширює музичний світогляд учнів.

Крім того, саме під час слухового аналізу фрагментів музичних творів, найкраще формується відчуття функціональності (ладофункціональних зв'язків співзвуч). Як правило, під час визначення на слух акордових послідовностей, учні концентрують увагу на русі басу, у кращому випадку – на фонізмі акордів, а функція акордів залишається неусвідомленою.

Але, нажаль, як показує практика, викладачі сольфеджіо зупиняються на інструктивних вправах і практично навіть не намагаються вийти на рівень слухового сприйняття художнього матеріалу. Хочеться акцентувати увагу на важливості і необхідності цієї форми роботи. Адже не випадково, вимогою вступних іспитів до Національної музичної академії України з сольфеджіо є слуховий аналіз фрагментів музичних творів.

У якості проміжної, підготовчої форми слухового аналізу, можна запропонувати акордові послідовності в фактурі. Як фактурні варіанти можуть бути використані різні форми гармонічної фігурації (у тому числі альбертієві басы), фактура бас-акорд, акордова фактура. Прикладами фактурних рішень можуть стати фактури музичних фрагментів, до гармонічного сприйняття яких здійснюється підготовка.

Цікавою і корисною формою роботи на уроках сольфеджіо може бути запис одноголосних диктантів з музичних творів, які виконуються з супроводом. З одного боку, супровід ускладнює концентрацію уваги на запису мелодії, але з іншого – супровід є гармонічною основою мелодії, збагачує її і розкриває гармонічну логіку становлення.

Для роботи з слухового аналізу на художньому матеріалі можуть бути рекомендовані спеціальні посібники, які створені з цією метою. Для музичних шкіл це хрестоматія Лукомської В. «Слуховой гармонический анализ в курсе сольфеджио для IV – VII классов ДМШ», Л.:Музыка, 1983. Для музичних коледжів це збірки: Белянової Г. «Мелодии с сопровождением для музыкального диктанта и гармонического анализа», Л.:Музыка, 1990; Козинської К. «Музичні приклади для слухового аналізу», Київ, НАКККіМ, 2010.

Але коло музичних творів (фрагментів) може бути значно розширено. Кожен викладач може самостійно обрати необхідні музичні фрагменти. Враховуючи, що в музичній школі вивчається обмежена кількість гармонічних засобів, логічно під час здійснення вибору музичних творів, сконцентрувати увагу на творчості західноєвропейських композиторів – класиків, музична мова яких є функціонально ясною, логічною, досить простою за акордовими засобами. Навіть, якщо зустрінуться акорди, які не вивчаються в курсі сольфеджіо, то їх може пояснити викладач. Краще використовувати фрагменти обсягу період.

Як варіант, для музичних шкіл можна запропонувати використовувати для слухового аналізу теми фортепіанних сонат Л.Бетховена:

- теми других частин сонат №1,2,3,5,8,20,23,25;
- теми третіх частин сонат №1,7,25,30;
- теми перших частин сонат №1,12.

Для студентів музичних коледжів слуховий гармонічний аналіз можна не обмежувати обсягом теми, а пропонувати для визначення на слух музичний текст всієї частини. В повному обсязі можна аналізувати другі частини сонат

№4,5,7,8,9,20,23; треті частини сонат №2,3; перші частини сонат №5,6,18. Аналіз повного тексту дозволить усвідомити різницю між гармонічними засобами викладення (експонування) і розвитку музичного матеріалу.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. *Белянова Г. «Мелодии с сопровождением для музыкального диктанта и гармонического анализа», Л.:Музыка, 1990*
2. *Козинська К. «Музичні приклади для слухового аналізу», Київ, НАКККіМ, 2010.*
3. *Лукомская В. «Слуховой гармонический анализ в курсе сольфеджио для IV – VII классов ДМШ», Л.:Музыка, 1983*

### УКРАЇНО-НІМЕЦЬКІ КУЛЬТУРНІ ЗВ'ЯЗКИ. РІК Л.БЕТХОВЕНА

*Мельниченко Анна Леонідівна  
КЗ «Скадовська дитяча школа мистецтв»,  
старший викладач вищої категорії*

2020-й – рік Л.В.Бетховена. Його твори виконують і обговорюють у всіх куточках світу. Музика німецького генія турбує слухача і в наші дні. Він вражає та провокує, залишаючись сучасним у ХХІ столітті. Ми ним захоплюємось, іноді, відчуваємо деяку розгубленість та приголомшеність. Майже так само, як це було більше двох століть тому за часів Л.В. Бетховена.

Україно-німецький взаємозв'язок у різних галузях духовного життя відбувався протягом багатьох років на основі кращих надбань і традицій між нашими народами. Музика є тому підтвердженням. Так, у другій половині ХІХ століття дуже поширеним був досвід удосконалення виконавської майстерності у Європі. Серед видатних українських постатей, що здобували музичну освіту за кордоном, був і М.В.Лисенко.

Період професійного становлення музиканта, зазвичай, розпочинається ще у роки навчання і є визначальним. Адже особистість людини, митця формується саме у молоді роки. І М.Лисенко не помилився з вибором. Протягом 1867- 1869 років він навчався у Лейпцизькій консерваторії.

Лейпціг...Провідний промисловий та торгівельний центр Німеччини. Місто науки, місто книги, місто музики та нотодрукування. Завдяки всесвітньовідомому орестру Гевандхауз, керованим Ф.Мендельсоном, Лейпциг ставав центром музичного життя Європи. Консерваторія Лейпцига не мала собі рівних серед аналогічних освітніх закладів ХІХ століття за національним складом студентів. З 1843, тобто з дня її заснування і до 1917 року професійну освіту з різних фахів здобули 219 представників саме з України. Серед них М.Лисенко, М.Колачевський.

Одним з вчителів М.Лисенка, як ми знаємо, був видатний піаніст-віртуоз Ігнац Мошелес, друг Л.В.Бетховена. За два роки навчання студент з України

опанував великий репертуар: твори Й.С.Баха, Ф. Ліста, Ф.Шопена, К.Черні, Л.В.Бетховена... Але про піанізм будь-якого композитора свідчать його власні фортепіанні композиції.

Кулмінацією піаністичних та композиторських успіхів М.Лисенка був виступ на головному іспиті 8 квітня 1869 року. В рецензії на цей концерт було написано: «Виконання п.Миколою Лисенком з Києва було справді прекрасним. Першу частину найскладнішого фортепіанного концерту Бетховена № 4 G-dur він грав з натхненням й артистичністю. **Блискуча каденція належить самому виконавцю. Вона, незважаючи на те,що була завелика, цілком відповідала духу твору.»**

Зовсім недавно каденція М.Лисенка до 4-го концерту Л.В.Бетховена була реконструйована українським композитором Михайлом Степаненком і надрукована в журналі «Музика».

До речі, каденції до цього твору писали також К. Сен-Санс, Й. Брамс, К. Шуман, Ф.Бузоні.

Влітку 2019 року у німецькому Лейпцигу, що є містом – побратимом Києва, відкрили меморіальну дошку славетному Миколі Лисенку. Її встановили на будинку, в якому композитор проживав під час навчання. На туристичній мапі музичного Лейпцига з'явилося ще одне місце, яке розширить знання відвідувачів про Україну та її видатних представників.

У другій частині доповіді хотілося б коротко поділитися враженнями від нового твору сучасного класика української музики **Валентина Сильвестрова « Пасторалі 2020»**. В червні цього року в Бетховенському будинку в Бонні відбулася предпрем'єра твору.

Це камерний цикл з 9 п'єс для скрипки і фортепіано, написаний на замовлення Beethoven – Haus та фестивалю Odessa Classics, сучасна « відповідь» на Шосту «Пасторальну» симфонію Л.В.Бетховена. « У наш час, коли головним завданням геополітики є не завоювання і не підкорення, а порятунок землі від екологічних лих, знову виникає, як за часів Бетховена і Руссо актуалізація Пасторалі, як земного раю, який необхідно відновити. З такими думками я написав свою « Пастораль», присвячену Бетховену та його «Пасторальній» симфонії», - наголосив автор. Перший виконавець «Пасторалей 2020» британський скрипаль Даніель Хоуп вважає В.Сильвестрова одним з найбільших композиторів нашого часу, а його музику – знаком дружби між Україною і Німеччиною.

Музика В.Сильвестрова – це «вікно у світ інших вимірів, метафора, іносказання, що говорить про нескінченність думки, часу й простору». Найяскравіший лірик, який втілює в своїй творчості « тугу за ідеалом краси й чистоти». По іншому зазвучала головна партія 1 частини Шостої бетховенської симфонії : неквапливе розгортання мелодії, загадкове pizzicato, ледь чутні звуки різноманітних скрипкових штрихів, подвійні ноти, бурдонний бас фортепіано і безліч відтінків лірики... Гадаю, детальний аналіз твору ще попереду, так як його ноти, мабуть, ще не потрапили до зацікавлених музикантів.

Слухати та насолоджуватися цією музикою хочеться безліч разів. Вона заспокоює, змушує багато над чим замислитися, «загубитися» у часовому просторі звуків Бетховена – Сильвестрова.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бетховен Л. // «Музика»: 2007 рік №2, 2014 рік №5
2. Гнатюк Л.А. «Микола Лисенко і Лейпцизька консерваторія».
3. Калениченко А. М.В.Лисенко і світова музична культура: не зовсім традиційний погляд.
4. Кривець Н. З історії україно – німецьких музичних зв'язків у ХІХ столітті.
5. «Чорноморські новини» №045 від 11.06.2020 року

### НОВАТОРСТВО Л.БЕТХОВЕНА В ГАЛУЗІ ОРКЕСТРОВКИ

*Ординська Тетяна Іванівна*  
*КЗ «Херсонський фаховий коледж музичного мистецтва» ХОР,*  
*старший викладач*

Симфонічний оркестр – багатий і складний організм, який далеко не завжди був таким, яким ми звикли його бачити сьогодні. Процес становлення оркестру був тривалим і складним, оскільки кожний композитор, звертаючись до оркестрової музики, прагнув внести в оркестр щось нове, неповторне, що зробить його твори яскраво індивідуальними.

Велику роль у становленні оркестру зіграли віденські класики, серед яких особливе місце займає постать Л.Бетховена. Так, Й.Гайдн, ще розглядаючи струнну групу як трію, тільки почав вводити в оркестр мідні духові інструменти, а дерев'яні були присутні тільки у вигляді флейт, гобоїв та фаготів. В.А.Моцарт завершує формування групи дерев'яних духових інструментів, ввівши кларнети. Струнну ж групу він бачить квінтетом, виділивши у самостійну партію альти.

Нова епоха, в якій жив Л.Бетховен вимагала і нових виражальних засобів. І роль композитора в розвитку оркестра особлива. Розділюючи функції віолончелей та контрабасів, він розглядає струнну групу вже як квінтет, тобто відбувається емансипація контрабасів як самостійного голосу. Крім того, композитор часто виходить за межі технічних обмежень інструментів, говорячи «...яке мені діло до його нещасної скрипки, якщо зі мною говорить Дух!».

Вперше Л.Бетховен вводить в оркестр флейту-пікколо і контрафагот, розширюючи таким чином оркестровий діапазон до максимуму (Симфонія №5, фінал).

Вводячи тромбони, Л. Бетховен робить мідну групу самостійною (Симфонія №5).

Кульмінацією Бетховенського експерименту в галузі оркестра стала Симфонія №9, в фіналі якої окрім флейти-пікколо, контрафагота та тромбона використані ударні – великий барабан, тарілки та трикутник, а також хор, символізуючи єдність мільйонів.

Оркестрові tutti Бетховена вирости з простих «моцартовських» побудов в ранніх симфоніях до складної фактури міцних tutti в I частині Симфонії №9. Саме в tutti ріано в цій частині Бетховен досяг типу оркестровки, яка далеко випереджала його час. Для партитру Л.Бетховена характерні раптові і неочікувані f і p, а також неочікувані паузи, гумористичні штрихи та чудні звороти.

Таким чином, оркестровка Л.Бетховена багато в чому випередила свій час і стала великим поштовхом для подальших пошуків композиторів-романтиків.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Альшванг А. Бетховен. М., Музгиз, 1952.
2. Берков В. Симфонии Бетховена. М., 1957.
3. Серов А. Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл. М., 1952.

### ДЕЯКІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО СЛУХУ НА ЗАНЯТТЯХ СОЛЬФЕДЖІО

*Пасічна Лариса Анатоліївна*  
*КЗ «Херсонський фаховий коледж музичного мистецтва» ХОР*  
*викладач вищої категорії*

Одним з основних завдань дисципліни сольфеджіо в закладах початкової мистецької освіти є розвиток музичних здібностей учнів, їх виховання в руслі національних культурних традицій.

Комплекс здібностей, якими повинна володіти розвинена особистість, містить в собі як загальні, так і спеціальні здібності. До спеціальних здібностей можна віднести: музичний слух, музичну пам'ять і музично-слухові уявлення. Сольфеджіо є практичною дисципліною і передбачає розвиток та вдосконалення насамперед спеціальних музичних здібностей.

Музичний слух включає в себе кілька видів, розвиток яких проводиться на заняттях комплексно. Важливим у вихованні учнів є розвиток гармонічного слуху. Відомий вчений Б.М.Теплов стверджував, що «здібність до слухового уявлення... спільно з ладовим почуттям лежить в основі гармонічного слуху».

Практика показує, що роботу над розвитком гармонічного слуху потрібно починати вже на першому етапі навчання. Це є періодом накопичення слухових уявлень учнів, які складають базу для подальшого розвитку гармонічного слуху.

Форми роботи можуть бути різними:

- 1) Інтонційні вправи
- 2) Сольфеджування двоголосних прикладів

- 3) Диктант двоголосний (в старших класах)
- 4) Творчі вправи
- 5) Слуховий аналіз
- 6) Гармонічний аналіз нескладних прикладів з музичної літератури за нотним текстом

Інтонаційні вправи включають спів окремих ступенів тональності за стовбицею, інтервалів і акордів з розв'язанням.

Важливу роль має спів інтервальних і акордових послідовностей, оформлених метрично і ритмічно. Спочатку можливо всім класом проспівати окремі голоси по горизонталі. Потім співати їх по вертикалі дуетами, або ансамблем з трьох-чотирьох учнів. Не менш важливо учням грати на фортепіано інтервальні і акордові послідовності. Це дає можливість вслухатися в комплекс звучання і сприяє розвитку внутрішніх слухових уявлень учнів.

В розвитку гармонічного слуху важлива роль належить сольфеджуванню двоголосних прикладів дуетами або групами. Більш прості номери можна співати з листа групами в класі не тільки сольфеджуючи, але і з текстом. Як музичний матеріал добре використовувати приклади народних пісень. Застосування багатства народного мелосу в навчанні надає великого музично-естетичного імпульсу і має плідне виховне значення. Отже кожен народ має свою неповторну музичну мову, з якої треба починати роботу. Це та міцна підстава, яка в майбутньому дозволить учню оволодіти усім багатством національної музичної культури.

В старших класах ШЕВ можливе використання двоголосного диктанту. Доброю підставою для цього є систематичне сольфеджування двоголосних прикладів, інтонаційні вправи з інтервальними та акордовими послідовностями, а також творчі вправи. Диктанти загострюють сприйняття учнями на слух тісних зв'язків горизонталі і вертикалі в музиці.

Творчі вправи розвивають індивідуальні здібності учнів, викликають інтерес до предмету сольфеджіо і, в тому числі, тренують гармонічний слух.

Форми творчих вправ досить різноманітні:

- 1) Складання мелодій з використанням інтонацій вивчених інтервалів і акордів
- 2) Складання мелодій до заданої акордової послідовності
- 3) Складання другого голосу до мелодії
- 4) Підбирання акомпанементу до мелодії в різних фактурах
- 5) Виконання акомпанементу за цифровкою
- 6) Спів народних пісень та романсів з акомпанементом
- 7) Знаходження вивчених інтервалів, акордів або їх зворотів в творах по спеціальності.

Програма з сольфеджіо передбачає цілісний аналіз твору з музичної літератури та аналіз елементів музичної мови. Можна використовувати нескладні фрагменти у вигляді періоду з творів Й.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена, М.Лисенка, П.Чайковського та народних пісень. Важливо



включати фрагменти з творів по спеціальності. Це дозволяє учням відчувати міжпредметний зв'язок і допомагає підвищити інтерес до сольфеджіо.

При слуховому аналізі елементів музичної мови корисним є запис інтервальних та акордових послідовностей з їх подальшим інтонуванням та грою на фортепіано в домашньому завданні. Це допомагає краще чути гармонічні фарби акордів при слуханні творів на уроках музичної літератури.

В старших класах корисно займатися гармонічним аналізом нескладних прикладів з музичної літератури за нотним текстом. Це сприяє розвитку навичку швидко орієнтуватися в музичному матеріалі на уроках по спеціальності та більш осмислено виконувати твори. Крім того, використання зразків музичної літератури сприяє засвоєнню учнями елементів музичної мови, показуючи їх в певних ладових взаєминах і визначаючи їх значення для художньої виразності даного прикладу. У такій формі заняття проходять жвавіше, а учні проявляють велику активність і зацікавленість.

Розвиток гармонічного слуху – це досить тривалий процес. Основною умовою його є систематичність і послідовність роботи, поступове ускладнення матеріалу та постійний гармонічний супровід основних форм роботи на уроці.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Давидова Е. Методика викладання сольфеджіо. - М., 1986.
2. Назайкинський Б. О психології музикального восприяття-М., 1972.
3. Незванов Б. Интонирование в курсе сольфеджіо. - М., 1985.
5. Островський А. Методика теорії музики і сольфеджіо. - Л., 1970.
6. Теплов Б. "Психологія музикальних способностей". - М., 1961.

## БЕТХОВЕН. ВІДЗЕРКАЛЕННЯ ЕПОХИ

*Седень Євгенія Вікторівна  
ДМШ №3, м. Херсон  
викладач-методист*

Унікальна особистість Л.Бетховена з її потужним духом і високими прагненнями знаходиться у центрі музики Нового часу. Природа обдарувала цю людину допитливим, діяльним розумом філософа, а події особистого життя загартували його незламний характер. Але у центр музично-історичного процесу Л.Бетховена поставили інші обставини.

При оцінюванні творчості Л.Бетховена, звертає на себе увагу незвичайна динаміка еволюції стилю композитора. Твори, написані генієм у різні десятиліття, відрізняються один від одного досить сильно. Так виникла теорія «трьох стилів» Бетховена – раннього, зрілого, пізнього. Але звідки така інтенсивність стильового розвитку за неповні 30 років творчої діяльності? З чим вона пов'язана?

Звернемося до європейської історії в рамках життя Бетховена.

1789 – початок Великої французької революції. Бетховену виповнилося 19 років, він живе у Бонні, починає формуватися як особистість, з'являються перші твори.

1792 – війна революційної Франції з Австрією. У 22 роки Бетховен переїздить до Відню.

1796-1799 – сходження зірки Наполеона Бонапарта. Перший італійський похід і розгром австрійської армії. Бетховену – 26 років. З'являються перші фортепіанні ( у тому числі «Патетична»), скрипкові, віолончельні сонати. Бетховен підносить цей жанр до рівня «високих», перетворюючи у драму.

1800 – Другий італійський похід Наполеона. Нищівна поразка Австрії. Бетховену – 30 років. З'являються симфонія №1, перші струнні квартети.

1804 – Наполеон – імператор Французької республіки. Початок наполеонівських війн. Бетховену – 34 роки. Виконується симфонія №3 «Героїчна».

1805-1808 – «Битва трьох імператорів» під Аустерліцем. Дві окупації Відня французькими військами (1805, 1809). Найвищий підйом патріотизму в суспільстві. Створюються та виконуються симфонії №5, №6, в яких постає тема «війни і миру» по-бетховенськи.

За два десятиліття відбуваються гігантські зміни в житті Європи: зламана система феодального абсолютизму, проголошені Перша республіка і Декларація прав людини і громадянина. Після цього жодна європейська монархія не почувала себе у безпеці. Динаміка історичних подій стає динамікою еволюції творчості Бетховена. Ніколи ще інструментальна музика не була картиною часу. Більше того, тільки музика Бетховена серед інших видів мистецтва змогла стати втіленням епохи Наполеона – грізної і величної одночасно.

Перші роки 19 століття позначили рубіж у європейській історії і стилі композитора. Після створення Другої симфонії Л.Бетховен сказав, що має намір обрати новий шлях. Невдовзі цей шлях був обраний.

У 1804 році художник Д.В. Мелер написав портрет Л.Бетховена, який став символом повороту у його творчості. Композитор зображений на тлі грозового неба та античного антуражу, тримаючи в руці інструмент ліру-гітару, модний тоді у віденських салонах. Відомо, що Бетховен вивчав, глибоко відчував культуру античних часів (наприклад, у листах звертався «побратим в Аполлоні»). Композитор постає новим Орфеєм, здатним говорити з богами, творити справжні дива своєю музикою, але за це повинен платити високу і трагічну ціну – самотність і глухота.

Найяскравішим проявом обрання нового шляху стало створення Третьої симфонії. Важко сказати, наскільки вплинули на це особисті обставини. Ще за часу Другої симфонії Л.Бетховен вже знав про невиліковність своєї хвороби, що означало для нього крах кар'єри виконавця. Але на композиції погіршення слуху не відобразилось, навпаки, внутрішній слух став більш чутливим і концентрованим.

Двома потужними ударами оркестру симфонія відкривала не тільки новий шлях, яким слідував композитор, але і музику всього 19 століття. В ній все дихало новизною – зміст, масштаби, новий тематизм, інтенсивність симфонічного розвитку.

У рукопису Третя симфонія мала назву «Велика симфонія Бонапарт». Особистість Наполеона тоді втілювала бажані зміни в житті суспільства. А в першому виданні симфонія вже отримала назву Еґоїста з іронічним і гірким присвяченням – «В пам'ять про велику людину». Друга назва твору, «Героїчна» симфонія, відповідає її суті. Л.Бетховен розробляє в ній нову концепцію героя. Її герой – не античний воїн або монарх, він – особистість духовно багата і складно влаштована, одна з граней самого композитора.

До кінця центрального періоду творчості Бетховен стає безперечним лідером інструментальної музики. І раптом – пауза, криза, перехідний період (називають по-різному). Творчий процес на деякий час завмирає, починаються негаразди у житті. Але завмирає і сам історичний процес. Поразка Наполеона означає перемогу феодалної реакції над демократією. І після Віденського конгресу (1815) в Європі починаються похмурі часи: переслідується інакомислення, знищуються революційні перетворення, втіленням яких була музика Бетховена.

Настає пізній період і композитор приходить до нової естетики, яку сформулював як «Свобода і рух вперед». На рубежі свого п'ятдесятиріччя Л.Бетховен повертається до композиції. Тепер переважають камерні жанри – пісні, сонати, квартети, але спосіб висловлювання стає іншим – самозаглибленим, ліричним. Героїчна епоха закінчилася, а разом з нею закінчилася героїка в музиці. І заклик «До радості» в фіналі Дев'ятої симфонії відноситься не до реальної дійсності, а до уявної. Це - звернення композитора до майбутнього.

«Героїчний стиль Л.Бетховена живився не тільки враженнями про Велику французьку революцію, яку він навіть не бачив. Цей стиль живився і його власною особистістю, і самою епохою, яка потребувала великого, наступального і сповненого новизною мистецтва.» [4].

Великий підйом людського духу справив переворот і в музиці: з'явився Бетховен. Генію пощастило народитися у той самий час, який найбільше відповідав його характеру та натурі. Але і сама епоха обрала і закликала його до служіння – «опромінювати божественним сяйвом рід людський».

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Альшванг А. Бетховен. М.: Музыка, 1977. 448 с.
2. Вегелер Ф., Рис Ф. Вспоминая Бетховена : биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса. М. : Классика XXI, 2007. 150 с.
3. Кириллина Л. Бетховен. М. : Молодая гвардия, 2015. 495 с.

4. Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество (интервью о книге). URL: <https://beethoven.ru/node/235> (дата звернення: 20.10.20)
5. Кириллина Л. "Гром победы, раздавайся..." (образы войны и победы в музыке XVIII – начала XIX веков). Сборник: Из истории классического искусства Запада. М.: ГИИ, 2003. С.182-195.
6. Музыка французской революции XVIII века: Бетховен: [Учеб. пособие для теорет.-композиторских фак. муз. вузов] / [Редколлегия: Р. И. Грубер и др.]. Москва: [б. и.], 1967. 443 с.

## ВІД М.БЕРЕЗОВСЬКОГО ДО «МОТИВУ ДОЛІ»

Старюченко Наталя Анатоліївна

КЗ «Херсонський фаховий коледж музичного мистецтва» ХОР  
зав.ЦК «Теорія музики», кандидат мистецтвознавства

До аналізу Симфонії №5 Л.Бетховена зверталось багато дослідників (Б.Асаф'єв, П.Беккер, А.Альшванг, Е.Ерріо, С.Фейнберг, О.Климовицький, Т.Ливанова, В.Конен та ін.), які неодмінно розкривали особливості втілення в творі основної теми бетховенської творчості – героїки та трагедії боротьби. І саме через відому нам тему долі, композитор передає зіткнення людини з роком. Значення цієї теми підкреслює безліч висловлювань. Наприклад Валентина Конен відмічає: «Цей мотив мав для Л.Бетховена велике значення...про це можна судити по тому, що його варіанти прориваються в інші частини симфонії, і ним же завершується остання частина – героїчний апофеоз» [2, с.19].

Звичайно, аналізувати цю симфонію в межах даної роботи не має необхідності. Але спробуємо визначити витoki «мотиву долі», який має таке велике значення у формуванні художнього образу Симфонії №5 Л.Бетховена.

І тут ми звернемося знову до Валентини Конен, яка влучно відмічає, що «...в музичному мистецтві є ряд художніх прийомів, мотивів, які можна назвати попередниками бетховенського мотиву» [2, с.19].

Першим зразком вона називає оперу «Орфей та Евридика» К.Глюка. Вся музика опери сповнена красою, наспівністю. Але серед всього дослідниця виділяє один момент, який відкриває в музичному мистецтві шлях до теми долі. Це діалог Орфея з фуріями:



На прохання Орфея фурії відповідають суворою відмовою «Ні!», яка виражена одним тоном «es» в унісон. І на загальному фоні він чується скоріше як роковий вигук, ніж проста музична інтонація. Цей вигук висловлює ідею конфлікту між сутністю року і стражданнями людини.

Подібні моменти Валентна Конен відмічає й в опері В.А.Моцарта «Дон Жуан», і в «Страстях за Матвієм» Й.Баха, і «Казці про Орфея» К.Монтеверді.

Ми ж в межах даної доповіді зупинимось на творі українського митця – Максима Березовського – хоровий концерт «Не отвержи меня во время старости», в якому також можна побачити ритмічний комплекс, що знайшов найвищу реалізацію пізніше саме в Симфонії №5 Л.Бетховена в якості «мотиву долі». Як і в симфонії Л. Бетховена цьому мотиву підпорядковується весь концерт українського композитора.

Так, в першій частині, яка сповнена лірико-скорботною музичною образністю, даний ритмічний комплекс народжується з декламаційного проговорення слів «во время старости»:

Медленно

Сопрано  
Альты  
Тенора  
Басы

Соло *p*  
Не от\_вер\_жи\_ме\_не во вре\_мя

Соло *p*  
Не от\_вер\_жи\_ме\_не во вре\_мя ста\_ро\_сти, не от\_

В другій частині, де відбувається наступ злих сил на людину цей ритмічний комплекс бачимо на словах «глаголюще, глаголюще...», після яких саме починається рішуче фугато злих сил зі словами «Бог покинув його, - доганяйте і хапайте його»:

*pp*  
*pp*  
*pp*  
*pp*

- го лю\_ще, гла\_го\_лю\_ще:

Бог о\_ста\_вил

Третя частина «Боже мой» – це страждене моління й благання. Ритмічний комплекс підкреслює благальні слова «Боже мій. На поміч мені»:

I, нарешті, в останній частині «Да постыдятся и исчезнут», даний комплекс стає ритмічним остовом, основою теми фуги:

Таким чином, можна зробити висновок, що ритмічна та інтонаційна характеристика «мотиву долі» в Симфонії №5 Л.Бетховена викристалізувалася протягом не одного покоління і одна з ланок в цьому процесі належить українському мистецтву.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Конен В. *История зарубежной музыки. Вып. 3. С 1789 года до середины XIX века. Издание пятое.* - М.: Музыка, 1981. - 534 с.
2. Конен В. *Эпиграф великой симфонии // Музыкальная жизнь. М.: Советский композитор, 1990. №13 С.19-20*
3. Корній Л.П. *Історія української музики. Київ—Харків—Нью-Йорк. Частина друга, 1998*
4. Рицарева М. *М.Березовський. Життя і творчість композитора. 2-е вид., - СПб.: Композитор, 2013. - 253 с.*
5. Шуміліна О.А. *Проблема атрибуції духовних творів Максима Березовського та їх стильова еволюція // Часопис Національної музичної*

## **РОЗВИТОК ЕМОЦІЙНО-ПОЧУТТЄВОЇ СФЕРИ УЧНІВ НА ЗАНЯТТЯХ МУЗИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

*Трубчак Валерія Олександрівна  
КЗ «Херсонський фаховий коледж музичного мистецтва» ХОР,  
викладач I категорії*

Проблема формування емоційно-почуттєвої сфери є надзвичайно актуальною тому, що емоції і почуття супроводжують людину все її життя. Їх вираження викликає позитивне або негативне ставлення до світу. У дитини, яка відчуває ті чи інші емоційні переживання, відбуваються різні зміни у зовнішньому вигляді.

Художні твори впливають на емоційно-почуттєву сферу школярів. Але один і той же художній твір не може створювати однакову свідомість, не стає умовою появи однакових почуттів та емоцій. Все це залежить від індивідуального характеру сприйняття [2, с.16].

З початку викладання музичної літератури необхідно розвивати у дітей комплекс здібностей всебічного сприйняття творів, талант читача, глядача, слухача, талант співучасті у творчості. Первинне освоєння музичних творів пред'являє певні вимоги до форм організації сприйняття. Найбільш ефективно перша зустріч дитини з музичним твором проходить у формі вільного спілкування. Педагог заздалегідь зацікавлює дітей, вказує, на що звернути особливу увагу, і спонукає до самостійної роботи. Таким чином, реалізується педагогічний принцип єдності організації колективної класної, позакласної, позашкільної та домашньої роботи.

Для дошкільного та молодшого шкільного віку провідною формою знайомства з естетичним ідеалом є програмні музичні твори невеликого розміру – бажано у вигляді кіно- чи мультфільму. Дуже корисним для розвитку естетичного виховання є малювання на уроках музики – це може відбуватися як під час слухання твору, так і в якості домашнього завдання. На заняттях музичної літератури пропонується залучати й особистий досвід дитини – давати, наприклад, творчі завдання порівняно переживань, що виникають у процесі слухання музичного твору, з почуттями, емоціями, психічними станами, що народжуються в життєвих ситуаціях [3, с.77].

На уроках музичної літератури якості додаткового завдання потрібно використовувати словесний опис сюжету, основної ідеї, оцінку композиції, засобів художньої виразності. Можуть даватися творчі завдання з підбору музичного матеріалу, співзвучного основним ідеям твору мистецтва слова чи візуального образу.

З усього вищесказаного, можна припустити, що, залучаючи школяра до багатющого досвіду людства, накопиченому в музичному мистецтві, можна виховати високоморальну, освічену, різнобічно розвинену сучасну людину. Сила впливу творів мистецтва залежить від правдивості і глибини художнього висвітлення дійсності, творчої майстерності автора, важливості для суспільства піднятих ним проблем. Виховання емоцій та почуттів потребує зосередження на суб'єктивному стані учня, на його емоційно-почуттєвій сфері.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. *Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте: Психологический очерк: Кн. для учителя. 3-е изд. / Л.С. Выготский. – М.: Просвещение, 1991. – 93 с.*
2. *Здібності, творчість, обдарованість: теорія, методика, результати досліджень / За ред. В.О. Моляко, О.Л. Музики. – Житомир: Рута, 2006. – 320 с.*
3. *Шульгіна В.Д. Українська музична педагогіка: підручник. Вид. 2-ге, доп. / В.Д. Шульгіна. – К.: ДАКККіМ, 2008. – 263 с.*

### ЛІКУВАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНІ МОЖЛИВОСТІ МУЗИКОТЕРАПІЇ НА ПРИКЛАДІ МУЗИКИ Л.БЕТХОВЕНА

*Щедролосєва Катерина Олександрівна  
ДМШ № 3, м. Херсон,  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
заступник директора з навчально-методичної роботи*

З давніх часів стратегія психотерапевтичних і лікувальних можливостей музичного мистецтва проходить через усі психолікувальні школи і напрями. Перші спроби наукового пояснення цього феномена відносяться до XVII ст., експериментальні дослідження розпочались у XIX ст., але лише у XX ст. на науковій основі було розкрито профілактичні, лікувальні й оздоровчі властивості музики, а саме: виявлено лікувальні властивості звуків, встановлено взаємозв'язок між частотою звукових коливань та фізіологічних процесів людини.

Лікувальні можливості музики покладені в основу діяльності Інститутів музичної терапії 15 зарубіжних країн, у тому числі – Англії, Франції, Німеччини, США та ін. Музично-психотерапевтичні товариства, школи і центри функціонують в Австрії, Швейцарії, Німеччині, тобто майже всі країни Західної Європи і США, у різних масштабах і напрямках, застосовують музичну терапію на практиці [2, с. 15].



Безперечно, ХХІ століття має дати могутній поштовх і нашій країні для застосування музикотерапії у медицині, психіатрії, і особливо у педагогіці: загальній та мистецькій.

Галузь медичного напрямку – музикотерапія – використовує музику з лікувально-профілактичною метою, що так важливо для сучасної “стресової” людини. Здатність заспокоювати, знімати стресовий стан людини, надихати на творчу працю, формувати емоційну стійкість, а за певних умов з успіхом лікувати – одна з найважливіших особливостей музичного мистецтва.

На думку авторів посібника “Основи педагогічної майстерності”, прийомами застосування цілющих можливостей музикотерапії як ефективного методу профілактики шкільних неврозів, які зростають від нервово-психологічних навантажень і перевантажень учнів і вчителів, як засобу керування психічним станом, бажано оволодіти кожному вчителю [1, с.21]. Для успішного використання ресурсів музичної терапії вчитель повинен оволодіти основними її прийомами, скласти власну фонотеку, вміти професійно грати на музичних інструментах, бо “...кожний музикант або вчитель музики – усвідомлює він це чи ні – є стихійним психотерапевтом, що змінює за допомогою музичного мистецтва настрій і світовідчуття своїх учнів” [2, с. 36].

Володіння методикою музичної терапії надасть викладачам можливість удосконалювати свою професійну майстерність, розвивати емоційно-почуттєву сферу дитини, яка виявляється в тому, що викладач оволодіває функціями “релаксатора”, знімаючи психологічну напругу в учнів, формуючи у них стійкий пізнавальний інтерес, стимулюючи творчий потенціал. Перемикаючи учнів до сфери мистецтва, одержуємо позитивні емоції, дія яких гальмує негативні і призводить до врівноваження емоційного стану (Д. Кемпбелл, В. Петрушин).

Музикотерапія може використовуватися у школах мистецтв як прийом на уроках музично-теоретичного циклу та як допоміжний засіб “рятування” від “шкільних стресів” на уроках музичного інструменту або хору. Пропонуємо такі її напрями як механізми виховного і психотерапевтичного впливу: активізація емоційно-почуттєвої сфери в ході уроку; музичний катарсис; емоційна розрядка або регулювання емоційним станом; розвиток комунікативних здібностей; підвищення художньо-естетичних потреб; формування установок на позитивні відносини з собою, з колективом, зі світом.

Формами застосування музикотерапії можуть бути – активна та рецептивна [3]:

**Активна музикотерапія** досягається через власну музичну діяльність вчителя та учнів, через відтворення художнього образу твору, фантазування учнів після його сприйняття, спільну імпровізацію мелодії голосом і музичними інструментами (для цього підійдуть шумові інструменти, за допомогою яких учні можуть виразити свої почуття, які викликані музикою, а також мовою інструментальних звуків відтворити діалогове спілкування); одним із варіантів може бути хорове виконання твору, що створить атмосферу довіри між учнями;

**Рецептивна музикотерапія** запускає процес сприйняття музики з терапевтичним ефектом, існує в трьох формах: *комунікативній* - спільне прослуховування музики, що спрямовано на підтримку взаємодій, взаєморозуміння; *реактивній* – спрямоване на досягнення катарсису; *регулятивній* – сприяє зниженню нервово-психологічної напруги.

Право вибору активної або рецептивної музикотерапії залежить від викладача, якому треба враховувати дві умови: зовнішню – час проведення заняття та внутрішню – емоційний настрій класу. Від викладача вимагається тонке психологічне відчуття класу, характер якого можна фіксувати за допомогою двох карток – червоного та зеленого кольорів. Червона картка символізує стомлення, роздратування; зелена – позитивний настрій, оновлення сил. Картки пропонуються учням на початку уроку і за їх допомогою перевіряється емоційний стан класу у процесі проведення занять, відповідно до якого викладачем застосовується музичний матеріал.

Пропонуємо такі правила застосування музикотерапії (за адаптованими методиками В. Зав'ялова, В. Петрушина):

- 1) з метою ефективного впливу, перш за все, необхідно підготувати і настроїти клас для зустрічі з музикою: учням треба зручно сісти, розслабитись і зосередитись на уважному сприйманні музики, не відволікаючись при цьому на будь-які другорядні справи;
- 2) створити установку на “музичні переживання” і готовність учнів “на переключення із зовнішнього сприйняття на внутрішнє” під впливом музичного твору;
- 3) на одному занятті використовувати не більше трьох музичних творів або закінчених музичних тем, що застосовуються відповідно до “емоційного портрету класу”: *перший музичний твір* має сформувати певну атмосферу заняття (з метою налагодження контакту з учнями); *другий, динамічний за змістом*, має стимулювати емоційний стан і спрямовувати на комунікацію між учнями; *третій, заспокоюючий або енергійний*, має знімати напругу спілкування, створювати атмосферу спокою або надавати заряд бадьорості, мажорності, оптимізму;
- 4) підібрати “правильну” музику для релаксації як методу самопомоги. Це можуть бути звуки природи чи спеціально підібрана музика, наприклад: Л. ван Бетховен Симфонія № 6 (II частина), Ф. Шуберт “Аве Марія”, Ф. Ліст Ноктюрн № 3 “Мрії кохання”, К. Сен-Санс “Лебідь” і т.п.;
- 5) грою однакової мелодії на різних інструментах група або клас поступово включається у спільний єдиний ритм, що важливо для створення взаємоповаги і взаємодовіри;
- 6) такий вид музикотерапії як інструментальна, вокальна, рухова імпровізація, дозволить виражати спонтанні почуття. Головним тут є природність і зіткнення з власним "Я" через музичне вираження звуків. При співі як частини музикотерапії важливо чути себе, відчувати власну наповненість через “уявлення себе частинкою моря, що у спокійному стані, яке заповнює вас зсередини” (В. Зав'ялов). У співі задіяні не тільки голосові зв'язки, але й уся

внутрішня сутність. Починати можна з мовчання, зосередження на своєму внутрішньому голосі, потім тихесенько співати про себе і тільки згодом дати звуку пролитися... Важливо не оцінювати рівень виконання, не слухати себе вухами, а слухати внутрішнім слухом;

7) прослуховування музики, заздалегідь підбраної і придатної для конкретних випадків, як метод естетично-емоційного споглядання, з наступним її обговоренням у групі, має додатковий соціально-психологічний ефект, сприяє музичному тренінгу чутливості для вироблення здатності бачити прояви і відголоси життя у музиці.

В межах теми даної конференції окремо необхідно зупинитися на музиці Л.Бетховена. Як стверджують психологи, саме музика цього композитора допомагає впоратись з душевними стражданнями: депресіями, страхами, тугою, відчаєм, підвищеною збудливістю, агресією і тому подібними проблемами. Експериментальні дослідження показали, що музика великого Л.Бетховена, якому, певно, були знайомі і відчай, і страх, і туга, допомагає розібратися і в своїх почуттях. І з цим не можна не погодитись. Що ще може відчувати чоловік, який втратив кохану і музикант, який втратив слух.

Дуже важливо, щоб музичний твір подобався учням, сприймався ними, тільки в цьому випадку музикотерапія “запрацює” і принесе позитивні результати.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Педагогічна майстерність: Підручник /Л.А. Зязюна, Л.В. Крамущенко, І.Ф. Кривонос та ін.; За ред. І.А. Зязюна. – 2-ге вид. – К.: Вища шк., 2004. – 422 с.
2. Петрушин В.И. Музыкальная психотерапия/ В.И. Петрушин. – М.: Владос, 1999.– 175 с.
3. Шушарджан С.В. Музикотерапия и резервы человеческого организма/ С.В. Шушарджан. – Москва: АОЗТ “Антидор”, 1998.– 363 с.

### ОСОБЛИВОСТІ ГАРМОНІЇ У ФОРТЕПІАННИХ СОНАТАХ Л.БЕТХОВЕНА

*Щербак Інга Володимирівна  
КЗ «Херсонський фаховий коледж музичного мистецтва» ХОР,  
викладач вищої категорії*

Класицизм прагне до узагальнення у відображенні дійсності, тому у творчості композиторів-класиків загальне набагато важливіше за деталі, головне висловлюється через мінімум необхідного, але в той самий час і достатнього для такого відображення.

Класицизм невід’ємно пов’язаний з мажоро-мінорною ладовою системою, визначається функціональною гармонією, й тому є неможливим поза

її законами. І саме ця система у творчості віденських класиків стала пануючою формою логічної організації та багато у чому визначила музичне мислення. Усі компоненти музичної мови підпорядковані виявленню логіки ладофункціональних відносин: мелодія перебуває у тісному зв'язку з опорою на тони акордів, ритм і фактура стають потужними факторами динамізації розвитку, конструкції музичних форм, від найдрібніших одиниць (мотив і субмотив) до великих розділів і навіть частин циклу, пов'язані з тональним і функціональним рухом.

Акорд у класичних формах мажоро-мінору – це абсолютно чітка структура з обов'язковим терцієвим принципом побудови. Ладова функція достатньо визначеною може бути тільки в акорді. Основними видами акордів є, звичайно, тризвуки та септакорди, бо саме вони оптимально виявляють ладові функції.

У творах класиків кількість основних акордів невелика: це тризвуки головних ступенів з оберненнями,  $\text{II}_6$ , тризвук VII ст., головні септакорди ладу з оберненнями,  $\text{K}_4^6$ ,  $\text{N}_6$  (особливо в мінорі), акорди альтерованої S (DD) у каденціях або у прохідних зворотах. Нонакорди використовуються достатньо рідко, переважно як  $\text{D}_9$ . Кожен з акордів активний виразник своєї функції, що утворює велику внутрішню динамічність. Гармонія класиків збагачується хавдяки багатьом побічним домінантам й відхиленням, внутрішній модуляційності, а також за допомогою більш кольорових, але менш активних побічних тризвуків і септакордів.

Лади, мажор і мінор, є абсолютно стабільними і, безумовно, автономними. Формула T – S – D – T визначає головну сутність ладових відносин і послідовність акордів.

Усе вищесказане, звичайно, знаходить відображення й у творах Л.Бетховена. Але поруч з цим, можна виділити риси, що притаманні саме бєтховенській ладогармонічній мові. І саме про це й буде далі розмова на прикладі фортепіанних сонат.

В першу чергу треба визначити велику роль функції S. Поруч зі звичайним її використанням у каденціях (переважно як  $\text{II}_6$  або DD) зустрічаються і нетипові зразки. Наприклад, теми 18 та 26 сонат починаються з субдомінант. Плагальними зворотами відкривається й фінал 7 сонати. До головних особливостей бєтховенського стилю можна вїнести виразно-драматургічний характер плагальності у ріслі наскрізного музичного розвитку, а також підпорядкування плагальності автентизму. Наприклад, у II частині 24 сонати моулюючий період у тональність субдомінанти, у сонатах №7, 29, 32 побічні партії звучать у тональностях VI ст. ( в сонаті 29 проведення П.П. у тональності VI мажорної (G-dur), у 32 сонаті субдомінантовий рух до П.П. підсилений тональністю Des-dur, яка є «неаплїтанською субдомінантою»).

Взагалї функція «неаполїтанської субдомінанти» (переважно у вигляді секстакорду) широко застосовується в драматичних епізодах фортепіанних творів Л.Бєтховена, найчастїше у створенні драматичних кульмінацій, бо саме

неаполітанському секстакорді ступінь виразності субдомінантової нестійкості є особливо великою. Гармонія «неаполітанської субдомінанти» не тільки сприяє відчуттю мінорного колориту (перебуваючи мажорного за фонізмом), але й підсилює конфліктність функціонального розвитку під час її руху в домінанту (при активному тяжінні до тоніки).

Таку ж велику роль у гармонії Л.Бетховена відіграють зменшені спеакторди (як до тоніки так і до домінанти). Саме фонізм цього акорду зробив його ще одним з основних виразників драматичзму й конфліктності: вступ до 8 сонати, II частини 7 і 9 сонат. Окремо треба сказати про нотацію DDзм.VII<sub>7</sub> в мажорі при розв'язанні в K<sub>4</sub><sup>6</sup> (наприклад, сонати №1, Iч; №10, II ч.). В берков це пояснює тим, що II підвищений ступінь встановився у практиці нотного запису пізніше.

Особливо треба зазначити роль тональності як об'єднуючого центру музичної форми у творах віденських класиків. Тональності дорівнюють ладогармонічним функціям і згруповуються навколо головної аналогічно тим функціям, що виконують у головній їх тонічній тризвуки. Взагалі у класиків були створені певні нормативи тональних планів і тональних співвідношень розділів крупної форми та частин уиклу. Але є окремі прийоми тонального розвитку, що зустрічаються у фортепіанних творах Бетховена у достатній кількості. Це, в першу чергу, ладові модуляції (переважно з мажору в однойменний мінор) як створення драматичного контрасту та розвитку (наприклад, Соната №14, Iч.). також характерними є однойменні зіставлення (Largo appassionato 2 сонати, 3.П. I ч. 16 сонати). Активно використовуються й засоби мажоро-мінору (однойменного та паралельного), наприклад, у II ч. 21 сонати («Аврора») співвідношення головної та побічної партій в експозиції та репризи (C – E – C – A).

Часто в розробках зустрічаються тональності й тональні співвідношення, протилежні експозиції за ключовими знаками (бемольні після дієзних) та інтервальною відстанню (секундові після терцієвих або кварто-квінтових), а також переходи у неспоріднені тональності за допомогою енгармонізму (часто уявного).

Ще одним з нововведень Бетховена є освоєння повного квінтового кола з енгармонічним переходом, яке у другій половині XIX ст. трансформується у різні терцієві послідовності.

Велике значення мають в гармонії Бетховена й органні пункти. Але, поруч з традиційними тонічними і домінантовими ( в основному в предиктових розділах), є у композитора й самотні знахідки. Педаллю нерідко стає верхній або середній голос, при цьому інколи виникає ефект побічного тону, що вносить сильний дисонанс у гармонію чистого тризвука (наприклад, Adagio 13 сонати, епізод фіналу 16 сонати). У Бетховена, завдяки драматургічності його музичного мислення, важлива смислова роль тієї чи іншої гармонії виявляється саме у предикті. Наприклад, у предикті перед репризою у I ч. 16 сонати G-dur композитор довго обіграє D, додаючи до неї зверху два субдомінантових тони «с» і «es». Останній, який є ноною, звучить на фоні основної гармонії як чужий

побічний тон, особливо у середньому голосі. Такі поліфункціональні співзвуччя різноманітні: поєднання T і D, D і S, особливо зм. VII<sub>7</sub> і S у різних комбінаціях, на органних пунктах і поза ними.

Особливим прийомом є введення суперечливої функції у виді одного звука, що посилює ефект різкого дисонансу. Такі приклади є наслідками сміливих гармонічних відкриттів Й.С.Баха, але звернені до гармонії романтизму та гармонії ХХ ст.

Характерними є її різні види лінійної «мелодичної» гармонії, що найчастіше зусорічаються у послідовностях паралельних секстакордів.

Л.Бетховен є видатний представник класичної школи, послідовник її традицій у всіх аспектах музичної мови. У той самий час у його ладогармонії є багато чудових нововведень, які мали вирішальний вплив на наступні покоління композиторів.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Берков В. *Гармонія Бетховена*. – М., 1975
2. Бершадская, Т. С. *Лекции по гармонии* / Т. С. Бершадская, ред. А.В.Вульфсон. — С-Пб: Композитор, 2005. — 238 с.
3. Конен В. *История зарубежной музыки*. – М., 1984
4. Мазель Л.А. *Проблемы классической гармонии*. - М.: Музыка, 1969
5. Способин И. *Лекции по курсу гармонии*. – М., 1979
6. Сыров В. *Гармония Л.Бетховена на фоне венского классицизма*. – Нижний Новгород, 2003
7. Холопов Ю. Н. *Бетховен* — М.: Музыка, 1971
8. Этингер М. *Раннеклассическая гармония*. – М., 1979

## ОСОБЛИВОСТІ ФОРМИ ФУГИ У ПІЗНІХ СОНАТАХ Л.БЕТХОВЕНА

*Якубовська Ірина Василівна*  
*КЗ «Херсонський фаховий коледж музичного мистецтва» ХОР*  
*викладач-методист*

Бібліографія вивчення бетховенської спадщини є дуже багатою і містить велику кількість монографій та окремих статей. Але музикознавча література, присвячена вивченню особливостей бетховенської поліфонії, є небагаточисленною. Ще менш дослідженою є роль форми фуги в творчості композитора.

Метою даної роботи є дослідження будови фуг пізніх сонат і закономірностей форми, тем, та засобів їх розвитку.

Як така, форма фуги була використана композитором у фіналі сонат № 29 та № 31. Існує ствердження про те, що соната № 29 є блискучим взірцем симфонічної трактовки форми фортепіанної сонати, яку можна зіставити з Дев'ятою симфонією.

Чотиричастинний цикл вперше завершується формою фуги, що є великою за обсягом і є зразком нової форми, що відрізняється від фуг Й.Баха та Г.Генделя. Форма даної фуги фактично поєднує у собі цикл прелюдії та фуги бахівського типу. Фуга даної сонати є двотемною (друга тема вступає у розробці в тональності D-dur). Вона є яскравим зразком симфонізації форми, тому що її композиційні закономірності поєднують у собі риси саме фуги, та сонатної форми (подвійна фуга з роздільною експозицією і сумщеною репризою).

Інтонанційна природа першої теми є типовою для будови головних партій багатьох сонат і містить лейтінтонацію усієї частини (хід на дециму).

Дана фуга є зразком усіх видів імітаційної техніки розвитку тематизму: тема проводиться у ритмічному збільшенні, ритмічному зменшенні, ракоході, інверсії, інверсії ракоходу, стрета, а також комбінована імітація. У ході розвитку першої теми широко використані подвоєння у терцію, сексту, дециму, що є характерним для добахівського періоду розвитку поліфонії (нідерландська школа). Такі складні прийоми викладення й розвитку тематизму цілком відповідають глибокому образному змісту.

В сонаті № 29 є ще один зразок імітаційної форми, типовий для творчості Бетховена – це фугато в розробці I частини сонати, реалізоване у вигляді канону на матеріалі головної партії.

Фуга сонати № 31 також завершує сонатний цикл. Знову, як і в сонаті № 29, це – сумщений цикл прелюдії та фуги, де матеріал прелюдії використовується як тематична основа інтермедій. Цікаво, що тема фуги об'єднує тематизм усієї сонати.

Фуга є однотемною, триголосною, тричастинною, зі складним тональним планом. У розвитку теми використано різні види імітаційної техніки: інверсія, ракоход, ритмічне збільшення, стрета.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Кириллина Л.В. Бетховен и теория музыки XVIII начала XIX вв. Дисс. работа в 3-х гг., т.2. — М., 1985.
2. Кремлев Ю.А. Фортепианные сонаты Бетховена. М., 1970.
3. Мазель Л.А. О 32-х вариациях с-толл Бетховена. Аналитический этюд. // Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки. М., 1991. С. 250-267.
4. Маргулис В. Об интерпретации фортепианных произведений Бетховена. Учебно-методическое пособие. М., 1991.

## УКРАЇНСЬКІ МОТИВИ В ТВОРЧОСТІ Л.БЕТХОВЕНА

*Яремкевич Галина Іванівна  
КЗ «СДШМ», м.Скадовськ  
заступник директора з навчально-виховної роботи,  
викладач-методист*

Сучасний етап розвитку освіти в Україні орієнтований на пошук шляхів культурного виховання особистості, яка поважає національні традиції, обізнана в галузі національного фольклору, вітчизняної та світової класики. Навіть на уроках зарубіжної музичної літератури ми вважаємо доречним по можливості показувати учням приклади зацікавленості композиторів українською піснею, фольклором. Таку цікавість і обізнаність можна знайти в творчості майже кожного композитора, творчість яких вивчається в програмі курсу ДШМ. Дана робота присвячена темі Бетховен і Україна. Матеріали роботи використовуються автором при обговоренні творчого портрету Л.Бетховена з учнями 5 класу.

Відомим є інтерес Л. Бетховена до музичних культур різних народів. Нам було цікаво розглянути, яке місце в творчості великого німця займає українська пісня. Про те, що український фольклор в 19 столітті був знаний і популярний в Європі, відомо достеменно. Західноєвропейські композитори охоче цитували українську пісню, обробляли, деколи не задумуючись над змістом тексту, не вникаючи в його сутність. Їх приваблювала інтонаційна краса, більш-менш чітка (іноді квадратна) метрика і ритміка, ладова визначеність (мажор або мінор), в мінорних мелодіях - наявність підвищеної сьомої ступені й характерного мелодійного звороту з її участю (VII # - V - I).

Мешкаючи у Відні – музичній столиці світу – Бетховен щиро захоплювався піснями різних народів. Це захоплення носило естетичний і практичний характер, адже саме у фольклорі він черпав нові ідеї для творчості.

Бетховен і український фольклор – тема несподівано серйозна і масштабна. В рамках даної роботи дослідимо історію обробки композитором відомої у всі часи української народної пісні «Їхав козак за Дунай».

Пісня була написана у XVIII столітті. Її авторство приписують Семену Климовському – козаку і поету. Деколи його вважають легендарним, але це цілком історична особа. Його ім'я згадується у спогадах та трудах істориків та літературознавців тих часів (напр. Микола Карамзін, збірка «Пантеон російських авторів»). І якщо прізвище харківського поета зараз мало хто знає, то пісню «Їхав козак за Дунай» давно вважають українською народною, про що свідчать багато публікацій.

Існує кілька версій, як ця пісня потрапила в поле зору великого Бетховена. Одна з найбільш переконливих така: Бетховен, що жив із 1792 року у Відні, познайомився з сином останнього українського гетьмана Кирила Розумовського - Андрієм, послом Росії в Австрії. Посольський особняк у Відні з його знаменитими музичними вечорами був своєрідним «українським



острівцем» - тут незмінним успіхом користувалася саме українська музика у виконанні українських співаків і бандуристів. З 1806 року Бетховен серед інших знаменитостей того часу був частим відвідувачем посольських вечірок. Композитору сподобалися почуті тут українські пісні - дивно мелодійні, співучі, захоплюючі. Припускають, що саме на таких вечорах і «запала в душу» композиторові чарівна «Їхав козак за Дунай».

В той же самий час цю пісню почув і німецький поет Кристоф Август Тідге. Він зробив вільний переклад тексту, який починався словами «Прекрасна Мінко, я мушу тебе покинути». Тідге назвав свій вірш «Козак і його дівчина. Малоросійська пісня». Пісня була надрукована в збірках творів, не загубилася серед інших і скоро підкорила всю Європу. Тідге зберіг основну фабулу пісні – розлука двох закоханих, але зробив акцент на ліриці.

Текст Тідге можна вважати вільним перекладом з сентиментальним нахилом, але саме цей переклад був популярний в Німеччині. Для нас же цікавим є факт, що в Німеччині були вже відомі українські козаки. Історики свідчать, що і в Німеччині, і в Австрії в наполеонівські часи козаки були символом сили, вольності, викликали і усмішку (популярні карикатури), і страх. Вони вважалися гарними воїнами і одночасно поетичними натурами – музикантами, танцюристами, поетами. У Бетховена на робочому столі стояла маленька скульптура – статуетка з козаками, що рвуться до бою (є в Бонському музеї).

Українська пісня «Їхав козак за Дунай» напевно, дуже сподобалася Бетховену, бо до неї він звертається тричі. Вперше – у 1815–1816 роках, готуючи збірку шотландських народних пісень, яку у нього замовив єдинбурзький видавець Г.Томсон. Працюючи над збіркою, композитор вирішив додати до шотландських пісень ще й слов'янські, видавши збірку під назвою – “Пісні різних народів». Однак, за одними історичними джерелами до Г.Томсона збірка не дійшла – Бетховен чомусь не насмілився її відіслати. В інших дослідженнях стверджується, що Томсон сам передумав публікувати збірку. Вона збереглася у шухляді Бетховенського столу, а після його смерті була продана на аукціоні і опинилася в Петербурзькій бібліотеці.

Деяко пізніше Бетховен знову повернувся до уподобаної ним української пісні, цього разу він опрацював її для голосу у супроводі фортепіано, скрипки і віолончелі. В цьому варіанті обробка української пісні має ремарку *Andante amoso con moto*, якої немає більше в жодному виданні. Тобто, ця ремарка належить самому композиторові. Словесні позначки Бетховена ніколи не були випадковими. Він дуже прискіпливо ставився до назв, ремарок, темпових позначень, тональностей. Так, композитор вважав, що тональність *a-moll* цілком відповідає ремарці *amoso*. Напевно, Бетховен був знайомий зі словами пісні. Найвірогідніше, що він знав їх у перекладі Тідге.

Тон ніжною скаргою пронизує всю обробку, особливо в секундових інтонаціях фортепіано, скрипки та віолончелі. Ці секундові інтонації у поєднанні з темпом (*Andante con moto*) нагадують *Allegretto* з симфонії №7, яке також написано в *a-moll*. По часу написання твори майже співпадають.

Втретє він взявся за цю пісню у 1817 році, створивши нову обробку для фортепіано і флейти або скрипки *ad libitum* op. 107 . Ця робота вийшла у світ у тому ж році в збірці “Варіації на російську тему”. Бетовен написав п’єсу у формі варіацій. Замовлення він знов отримав від Томсона. Саме замовник просив композитора писати якомога простіше, щоб таку музику могли зіграти аматори, а не професіонали. Зазначимо, що партія фортепіано скрізь набагато складніша за партію флейти, адже знайти хорошого флейтиста-аматора було значно складніше, ніж хорошого піаніста. ( так, в деяких варіаціях партія флейти базується на 1-2 нотах). У своєму останньому втіленні в музиці Бетховена «Schöne Minka» позбулася тієї сумної пристрасті, яка була присутня у вокальної обробці. Темпові позначення повернулися до суворого *Andante*, зникли «стогнучі» секундові інтонації, з’явилася віртуозність, що претендує то на драматизм (у варіації 6), то на скерцозність (остання варіація і особливо її кода з грою мажору і мінору).

Проаналізувавши кожну варіацію, зазначимо, що привнесення різних жанрів у варіювання (марш, етюд, баркарола), поступове ускладнення гармонічної мови, часта зміна темпів, включення нових тональностей, зміна форми окремих варіацій в порівнянні з темою – це ознаки, притаманні вже не строгим, класичним, а вільним, романтичним варіаціям. Тут композитор немов би відмовився від змісту тексту, трактуючи українську мелодію як «чисту музику», а не як зворушливу повість про долю двох закоханих. Твір сприймається як цілком європейський, фортепіанні вставки деколи нагадують бетховенські сонати.

Тема Бетховен і Україна широка і багатогранна. Так, наприклад, українські пісні використані в струнних квартетах Op. 59 (№7-9): у першому квартеті автор цитує мотив “Ой надворі метелиця”, а в другому і третьому – слух милують варіації на тему пісні “Від Києва до Лубен”. Лунають мелодії українських народних пісень і в “Аппасіонаті” (Соната №23 фа мінор, Op. 57), у 9-ій симфонії та в одній із сонат, де звучить мотив української народної пісні “Одна гора високая”. Зацікавився Бетховен і українським танцем “Козачок”. Його мелодію композитор використав у своїй творчості двічі: у 8-ій сонаті для скрипки та фортепіано, а також у першій частині 16-ої сонати для фортепіано.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Людвиг ван Бетховен і українська музична культура. [Електронний ресурс]: <https://sites.google.com/site/mistectvotakulturanimeccini/ludvig-van-bethoven-i-ukraienska-muzicna-kultura>
2. Перлини української народної пісні / Упорядник Микола Гордійчук. — Київ: Музична Україна, 1991. — 383 с.
3. Сорокер Я.Л. Українська пісенність у музиці класиків: спроба дослідження: навч. посіб. Для студ. вищ. навч. заклад. — Вінниця: НОВА КНИГА, 2012. — 184 с.