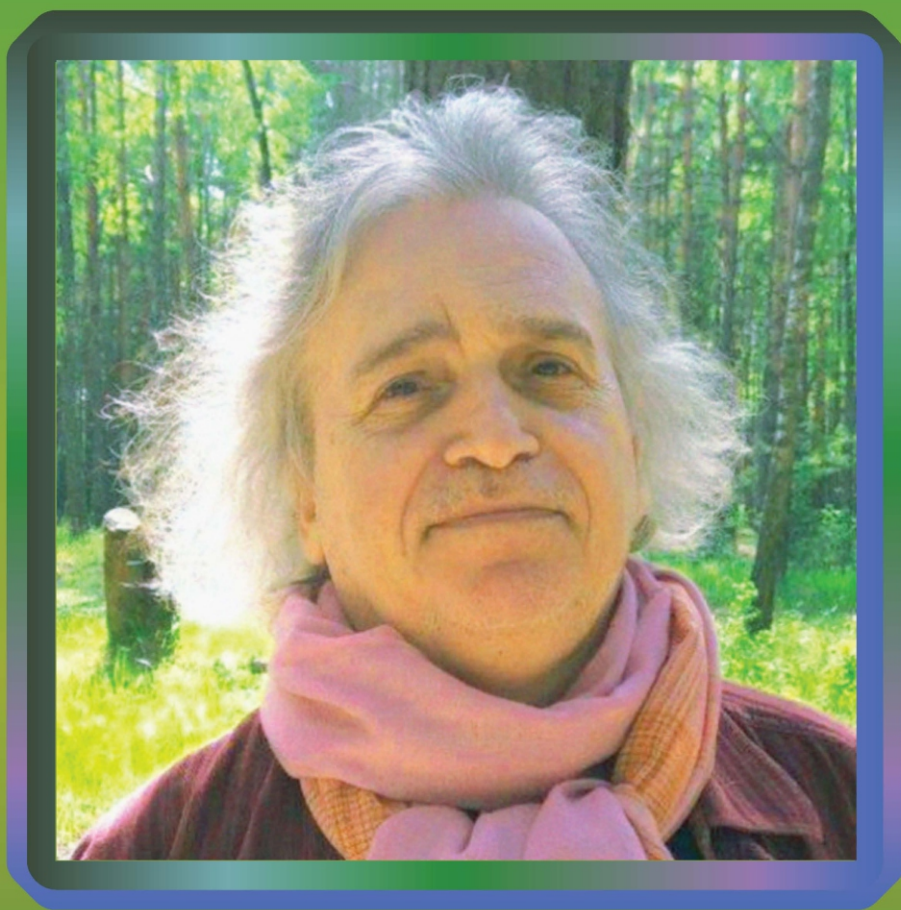


Міністерство освіти і науки України
Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова
Факультет мистецтв імені Анатолія Авдієвського

МИХАЇЛ ШУХ: МИТЕЦЬ І ЧАС



Колективна монографія

**Міністерство освіти і науки України
Національний педагогічний університет
імені М. П. Драгоманова
Факультет мистецтв імені Анатолія Авдієвського**

МИХАЇЛ ШУХ: МИТЕЦЬ І ЧАС

Колективна монографія

За загальною редакцією С. Ю. Коробецької

**Київ
НПУ імені М. П. Драгоманова
2019**

УДК 7.071.1(477)(092)
ІІІ 95

*Рекомендовано до друку Вченою Радою
факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського
НПУ імені М. П. Драгоманова
(протокол № 7 від 23 січня 2019 року)*

Рецензенти:

- Редя В. Я.,** доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського;
- Щолокова О. П.,** доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова.

Автори:

Кафедра теорії та історії музики факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського:

Коробецька С. Ю. – зав. кафедри теорії та історії музики, кандидат мистецтвознавства, професор (розділ 3.1.1).

Комаровська О. А. – доктор пед. наук, професор (розділ 1);

Строгаль Т. Ю. – кандидат пед. наук, ст. викладач (розділ 2);

Хоружа О. В. – кандидат пед. наук, доцент (розділ 3.4);

Мринська І. О. – ст. викладач (розділ 3.1.2).

Жуковська І. Л. – доцент кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського (розділ 3.2);

Касьянова В. О. – заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського (розділ 3.3.1);

Чинчева Л. В. – ст. викладач кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського (розділ 3.3.2);

Побережна Г. І. – доктор мистецтвознавства, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (розділ 4);

Щериця Т. В. – доцент (розділ 3.1.3).

ІІІ 95 Михайл Шух: Митець і час: колективна монографія. Київ :
Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2019. – 240 с.

У монографії розкривається неповторна особистість українського композитора Михайла Шука (1952–2018), його творча та педагогічна діяльність у контексті тенденцій розвитку сучасного художньо-інтонаційного простору. Висвітлено естетико-педагогічний та арт-терапевтичний аспекти творчої спадщини композитора.

Для студентів, викладачів факультетів мистецтв педагогічних університетів та інших мистецьких закладів освіти, а також усіх, хто цікавиться творчістю М. Шука.

УДК 7.071.1(477)(092)

ISBN 978-966-931-203-7

© Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2019



Зміст

ВСТУПНЕ СЛОВО	6
---------------------	---

Розділ 1

ОСОБИСТІСТЬ У ХУДОЖНЬО-ІНТОНАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОСТІ

1.1. Простір. Час. Людина культури	10
1.2. Про деякі ознаки та тенденції сучасного інтонаційно-сміслового простору життя.....	15
1.3. «Музика для мене – Храм, який звучить»... Духовні орієнтири творчості Михайла Шуха.....	18

Розділ 2

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ МИХАЇЛА ШУХА

2.1. Особистість Митця в сучасній українській музичній культурі (спогади, інтерв'ю, нотатки).....	22
2.2. Педагогічна діяльність	29

Розділ 3

ЕСТЕТИКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ МИХАЇЛА ШУХА

3.1. Твори Михайла Шуха у практиці викладання музично- теоретичних дисциплін на факультетах мистецтв педагогічних університетів.....	33
3.1.1. «Тиха молитва» та «Світла молитва» з хорового циклу «Три молитви».....	33
3.1.2. Сюїта для фортепіано «Старовинні галантні танці»	40
3.1.3. «Чаклувальні пісні». Хоровий концерт для жіночого хору	49
3.2. Функції фортепіано у творчості Михайла Шуха. Виконавські проблеми	57
3.2.1. «Сім миттєвих ескізів», «Дві молитви-медитації» для фортепіано	58
3.2.2. Вокальні твори у супроводі фортепіано: балада «Черное перо», триптих «Рассветный свиток»	62
3.3. Виконавський аналіз хорових творів Михайла Шуха.....	76
3.3.1. Хоровий цикл «Пробудження»	76
3.3.2. «Уж ты верба, вербушка» та «Angeli terra. Паломництво до країни небесних янголів»	89



3.4. Фортепіанні твори Михаїла Шуха для дітей у педагогічній практиці студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів.....	94
--	----

Розділ 4

ART-ТЕРАПЕВТИЧНИЙ АСПЕКТ МУЗИКИ МИХАЇЛА ШУХА

4.1. «Пісні весни». Медитативне дійство на вірші давньокитайських поетів	104
---	-----

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА	110
---------------------------	-----

НОТИ ТВОРІВ МИХАЇЛА ШУХА.....	115
--------------------------------------	------------

1. Тиха молитва.....	117
2. Світла молитва.....	118
3. Старовинні галантні танці	120
4. Чаклувальні пісні.....	136
5. Пробудження.....	146
6. Уж ты верба, вербушка.....	154
7. Черное перо (Песня Офелии).....	156
8. Рассветный свиток	165
9. Дві молитви-медитації для фортепіано.....	181
10. Пісні весни.....	193
11. Angeli terra. Паломництво до країни небесних янголів.....	219

ВСТУПНЕ СЛОВО



**В. П. Андрущенко,
доктор філософських наук,
професор, член-кореспондент
НАН України, дійсний член
НАПН України, заслужений діяч
науки і техніки України, ректор
НПУ імені М. П. Драгоманова**

СЛОВО РЕКТОРА

Шановні колеги, друзі, усі читачі!

Ви тримаєте в руках книгу, присвячену творчості прекрасного музиканта і педагога Михайла Шуха (1952–2018). Пишаємось тим, що ця людина була причетна до діяльності нашого університету – кузні педагогічних кадрів України.

Михайл Шух був музикантом-просвітителем, митцем-філософом. Одним з плеяди тих, хто з гордістю презентує Україну на світових обрях. Кожен його музичний твір – квінтесенція певної ідеї, причому такої, що стоїть над часом і поза часом. Ідеї, важливої для всіх, оскільки містить і транслює нам найвищі цінності – духовні в широкому розумінні.

Минає час і віддаляє нас від тієї миті, коли митець відійшов в інший вимір людського буття. Але залишається його музика, яка має звучати і надихати нас на творчість у будь-якій сфері професійної самореалізації, у стосунках з людьми, природою і культурою.

Студенти факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського, де викладав Михайл Шух, пам'ятатимуть його лекції – змістовні і нестандартні, які й досі сповіщають імпульси до осмислення світу через мистецькі явища.

Виконавці його творів, серед яких чимало викладачів та студентів нашого університету, стверджують, що музика Михайла Шуха змінила

їхній світогляд уже при першому торканні. Вона розширює горизонти і змушує переоцінювати власні погляди, піднімає над буденністю.

Радію з того, що ця праця продовжує традицію видань, підготовлених у Національному педагогічному університеті імені М. П. Драгоманова, про життя і творчість видатних особистостей, які долучилися до створення сучасного іміджу нашого вишу. Це ґрунтовна праця, яка, безумовно, слугуватиме кращому осмисленню не лише мистецьких, а й загалом складних і суперечливих процесів, що відбуваються у світі і осторонь яких не може стояти Україна.





**В. І. Федоришин,
доктор педагогічних наук, професор,
декан факультету мистецтв
імені Анатолія Авдієвського
НПУ імені М. П. Драгоманова**

СЛОВО ДЕКАНА

Що означає творчість Михаїла Шуха для нас – людей різних поколінь, а особливо для молоді? Чому поява видання, присвяченого творчості митця, на часі саме зараз?

Відповідь ґрунтується на декількох позиціях.

По-перше, не випадково в основі жанрової палітри музики Михаїла Шуха – хоровий спів. І не лише тому, що традиція хорового співу невід’ємна від вітчизняної музичної традиції. А головне те, що «інструментом» хорового співу є найдосконаліший – людський голос, помножений на силу єднання колективного мистецького висловлювання.

По-друге, композитору вдалося поєднати полюсні, на перший погляд, речі: сакральні жанри і гостро сучасні звучання, які, до того ж, спрямовують вектор у майбутнє.

По-третє, неможливо оминати увагою й інші жанри, зокрема, камерну музику композитора, особливо його майстерність у використанні тембрів, яку можна було б образно назвати «тембровою психологією». Надзвичайно проникливими є і твори для дитячої аудиторії, які, насправді, виказують високу повагу до юного покоління – перспективного у розбудові свого життя.

Нарешті, все, що створено Михаїлом Шухом, спонукає слухачів до діалогу з власними відчуттями і життєвими поглядами, змушує почути звучання Всесвіту й «підказує» вихід із, здавалося б, безвихідних ситуацій. У цій музиці багато драматичного і навіть трагічного. Але

разом з тим, просвітленого і ціннісно усталеного. А це надзвичайно важливо нині, коли світ увійшов до «зони турбулентності», коли людина може втрачати в ньому підґрунтя для життя.

Мистецькій молоді необхідні духовні орієнтири для самовираження і відчуття власної унікальності та спроможності творити.

Видання, підготовлене викладачами факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, звертаючись до постаті видатного майстра Михайла Шуха, на прикладі його творчості презентує панораму сучасної української, передусім, хорової музики, що гідно презентує нашу культуру у світовому масштабі.





Розділ 1

ОСОБИСТІСТЬ У ХУДОЖНЬО-ІНТОНАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОСТІ

*З глибин життя загадку підніму,
Все має сутність, корінь і причину...*

Валентина Малишко

1.1. Простір. Час. Людина культури

Ніколи ще світ не виявляв себе в такій динаміці, як нині. Погляд вглиб історії змушує нас у пізнанні його від витоків і дотепер рухатися – за відчуттям людини ХХІ століття – надширокими кроками – «епохами», що дорівнюють століттям і навіть тисячоліттям. Нині ж ми у вирі справжнього калейдоскопу незупинних імпульсів й інформаційних «квантів», «пазлів», що закономірно не складаються в єдину гармонійну картину, або ж, навпаки, гармонійність усе ж таки є, але утворюється немов «клаптикова ковдра», яка залежно від освітлення й ракурсу миттєво змінює забарвлення.

Як зорієнтуватися в такому світі? На допомогу приходять «вічні» категорії простору і часу, які в сучасній естетико-філософській думці актуалізують вимір «Людини культури». Такою людиною культури був Михайл Шух – більше, ніж композитор, більше, ніж педагог, просвітитель...

Насправді, занурення у таємниці творчості митця лише породжує нові «втаємничості». Тим не менш, спробуємо.

Філософська думка ще наприкінці минулого століття зосередила увагу на дефініції культурного простору, а у зв'язку з ним – на болючому питанні людського існування. Але проблема як раз полягає в тому, що нині сама «людина стала менш затребуваною цінністю, як того вимагають реалії ХХІ століття... Життєво важливі сфери культури освіти, науки..., які творять

людину, втягнуті у стихію ринку, для якого ... людська особистість перетворилась не в мету, а у засіб» [46, с. 208].

Вихід щодо «подолання» був підказаний ще в 90-ті роки ХХ століття. Зокрема, автор концепції «Школи діалогу культур» В. Біблер писав: «Нині змінюється стрій розуміння – від “людини освіченої” до “людини культури”, розуміючи культуру як “форму одночасного буття і спілкування людей різних – минулих, теперішніх і майбутніх культур... це форма самодетермінації індивіда в горизонті особистості, форма самодетермінації нашого життя, свідомості, мислення; це “винахід” кожною людиною “світу вперше”...» [6, с. 291].

Але «світ» у такому розумінні – це і є простір буття людини. Аксіоматично: «час і простір – визначальні параметри існування світу та основоположні форми людського досвіду» [11, с. 43].

Простір і невід’ємний від нього час як категорії художнього мислення й художньої творчості – вихідна позиція для аналізу і мистецьких процесів. Тут доречно згадати про *художній хронотон* М. Бахтіна (хронос-час + топос-простір): «будь-який вхід у сферу смислів здійснюється лише через ворота хронотопу» [4, с. 406]; «час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету історії. Ознаки часу розкриваються у просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом» [там само, с. 235].

Однак, простір існує в часі як структурована сукупність безмежної кількості об’єктів, які можуть впливати, а можуть і не впливати на людину: адже простір може існувати й без конкретного суб’єкта. Людина і простір не обов’язково взаємодіють, і лише за умов персоналізації простору (А. Петровський), тобто поступового оволодіння ним, останній починає «ліпити» людину, входити в її особистий життєвий простір і її внутрішній світ: персоналізуючи простір, людина і творить сама себе як «людину культури». Пригадаємо, як О. Шпенглер зазначав: йдеться не про те, «що простір “є”», а про те, що саме він означає для істоти, яка в ньому живе..., дійсність – світ, співвіднесений з певною душею...» [55, с. 324].

«Простір дається їй (людині) як розподільна структура, і через контроль над простором вона тримає у своїх руках усі варіанти взаємин...», – стверджував Умберто Еко [58, с. 247]. Із цього «всезагального», «космічного» простору кожен обирає, «вилучає» щось важливо своє, приймає особливі і значущі саме для нього імпульси, які входять своїми смислами в його життєвий простір – індивідуальний, хоча суб’єктивні особистісні параметри завжди взаємопов’язані з об’єктивними обставинами часу і простору її буття. К. Левін [31], автор психологічної концепції життєвого

простору, уточнював, що дійсний простір буття людини не є ні фізичною, ні соціальною реальністю, підкоряючись лише психологічним законам і визначаючись знаннями про світ і *власну можливість впливати* на його процеси.

Очевидно, що для такого митця як Михайл Шух, особливо значущим був його власний, досить складний життєвий простір, що вбирав у себе його емоції й почуття, інтелект і способи мислення, індивідуальні стилі взаємодії зі світом, прийняття світу та чимало інших особистісних параметрів світовідчуття і саморефлексії. Не менш значущим був його ще більш глибинний і інтимний внутрішній світ – як ті особистісні цінності, що осягають його твори, ті емоційні імпульси, які ці твори надсилають до глядача-слухача.

Психологія пояснює: внутрішній світ людини – це динамічний взаємозв'язок різних «світів»: світ як можливість розуміння-переживання чогось або когось в іпостасі його існування *для мене* з погляду «мого світу» (я-світу), і в цьому плані це світ не просто відображений, а світ як «генетично визначений зміст саме мого існування в цьому житті»; далі світ, який є втіленням цього внутрішнього світу в «мої інші світи», тобто «зовнішній світ людей»; нарешті, результуючий світ – повернення вже втіленого і перетвореного змісту у світ внутрішній, яке спричиняє зміни у ньому і його розвиток далі [36, с. 82].

Внутрішній світ і є способом буття «людини культури», здатної вести з широким об'єктивним простором, насиченим «світами інших», багатоаспектний діалог. Дієвість діалогу детермінується особливим піднесенням комунікативної функції культури в наш час, котра, як невід'ємний атрибут людського спілкування, «скрізь і всюди» [14, с. 6].

Для рефлексії сутності художнього простору, що є важливим для розуміння місця в ньому Михайла Шуха, звернемося до тлумачення М. Кагана, який розглядає культуру як «аспекти, грані, підсистеми багатосторонньо-цілісного її розуміння, як *“світ людини”* і як її власну *“людську якість”*, котра втілюється у розмаїтті форм і способів її *практичної, духовної і практично-духовної діяльності*» [16, с. 7].

У П. Флоренського також зустрічаємо: культурний простір приховує в собі духовно-символічний зміст, втілює рухому, багатоманітну дійсність, визначає спосіб людського мислення; культуру слід розуміти як *«діяльність з організації простору»*. В одному випадку, це – простір наших життєвих відносин... В інших це простір мислимий, мислима модель дійсності» [47, с. 20, 55].

Так, простір порівнюється з Всесвітом, постає як втілення образної моделі світу, котра створюється людиною, що вкладає у творення своє бачення світу. Така модель утворюється безкінечністю індивідуальних світів кожного, що накопичуються, розгортаються в часі, не зникаючи з появою нових. Митець вкладає у свою модель світу смисли, втілені у створених ним унікальних художніх образах, які входять в єдиний художній простір як у безмежний макросвіт, що людина пізнає, а пізнаючи – перетворює, змінює і змінюється сама.

Пригадаємо: така діалектика взаємопроникнення була розкрита ще М. Бердяєвим, який, розглядаючи людину («Вселюдину») як мікрокосм, що існує у макрокосмі, писав: «Вселюдина невід’ємна від космосу та його долі. Вивільнення й творчий підйом Вселюдини є вивільнення й творчий підйом космосу. Доля мікрокосму й макрокосму нероздільні, разом вони падають і підіймаються. Стан одного відбивається на іншому, взаємно вони проникають один в одного. *Людина не може просто піти від космосу, вона може лише змінити й перетворити його*» [курсив наш. – О. К.]. І це повною мірою стосується причетності до «макрокосму» композитора Михайла Шуха.

Відтак, художній простір – це гнучке утворення, яке реагує на зміни в суспільстві, насичується новими об’єктами і цінностями, між якими виникають нові зв’язки і смисли, «пульсує» і «дихає» [41]; при тому не локалізується в жодному органі людини, проте він реально існує в її свідомості й виявляється у духовному багатстві особистості [19].

Отже, для митця «світи» художнього простору – це внутрішній світ його самого, світи його творінь – пережиті ним цінності життя, якими він наповнює великий простір. Однак, залишаючись важливими частинками єдиного цілого, що безкінечно «пульсує» і «дихає» в часі, «світ» митця водночас належить конкретній епосі: приймає її або дискутує з нею, підкоряється їй проти своєї волі або ж здатен протиставити їй щось таке, що наповнює новими смислами всезагальний об’єктивний художній простір.

Наповнення «внутрішнього світу» особистісними цінностями – і для митця, і для публіки – невід’ємні від художньої емпатії та саморефлексії. У зв’язку з цим апелюємо до дефініції рефлексивної свідомості митця, яку Л. Шаповалова визначає як особливий рід інтонаційного мислення та його результат – рефлексивний образ, що є аналогом людини, яка мислить, страждає і через це пізнає світ (*homo cognitio*), а сама рефлексія подається як зв’язки – «Я-світ»; «Я – Інший; «Я – Я» [53, с. 2], тобто через різні іпостасі діалогу, притаманного музиці М. Шуха.

Як не дивно, попри всі правила і закони, все ж є в мистецтві щось таке, що – звісно, умовно (!) – існує поза простором і часом, втілюючи вищу

Гармонію Духу. Власне, знову на думку спадають філософські тези, як от: час передбачає позачасове.... [32].

Таким є Й. С. Бах. Пригадується (з поезії Г. Семенова «Бах»):

*І над уламками епох
Усміхнені вуста.
Там розмовляють Бах і Бог.
Вже сиві Бог і Бах...*

Поза часом і простором (образно-умовно, не порушуючи законів Буття) – недосяжні висоти духовності Березовського і Веделя... І знову на думку спадають поетичні рядки:

*Час проходить,
Час засіває.
Падають
Зерна
Кришталевої музики.
З глибин Вічності падають зерна.
В душу.
І там, в озері душі,
Над яким у недосяжній високості
в'ються
голуби-тремтіння,
Там,
У повнозвучнім озері акордами розцвітають,
Натхненними, як очі предків!*

(П. Тичина)

Цікаво, що відчуття «позапросторовості» шедеврів не є лише образною метафорою, а насправді має філософське підґрунтя, яке знаходимо в міркуваннях О. Лосєва стосовно музики: «Ейдос музичного буття є ейдосом поза-просторового буття» [33, с. 208]. І в тому – сила її емоційних імпульсів: «Музика незмінно рухається, плине, змінюється. Один звук наче проникнутий іншим і злито з ним проникає у третій. Множина звуків... сприймається як ціннісне і просте... Це – рухома єдність у злитті, плинна цілісність у множинності... Саме тому музика здатна викликати сльози – невідомо з якої причини; здатна викликати звитягу і мужність – невідомо для кого і для чого; здатна вселяти благоговіння – невідомо до кого... Вона –

невиявлена сутність світу, його вічне устремління до Логосу, муки народжуваного Поняття» [33, с. 209-210, 215].

Стосовно сучасників нам потрібен саме час, аби осмислити своєрідність усіх «поза». Інтуїтивно відчуваємо: духовні смисли «світів» Михайла Шуха переконують, що його музика – серед тих непересічних творінь, про які й міркував О. Лосев.

Наскільки ж митець належав своєму часу і простору?

1.2. Про деякі ознаки та тенденції сучасного інтонаційно-смыслового простору життя

Саме *інтонаційність художнього простору* і є втіленням і транслятором смислів митця. Зрозуміло, що особливості простору і часу твору, що віддзеркалюють позицію митця і його талант, зумовлюються природою художнього висловлювання як відображенням інтонаційного образу світу «у трьох просторових вимірах, часі та значенні» [50, с. 108].

За аналогією з музичною інтонаційністю можемо говорити про пластичну інтонаційність, що втілюється в повсякденній тілесності людини і в мистецтві танцю, про мовленнєвий образ світу – також індивідуальний і цілої епохи, і навіть про візуальну «інтонацію» (у візуальних мистецтвах), в яких інтонування постає як «згорнута в часі» візуалізація почуття. Недарма в естетико-мистецтвознавчих дослідженнях зустрічаємо дефініції фоносфери (М. Тараканов), логосфери (Р. Барт та ін.) тощо.

Видатний теоретик музичного мистецтва початку ХХ ст. Б. Яворський пояснював інтонацію як *прояв життя у всезагальному значенні* і стверджував: «усякий прояв життя є змістом людської мови, яка має два різновиди – звуковий і пластичний» [59, с. 2]. Очевидно, що «зміст людської мови» вчений розумів як проживання сенсів і олюднення такого переживання у звуковій та пластичній формі. Звук і пластика розгортаються в часі і є зовнішнім проявом *внутрішнього перебігу переживання, тобто інтонування сенсів*. Пригадаємо, що Б. Асаф'єв також тлумачив інтонацію як «якість осмисленого вимовляння» [2, с. 259], що породжується переживанням.

«Інтонація мистецтва, головна його специфічна властивість, цілісно вбирає в себе енергії, що діють у суспільстві і утворюють атмосферу життя: енергії віри або розгубленості, святого натхнення або байдужості, духовної бадьорості або цинізму, велике уповання або світоглядну зневіру. В душі

людини енергії життя вивільнюються і надають йому той чи інший стрій, духовний або антидуховний» [34].

Отже, для розуміння смислів сучасного інтонаційного (художньо-інтонаційного) простору суттєво, що така *інтонаційність* існує як даність, що пізнається (або не пізнається) людиною у визначених нею самою векторах. Натомість притаманний самій людині «художньо-інтонаційний образ» – це те, що було нею пережито, відрефлексовано і стало часткою внутрішнього світу.

Але ж в інтонаційно строкатому бутті є чимало особистісно-руйнівного, агресивного. Від таланту митця й від тих «імпульсів», що надсилають людині його творіння, й залежить наповненість нашого життя смислами.

Короткі історико-культурні «штрихи» пояснять логіку інтонаційно-смыслового наповнення простору в часі, за якими ми й розпізнаємо знаковість певної художньої епохи («інтонацію епохи» за Б. Асаф'євим). Так, інтонаційність Середньовіччя багато в чому визначалася церквою як замовником домінантних жанрів у музиці, живопису, архітектурі, літургійній драмі. Ренесанс народжує нові жанри, коли придворне мистецтво визначає і музичну, і пластичну інтонацію. XVII століття «вибухнуло» бароко і класицизмом, а в їхніх межах – народженням опери і балету, які й визначали інтонаційність художнього простору.

В українському мистецтві XVII ст. розквітає «козацько-барокова» інтонація, втілена у вертепних дійствах, стилістиці шкільного театру, думах; партесне багатоголосся прагне рельєфності й піднесеної експресії, декоративності і водночас динаміки контрастів, що визначає смисли художнього простору [22].

Мистецька Європа XVIII ст. інтонаційно зосередилася на врівноваженості й пропорційності. А в українському мистецтві цього часу утверджується знакова традиція професійного національного хорового стилю, в інтонаційності якого втілюється передромантичне світовідчуття [22].

Домінантна інтонаційність європейського мистецтва XIX ст. випромінюється у творчості композиторів-романтиків, виростає із спільного світовідчуття цього часу, пов'язаного з недосяжністю мрії, бентежністю, самотністю й водночас – інтересом до міфів і середньовічного фольклору; втілюється в балетних шедеврах («Сильфіда», «Жізель», «Лебедине озеро»), в ландшафтах англійського саду, в концертності як соціально-культурному явищі, у демократизації театральної мови. Український художній простір XIX ст. збагачується інтонаційними пошуками національно-смыслової

ідентичності (І. Котляревський, Т. Шевченко, І. Франко, Л. Українка, С. Гулак-Артемівський, М. Лисенко, театральна плеяда корифеїв).

Але вже у ХХ ст. художня інтонаційність розширюється прискореними темпами, виходить за межі однієї типової інтонації, породжуючи неймовірний інтонаційно-смісловий «спалах» з його численними «ізмами» та свого роду мікстами культур у стильовому аспекті: «не стиль епохи, а епоха стилів» [34]. Зрештою, наше ХХІ ст. стрімко наповнює дещо хаотичний, насичений протилежними тенденціями й ще більш динамічно змінюваний художньо-інтонаційний простір, в якому активізуються численні «квазі» і «анти».

Загалом, маємо симбіоз, який раніше й уявити було важко: григоріанські хорали і джаз, класика і рок, або ж класика в аранжуванні, для позначення стильової і жанрової основи якого ще слід відшукати термінологію; неймовірний шоу-продукт, де поряд із цікавим і значущим – агресивний несмак; мистецтво для «маси» і для «обраних»... У театральному просторі набувають популярності такі колективи, як ДахаБраха, Львівський театр імені Леся Курбаса, пошуки Радуги Поклітару, експерименти ГогольFest, інші цікаві, а інколи й провокативні явища. «Розчиняються» у просторі і одночасно намагаються зберегти своєрідність численні етнонаціональні або етногеографічні інтонаційні простори. Як ніколи, суттєво різняться художньо-інтонаційні образи різних поколінь – віддзеркалення цінностей покоління; зрештою, кожна особистість, будучи господарем власної субкультури, формує притаманний лише їй художньо-інтонаційний суб'єктивний образ.

Інтонаційність попередніх епох та найновіші авангардні художні пошуки наче збігаються в єдиний потік, переживають дифузію, яка часто поєднує непокдануване.

Так, наприклад, однією з характерних ознак академічної традиції наших днів у вітчизняній музиці є нова хвиля осмислення жанрів духовної музики у творчості сучасних авторів – Г. Гаврилець, Л. Дичко, Є. Станковича, В. Польової, В. Степурка, багатьох інших митців; православна традиція хорового акапельного співу часто інструменталізується, наближається до західноєвропейської (творчість В. Рунчака, І. Щербаківа).

Ці тенденції перебувають у річці пошуків останніх десятиліть композиторів Заходу. Знаковою постаттю ХХ – початку ХХІ ст. є й «авангардний» К. Пендерецький, чий здобуток взагалі не мислиться без духовної музики – камерної для різних складів, акапельної хорової, для хору з оркестром (достатньо згадати «Кредо», «Польський реквієм», «Утренья»...) і

який поєднує «авангардність» з католицькою, православною, єврейською інтонаційністю (жанровістю). (К. Пендерецький, до речі, є одним з метрів, в ареалі якого визрівав і талант М. Шуха).

Англієць Джон Раттер уславився своїми трактуваннями хоралів. Музика Арво Пярта майже зіткана з тих самих релігійних жанрів, а за «Канон покаяння» для мішаного хору композитор стає володарем «Греммі». Е. Денисов і А. Шнітке створюють Реквієми, Г. Канчелі – свої численні «молитви»...

Однією з найзнаковіших постановок ХХ ст. стає рок-опера Е. Л. Уеббера «Ісус Христос – суперзірка» (пізніше двічі екранізована).

Перелік нескінченний. Утім, якщо в західній культурі ця давня традиція не переривалася, то стосовно вітчизняної культури – з її строкатістю кругообертання з переплетенням справді художнього і квазіхудожнього – маємо все глибше замислюватись над тим, чому саме зараз, наприкінці минулого – початку нинішнього століття, в час драматичних подій, які ми спів-переживаємо, до нас повертається духовність як жанрова ознака музичного простору? Все – на тлі розвою електронних експериментів К. Штокхаузена і Я. Ксенакіса, «технічних розширень» Д. Крама, винахідницького «чудернацтва» Дж. Кейджа, експериментів П. Булеза, Е. Денисова...

Музика Михайла Шуха вписується в контекст пошуків духовності як вищого Смыслу, який завжди шукало людство. «Духовність – це завжди ціннісне домобудівництво особистості. Це отой безкінечний шлях до формування свого внутрішнього світу, що дозволяє людині не залежати повністю від контексту, зовнішнього життя, тобто залишатися собі тотожною» [28].

1.3. «Музика для мене – Храм, який звучить»... Духовні орієнтири творчості Михайла Шуха

Requiem «Lux aeterna», меси «І сказав я у серці моєму», «In excelsis et in terra», «Літургійні славослів'я Іоанна Златоуста», органна меса «Via dolorosa», хор «Dies irae», духовні концерти («Одкровення блаженного Ієроніма» для хору і соло рояля, «Спокуса Світлого Янгола», Співи та молитви за мотивами поезії Нерсеса Шноралі для хору а cappella)... Традиційні назви творів М. Шуха не є ознакою реставрації минулого. Це

синкретизм вселюдського «космосу», де сакральність постає не як прикмета безпосередньо церковного, а як ознака Людяності.

Розповідаючи про «Літургійні славослів'я», Михайл Шух промовив слова, які можна вважати епіграфом до всієї його творчості: «Я намагався створити образ, сповнений любові, радості та всеохоплюючої гармонії. Отже, цей твір я особисто сприймаю як нескінченний Гімн Божественному Світлу. Адже саме в просвітленні та любові криється найвищий сакральний сенс людського буття» [35]. Можливо, саме прагнення одночасно до глибинності та сходження зумовило авторське трактування жанру літургії, скоріше – вихід за межі жанру через синтезування Літургії – як ранкового святкового Богослужіння та Славослів'я, що виконується в час вечірньої служби... В такому емоційному резонансі народжується Любов.

Магія багатогранного діалогу (точніше – полілогу) – відчувається й у медитативному дійстві «Пісні весни» на вірші давньокитайських поетів: повільний темп, прозора фактура, нерозривність вокальної та інструментальної партій, які ведуть діалог, але не конфліктують, доповнюючи одна одну, – як те саме «позачасове», що змушує зупинитись у безперервному русі... Виникають паралелі з давньокитайською філософією єдності людини і природи: «Музика виникла з коливання тонів, сходячи до безсмертного Дао. Дао породило небо і землю, небо і земля породили світло і тінь, а закономірне чергування світла й тіні супроводжувалося благозвучною мелодією. Володар встановив правила музики, засновуючись на принципах гармонійного сполучення звуків. Музика є продуктом гармонії між небом і землею, світлом і тінню» («Запис про період Весни та Осені» [44, с. 13]).

Медитативність відчувається і в інших творах, наприклад у Requiem «Lux aeterna», особливо у фінальній частині, про яку сам композитор говорив як про «практично індійську рагу», як про «вибух світла» і поступове сходження цим променем»...[12].

Чому так часто митцем немов навмисно провокується стан медитації у слухача? А інколи і в назві він безпосередньо вказує на них? Можливо, як раз через згадану «позапросторовість» і існування «поза» або «над» часом.

«Пісні померлого сторіччя» позначаються автором як «меланхолійні алюзії для сопрано, органу, роялю-соло і віртуального поетичного голосу». Вдаючись до алюзії, натякаючи на дещо значуще, що криється в підтексті, який слухач має дешифрувати, митець, знов-таки, виходить за межі конкретики простору, розширює коло пізнання найважливіших сенсів через музику.

Близькою композитору є і семантика дзвонів. Бодем, ностальгією, зневірою і водночас – внутрішнім супротивом проникнута поезія Ірини Губаренко «Колоколенка», до якої М. Шух створив музику.

Колоколенка

*Колоколенка моя
Непокорная,
Колоколенка, людьми позабытая,
Покрывали тебя чистым золотом,
А теперь стоишь непокрытая.
Я смотрю, тобой заморожена,
А ты тихо мне улыбаешься.
Ты была невестою Божьей,
Потому над тобой надругались так.
Перезвон плывет по небу,
Вечный перезвон.
Это Бог свершает требу,
Только где же Он?*

Недарма загальний темпоритм музики М. Шуха – мудра і водночас така інтимна розміреність, філософська повільність при внутрішній пружині. Це прагнення пізнати таємні глибини свого «Я–духовного» та «Іншого» (чого завжди прагнула людина), і в своїй культурі, і в культурі начебто далекій, – розгадування таємниць через діалог.

«Простір життя» музики Михайла Шуха для сучасників – безмежний, хоча нові «світи» до нього вже не додаватимуться, на жаль. Цей простір насичений «цінністю людини». В ньому – найпотаємніше і глибоке, чого не позначиш словом, інакше губиться смисл. Невипадково, що музичним інструментом найчастіше Майстер обирає найдосконаліший – людський голос, який у час інформаційної «навали» й буденної метушні змушує слухача зупинитись і почати осмислювати себе у зв'язках зі світом.

У цьому контексті, за словами Л. Кияновської, «українське мистецтво ... далеко не пасе задніх і не просто наздоганяє європейські центри, а цілком впевнено формує власну сучасну національну концепцію, що, водночас, чутливо підхоплює національну традицію та відображає духовний континуум сьогодення...» [18, с. 380].

Завдяки особистості Михайла Шуха – тієї самої «людини культури», завдяки його музиці як орієнтиру для збереження людяності, розуміємо: насправді світ єдиний і гармонійний, а його строкатість – закономірний етап для рефлексії Гармонії. Тож згадаємо рядки Валентини Малишко:

*З глибин життя загадку підніму,
Все має сутність, корінь і причину.
Задумайся, людино, а чому
Шумливі ріки та німі вершини...*

Розділ 2

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ МИХАЇЛА ШУХА

2.1. Особистість Митця в сучасній українській музичній культурі (спогади, інтерв'ю, нотатки)

«Особистість генія, – зазначає Г. Побережна, – аналітично невичерпна, а механізм творчості неможливо дослідити через наявність у ньому надсвідомих процесів» [37, с. 5]. Але завжди цікаво розуміти, про що думав, що відчував композитор, які мрії та надії плекав, що хотів донести до слухача? Про що не встиг сказати?..

Музика Михайла Шуха орієнтована на розумного і творчого слухача, який не лише відчуває всі тонкощі розкриття музичного образу, а й співпереживає, резонує з музикою, її енергетичним потенціалом.

Нам, учням та колегам великого Майстра, завжди було цілком зрозуміло: Михайл Аркадійович *мав постійну потребу в музичній творчості*. Музикознавці та критики в один голос заявляють, що основа творчого кредо М. Шуха – це прагнення віднайти внутрішню свободу, досягнути таємниці буття, глибинні закони гармонії. При цьому «вічні філософсько-релігійні ідеї, які лежать в основі багатьох його творів, постають перед слухачем у своєму новому сучасному ракурсі, народженому світосприйняттям художника, що робить своєю творчістю знаковий крок із хворобливо-деформованого художнього простору ХХ століття в недосяжне своїми горизонтами ХХІ» [30].

Звертаючись до духовного начала творчості композитора, варто згадати тих, хто дав йому життя на землі.

Михайл Аркадійович походив з інтелігентної сім'ї (батько був інженером, мати – стоматологом). З раннього дитинства мама Михайла Аркадійовича Софія Борисівна мріяла навчатись музики (вона походила з великої родини, була сьомою дитиною в сім'ї, мала шість братів). Один із



братів матері (дядько М. Шуха Юрій Борисович Екслер) був військовим диригентом, служив у Прибалтиці. Під його орудою відбувалися великі хорові фестивалі в Ризі. Мама дуже хотіла бачити дітей музикантами. Саме тому маленького Михайлика віддали до музичної школи вчитись по класу скрипки. Навчання не було простим: за шість років – дев'ять вчительок, і всі йому «ламали пальці» (змінювали постановку рук). Коли Михайл подорослішав (десь у 13-14 років), то зрозумів, що музикою можна займатися зовсім по-іншому. Саме тому він вирішив піти на теоретичний відділ Донецького музичного училища, де почав факультативно займатися композицією. Його першим вчителем став композитор А. Ф. Водовозов.

Після закінчення училища М. Шух продовжив освіту в Харківському інституті мистецтв імені І. П. Котляревського, вступивши до закладу з творчим доробком, до якого, зокрема, входила Дитяча сюїта для фортепіано. Професор Д. Л. Клебанов взяв його до свого класу із задоволенням, вважаючи перспективним учнем. Але потрапивши до студентського середовища, Михайл захопився авангардною музикою К. Штокхаузена, К. Пендерецького, П. Булеза. «Це бунтарське мистецтво руйнувало стереотипи, і молоді композитори, серед яких був і Михайл Аркадійович, почали активно застосовувати музичні новації у власній творчості. Звісно, це не подобалось викладацькому складу. Коли на першому курсі М. Шух показував свої авангардні творчі спроби Д. Л. Клебанову, той категорично не сприймав таких новацій і просив принести йому щось «нормальне». Наступного дня М. Шух ніс такий самий авангард, але на титульній сторінці великими літерами виводив: «Нормальна фортепіанна п'єса» [12].

М. Черкашина-Губаренко згадує студентські роки композитора: «Міша Шух був яскравою індивідуальністю, дуже любив гумор і гумористичні сценки, які потім він озвучував і показував – це була студентська самодіяльність, студентські вигадки. Епатажність підкреслювалась також у поведінці, у зовнішності... Але вчився Михайл дуже добре, і вже в ці роки звернув на себе увагу. Такою талановитістю, серйозністю і запам'ятався»¹. М. Черкашина-Губаренко наголошує, що в той час активно працювала кафедра композиції, де творили видатні митці. Харківська спілка композиторів була другою за значущістю і за масштабом в Україні. Там були представлені всі композиторські покоління: Д. Клебанов, В. Борисов, В. Губаренко, В. Бібік, М. Кармінський та інші. «У Спілці композиторів точились активні дискусії, тому що існував табір консервативний (люди, які

¹ У 1970-ті роки М. Р. Черкашина-Губаренко викладала історію музики у Харківському Інституті мистецтв імені І. П. Котляревського.

авангард не сприймали) – і авангардний табір, де найяскравішим представником був Валентин Бібик, на якого молодь орієнтувалась»¹.

У сім'ї Шухів є ще один композитор – рідний брат Михайла Аркадійовича Анатолій Шух. Михайл та Анатолій навчались композиції в одного педагога, професора В. М. Золотухіна. На думку М. Черкашиної-Губаренко, у творах Анатолія Шуха просто вистрілює музичний гумор, це «людина – музичний капусник», з прекрасним почуттям гумору. «Толя був зовсім інший, хоча їх завжди порівнювали: Толі завжди діставалося, бо він був і більш легковажний, і менш надійний, і завжди йому за приклад ставили Мішу: от твій брат – він такий... ти на нього орієнтуйся...».

Анатолій Шух багато років працював завідувачем музичної частини в Донецькому театрі ляльок, писав музику до дитячих та лялькових спектаклів для московських та харківських театрів. У Харкові свого часу відбулась постановка яскравого мюзиклу, а в Москві – спектаклю «Кицькін дім» з музикою А. Шуха, які й досі йдуть з великим успіхом.

Рідні, друзі, колеги згадують про живе, непересічне почуття гумору Михайла Шуха. Він завжди вмів підняти настрій колегам по роботі однією смішною історією, влучним анекдотом або просто посмішкою. Людмила Байда, керівник жіночого студентського хору «Павана», згадує: «Михайл мені нагадував скромного, проте дуже “гострого” одесита. Не донеччанина, а саме одесита. Надзвичайно вихована, толерантна й тонка людина». «Почуття гумору в нього унікальне, легке, і мене завжди неймовірно дивувало й радувало, що через багато років Міша міг пригадати якийсь анекдот з дитинства, який мені ще не розказав. Це було завжди влучно і смішно» (Н. Чаморова).

Недарма кажуть: «Талановита людина – талановита в усьому». Маючи унікальний композиторський дар, М. Шух ще й майстерно володів словом. Дружина Михайла Аркадійовича розповідає: «В мене є товста папка у сімейному архіві, яка має назву “Наше та про нас”. Там зібрані не лише серйозні вірші Михайла, а й гумористичні. В юному віці він талановито писав вірші, так само, як і музику, але пізніше зосередився саме на композиції. Вірші склалися для різних випадків: сімейні свята, дні народження, ювілеї наших друзів тощо – це була така традиція. І коли ми кожні 365 днів відмічали Новий рік і збиралися приблизно однією і тією ж компанією, – кульмінацією новорічної ночі завжди був виступ Михайла з віршами, який традиційно починався однаково під наш сміх з першої строфи».

Написані М. Шухом у студентські роки «Скорочені та доповнені лібрето трьох опер на вірші О. Пушкіна» («Євгеній Онегін», «Пікова Дама»,

¹ З особистої розмови з М. Р. Черкашиною-Губаренко.

«Русалка») були надзвичайно популярними у консерваторському середовищі різних міст країни. Їх читали, передруковували, деякі викладачі навіть цитували на лекціях з історії музики. Реакцією незмінно був вибуховий регіт аудиторії... Навіть на засіданнях трудового колективу нашої кафедри Михайл Аркадійович нерідко зачитував колегам власні невеликі «поетичні перлинки»: так у творчій атмосфері невимушено вирішувались щоденні питання.

Близькою людиною, другом, критиком та однодумцем була для М. Шуха його дружина – Наталія Чаморова. Її називають ангелом-охоронцем Михайла, спорідненою душею, музою. Позналились вони під час навчання і відтоді завжди були разом. Згадує Наталія Василівна:

«Наше особисте близьке знайомство добре та легко запам'яталось. Це сталося 18 вересня 1974 року. Ми проводили час в одній компанії, слухали багато сучасної музики. Говорили про Шостаковича (ним захоплювалось все наше покоління), йшлося про 13-й квартет. Михайл здивувався: «Як, ти ще не чула 13-й квартет? Зараз же ходімо!». Музика справила таке сильне враження, що ми проговорили всю ніч, а після цього вже не розлучалися. Виявилось, що у нас багато спільного, рідного. Далі – навчання, потім ми одружились, потім була армія, потім ми переїхали до Донецька».

У цей час у Донецьку вирувало яскраве культурне життя, творила ціла плеяда талантів. Наталія згадує вкрай насичений концертний графік М. Шуха – авторські філармонічні концерти, аншлаги... Проте кінець 90-х років був надзвичайно складним періодом: кількість культурних подій значно зменшилась, талановиті митці (музиканти, художники, літератори) емігрували за кордон. У Донецьку стало нудно...

Зовсім інша культурна атмосфера панувала у Києві. Михайл Аркадійович періодично навідувався до столиці на з'їзди, композиторські пленуми. Хорові твори М. Шуха на той час вже були добре відомі, активно виконувалися різними колективами. Завдячуючи П. М. Ніколаєнко – викладачу, хоровому диригенту музично-педагогічного факультету НПУ імені М. П. Драгоманова, яка активно вводила до навчального репертуару твори М. Шуха, – Михайла Аркадійовича запросили викладати на кафедрі теорії та історії музики. 2002 року відбувається переїзд сім'ї Шухів до Києва.

М. Черкашина-Губаренко згадує «Ворзельські зустрічі» 2000-х років: «Ми зустрілися у Ворзелі, коли Будинок творчості композиторів активно працював. Влітку там відпочивав і Михайл зі своєю сім'єю. У невимушеній атмосфері неформального спілкування він грав свої твори. Часто на таких зустрічах був присутній Валентин Сильвестров; між ними відбувалися

своєрідні творчі змагання: Валя напише на якийсь текст романс, а потім Михайл береться... або навпаки. Звичайно, Михайл тоді перебував під певним впливом Сильвестрова – його музики та індивідуальності. Тоді ми збиралися у нас, це було вже після смерті мого чоловіка (В. Губаренка – Т.С.). Якось влітку я була у Ворзелі зі своєю подругою, критиком та музикознавцем з Москви Мариною Нестьєвою, яка тоді видала книжку бесід із Сильвестровим. В гості до нас завітали Валентин Сильвестров і Михайл. Я показувала їм авторські пісні моєї дочки Ірини, якої на той період вже не було на цьому світі. Ми слухали записи, її голос, пісні. Я подарувала тоді Михайлу збілочку поезій Ірини, яку видала вже після її смерті».

Пізніше М. Шух згадає: «Нещодавно я написав романс “Колоколенка”. Відомий український музикознавець Марина Черкашина-Губаренко презентувала мені збірку віршів своєї доньки Ірини. Вона була композитором, поетесою, проте рано померла. Марина Романівна попросила написати що-небудь на слова доньки. Я завжди дуже обережно до цього ставлюсь. Можу писати лише на ті поетичні рядки, які самі попросились, лягли на музику. Так от, перегорнув буквально три сторінки і потрапив на вірш “Колоколенка”. Він “завучав”. Такі випадки – виняток» [12].

На початку 90-х років відбувався грандіозний фестиваль «Схід–Захід», ініціатором якого виступив прекрасний гітарист Вольфганг Вайгель. М. Шуха запросили до Німеччини, де композитор представляв культуру України, брав участь у концертах, відвідував інші культурні заходи. Знаковим для М. Шуха стало відвідування собору в місті Любеку, в якому працював Й. С. Бах. Після повернення в Україну Михайл сказав дружині: «Можеш вірити, а можеш – ні, але я увійшов у Храм і зрозумів: я – Вдома! І це місце найрідніше для мене на землі. Я там був, я його відчув, але мені не обов’язково там постійно жити – вже відбулося космічне єднання з Бахівською душею, музикою, Божественною ідеєю».

В інтерв’ю з Валентиною Редєю композитор виокремлює ряд законів, за якими розвивається сучасна музика. М. Шух зазначає, що вона вбирає в себе увесь спектр понять, які відображають взаємодію сильних, часто різноспрямованих енергетичних потоків. Ці потоки пронизують сучасний світ навколо і всередині нас. Тут є все: гармонія і хаос, медитація, heavy metal та Лондонський симфонічний, шоу-індустрія MTV, оперні арії, божественні літургії, «Бітлз», музичні релаксації зі співом пташок, Майкл Джексон.... елітарні авангардні фестивалі – для гурманів, кіномузика, молодіжний рейв, А. Шенберг та К. Пендерецький, джазові імпровізації та музичний театр... У кожній з цих галузей є свої безумовні досягнення, які впливають на нас. Сучасний художник будь-якого напрямку (якщо він, звісно, не зациклений на

самому собі), не може пройти повз яскравих явищ, які розвиваються паралельно з його власними творчими устремліннями. Вони проникають в його «Я» і стають частиною його самого. Таким чином композитор розуміє сьогоденішню тенденцію у сфері мистецтва: зараз відбуваються серйозні інтеграційні процеси, які формують основні напрями його розвитку в новому тисячолітті»¹.

Зовнішність Михайла Аркадійовича яскраво підкреслювала його характер та вдачу: він мав добрий м'який погляд глибоких карих очей, щиру посмішку, приємний м'який тембр голосу (який, до речі, ніколи не підвищував). Мав звичку дещо нахилити голову набік при розмові, ніби прислухався до слів співрозмовника. Весь його зовнішній вигляд виражав шляхетність. Студенти та колеги відносилися до професора Шуха з повагою та трепетом, звертались до нього за порадою, і він для кожного знаходив час.

Надзвичайно потужним, грамотним композитором називає М. Шуха Л. Байда: його «Тиху молитву» знає, мабуть, кожен хоровий колектив Києва. Та й не лише Києва... «Це його мініатюрна візитівка, яка так само, як «Щедрик» Леонтовича, має бути в репертуарі кожного хорового колективу». Людмила Анатоліївна згадує: «Ми познайомились на фестивалі “Золотоверхий Київ”, де М. Шух був членом організаційного комітету та автором, твори якого виконувались учасниками фестивалю. Надзвичайно високий музично-теоретичний рівень дозволяв йому писати для хорів різного складу: чоловічого, жіночого, мішаного, дитячого... Ми виконували з “Паваною” (студентський жіночий хор) невеликі твори Михайла Шуха. “Павана” співає музику тільки композиторів, близьких за світосприйняттям. М. Шух увійшов до переліку сучасних композиторів, як Ганна Гаврилець, Євген Станкович... Для хору “Павана” він написав цикл “Чаклувальні пісні”. У нього надзвичайно потужне зерно».

Л. Байда додає: «Шух надає надзвичайну свободу для митців. Я люблю такий напрям, де виконавець не те, щоб вдосконалює музику, але дарує їй життя на більш високому рівні. Автор грається яскравими барвами: крик чайки, шелест листя, подих ранку, порух вітру; дає можливість залучити велику кількість ударних, шумових, звукових інструментів, які лише підсилюють генетичну спрямованість його творів. Навколо нього завжди люди різних професій, об'єднані однією думкою. Так було створено музичний фільм на триптих “Чаклувальні пісні”. Цікаво спостерігати, як розвивається музика на тлі використання зображально-підсилювальних фрагментів, замальовок природи. Поєднавши елементи пантоміми,

¹ Валентина Редя. «І були тихі небесні флейти...»: інтерв'ю з Михайлом Шухом. – URL: <http://www.shukh.narod.ru/redia.html>

хореографії, світло, реквізит, костюми з музикою, композитор спромігся створити справжнє диво. Virізняються грамотністю і його партитури. М. Шух надзвичайно ретельно прописував усі нюанси: рухові, штрихові, – і намагався все це відтворити. Він часто приходив на наші репетиції, оскільки був колегою, давав поради. А студентів, у той же час, я направляла до Михайла Аркадійовича – за порадою щодо написання анотацій, теоретичним аналізом... Це людина, якій я довіряла. Він завжди у доброзичливій формі допомагав, добре знав свій фах і був відданий роботі».

Усім охочим М. А. Шух щедро дарував можливість користуватись власними партитурами, викладаючи їх у вільний доступ на своєму сайті. Композитор вважав, що написана музика має звучати. І це найбільший подарунок, який він залишив своїм нащадкам.

Л. Байда: «Є в мене ноти, до яких ніяк руки не доходили. Михайл Аркадійович мене запитував: «Людочка, ну коли ж ми цей твір зробимо?» А твір мав назву «Пустячок». І коли я відкрила цей «Пустячок», то зрозуміла, чому він запитував: «Скільки в тебе дівчат?» Тому що там, за задумом композитора, у кожної хористки мала бути своя роль. Там все прописано: як студентки йдуть на хорове заняття, як вони спілкуються, хто з ким, хто по мобільному телефону, як вони приходять, розсаджуються – всі ці мізансцени. Слів немає, весь час шумові та звуковисотні ефекти. І раптом хтось не відключив мобілку – все це в партитурі прописано. Ідея надзвичайно цікава. Можливо, колись ми до неї повернемося і зробимо».

Про музику М. Шука сказано і написано вже багато. Проте словами важко передати неймовірні відчуття, які охоплюють слухача під час звучання меси «In excelsis et in terra» або медитації для органу «І була ніч, і був ранок, і були тихі небесні флейти».

Н. Чаморова згадує: «Які слова можна сказати про музику, якщо є сама музика? Творчість для Михайла – це все його життя. Він сам говорив, що міг би бути не музикантом, але все одно займався б тим самим: відкривав для себе і передавав людям найголовніші закони буття – гармонії, краси, світла, рівноваги... А робити це можна по-різному: найкраще, звісно, через мистецтво. І оскільки ще в музичній школі в нього прокинувся композиторський талант – він став композитором, хоча міг би бути і письменником, і художником. Проникав у глибину сакрального, небуденного життя через музичні засоби виразності, які удосконалювались і іноді досягали такої сили, що справді переносили слухача до “іншого світу” й робили щасливішим. Я буваю абсолютно щасливою в якісь моменти... слухаючи Мішину музику, беручи участь у репетиціях, записах; навіть

концерти я менше люблю, ніж повсякденний творчий та репетиційний процес».

Звідки композитор здобуває інформацію, сакральні знання, які майстерно втілює в музичному полотні? «У Михайла була унікальна інтуїція та глибоке мислення. Про деякі речі йому не потрібно було дізнаватись – він просто знав. Найголовніше у світобудові він просто знав» (Н. Чаморова).

2.2. Педагогічна діяльність

Аналізуючи композиторську, просвітницьку діяльність Михайла Аркадійовича Шуха, зазначимо, що він активно займався і педагогічною справою.

Педагог з великої літери, – так називають його студенти, прекрасний музикант та теоретик, чуйний та цікавий лектор, він притягував до себе спраглих до знань учнів, які згадують його неповторні заняття. Михайл Шух був «фахівцем широкого профілю, універсалом, викладав чимало музично-теоретичних дисциплін, серед яких сучасна музика, гармонія, поліфонія, сольфеджіо, стильова гармонізація, монодія, акомпанемент та імпровізація тощо» [25, с. 228]. Справжній Майстер своєї справи, він завжди був «оточений зацікавленими студентами, готовий розповідати про магію музики безкінечно», – згадує керівник дитячого хору «Либідь» Лариса Чинчева.

Серед його слухачів – вчителі та викладачі, вихователі та музикознавці, діячі культури, члени відомих хорових колективів та оркестрів.

Усю свою педагогічну діяльність Михайл Аркадійович спрямовував на індивідуальний розвиток кожного студента, залежно від його попереднього досвіду і бажання розвиватись.

М. А. Шух не лише цікаво викладав лекційні курси, а й знаходив час для індивідуальних бесід зі студентами. Завжди враховував бажання, потреби, можливості студентів, не нав'язував навчальний матеріал, але й не відмовляв тим, хто хотів знати більше. М. Шух майстерно мав підхід до студентів різних вікових категорій, стимулюючи їх пізнавальну діяльність. Педагог викладав новий матеріал емоційно, образно та доступно.

Автор цих рядків, колишня студентка М. Шуха, а нині колега, викладач кафедри теорії та історії музики пригадує такий епізод навчання. Коли студенти вивчали курс «Сучасна музика», я зацікавилась творчістю сучасних композиторів А. Пярта та А. Кнайфеля. Послухати таку музику тоді було ніде, і яким великим було моє здивування, коли після нашої розмови на

наступну лекцію Михайл Аркадійович приніс і подарував мені диски з музикою цих композиторів! Вдячності моїй не було меж...

Михайл Аркадійович знайомив нас із творчістю багатьох сучасних композиторів, завжди був відкритий до дискусій, обережно ставився до оцінок творчості того чи іншого митця, поважав і вислуховував думку студентів.

Він вмів пояснювати матеріал так, ніби підносився над ним, а його ерудиція, знання та здатність до філософського узагальнення викликали повагу та неабиякий інтерес до занять. Н. Лісниченко, студентка М. Шуха, згадує його лекції з монодії: «Він пояснював нам історію розвитку музики на основі філософських світоглядних методів мислення: метафізики та діалектики» [25, с. 228]. «Оманлива легкість, з якою він пояснював причини виникнення того чи іншого напрямку, історичні умови попиту на той чи інший стиль, окриляла нас, показувала, що можна знати музику, розбиратися в ній, але розмовляти доступною мовою, бути професором, проте залишатися близьким до студентської душі, бути композитором – і в свої твори вкладати стільки любові і поваги до *майбутнього виконавця*, що вони линуць одразу до самого серця як артиста, так і слухача» (зі спогадів Н. Шеклунової, вчителя-методиста, колишньої студентки М. Шуха).

У своїй педагогічній діяльності професор Шух намагався реалізувати ряд педагогічних принципів, серед яких виокремлюються принцип креативності та самоорганізації. Михайл Аркадійович стимулював індивідуальну роботу студентів, даючи можливість кожному самостійно обрати форми та шляхи опанування матеріалу. І це було досить ефективно: студенти-виконавці більше уваги приділяли виконавській діяльності, а тому й пізнавали музику через інструментальне або ж вокальне виконання. Студенти-теоретики більше часу приділяли аналітичній роботі, слухали, аналізували музику. Проте найчастіше ці види діяльності поєднувались.

Михайл Аркадійович настільки натхненно розповідав про музику, що найчутливіших міг надихнути на власну творчість. Розповідає Н. Шеклунова: «З великою повагою М. Шух ставився не лише до музичної, а й до словесної творчості студентів. Пам'ятаю, якось він запропонував написати літературний твір про різні музичні епохи. Це було незвично, адже композитор просив у слові виразити *своє* художнє бачення цілого етапу становлення музики як мистецтва. І це теж надихало – адже для написання потрібно було володіти не лише знаннями про стилі та їхні характеристики, а й мати *власне ставлення* до них, відчувати їх, розуміти. Це суттєво змінювало наше уявлення про історію музики як предмет».

«М. А. Шух ніколи не критикував твори студентів, але розглядав їх з такою уважністю, що для учня самі собою ставали зрозумілими помилки чи погрішності. Вчитися на його заняттях було завжди легко. Без примусу, щирою зацікавленістю у наших думках Михайл Аркадійович підводив нас до розуміння глибинних основ. Він відштовхувався від наших інтересів і віртуозно підводив до усвідомлення законів творення музики, будови музичної форми, і ми занурювались у стилі, осягали їхню різноманітність, відчували різницю та подібність тих чи інших рис» (зі спогадів студентів 2008 року випуску).

Окремо варто зазначити, як Михайл Аркадійович працював з дітьми. Л. Чинчева згадує, що під час репетицій Михайл Шух «розмовляв з дітьми дорослою мовою, професійно пояснюючи їм, що саме хотів відтворити у музиці». І діти розуміли його! Репетиції з ним проходили легко, невимушено та продуктивно. М. Шух «намагався емоційно передати настрій твору, пустував та веселив учасників хору, та, зрештою, домігся легкого виконання та невимушеного настрою». Діти старались, намагаючись максимально відтворити задум композитора.

Педагогічну спрямованість має збірник «Перші кроки», написаний для музикантів-початківців у 1990-ті роки, який музиканти порівнюють з «Порами року» П. Чайковського. Михайл Аркадійович не вважав себе дитячим композитором, проте створив цикл п'єс у рамках мультимедійного продукту (диск для малюків). У 2011 році композитору довелося бути головою журі дитячого фортепіанного фестивалю-конкурсу в Москві, де твори зі збірки «Перші кроки» входили до обов'язкової програми¹.

М. А. Шух відвідував і репетиції студентського жіночого хору «Павана», висловлюючи побажання та коригуючи виконання власних творів. За словами Л. Байди, його партитури були зрозумілі студентам, адже практично в кожному такті він позначав усі потрібні нюанси – робив це надзвичайно доречно та професійно.

Студентка І. Гожельник, виконавиця партії скрипки соло у музичному перформансі М. Шуха «Паломництво до країни небесних янголів», пригадує: «Ми вже були трохи втомленими, але під час репетицій відчували неймовірне захоплення! Чого був вартий власне робочий та творчий процес! Після вечірніх репетицій з Михайлом Аркадійовичем у мене відкривалося друге дихання».

«Дивовижно прозорими і сяючими здавались твори М. Шуха нам, студентам, коли ми їх розучували, – додає Н. Шеклунова. Але тепер

¹ З 2018 року захід має назву «Дитячий фестиваль медіа-проектів імені Михайла Шуха» ГБУ ДО Центру творчості «На Вадковському». – *Ред.*

доводиться замислитись: скільки думок було передумано автором, скільки емоцій було пропущено крізь його серце, щоб ця музика так тендітно торкалась наших... Згадується епіграма поета-сатирика В. Орлова:

*Вступая в спор об истинном и ложном,
Нам забывать не следует о том,
Что мастер просто говорит о сложном,
А подмастерье – сложно о простом.*

У цьому ракурсі Михайл Аркадійович був безумовним Майстром».

Як справжній мистець, Михайл Шух випереджав свій час. Студенти отримували унікальний досвід спілкування з живим композитором, чуйним педагогом, прекрасною людиною.

Усі студенти різні: зі своїми бажаннями, цілями, характерами та установками. Маючи різний емоційно-естетичний досвід, різний рівень підготовки, М. А. Шух до кожного знаходив підхід, адже «все геніальне – просто» – це і про нього, й ні. Доступно, цікаво, зрозуміло міг пояснити матеріал лекції, мальовничо пов'язуючи його з життям та, немов родзинку, додаючи жарт, що в цілому сприяло невимушеній та легкій атмосфері на занятті. Проте й глибина його світогляду, вагомий досвід та надзвичайне музичне чуття сприяли розумінню студентами, що все не так просто. Вмів говорити просто про складне – і до цього складного хотілось дотягнутись. Був чутливий до сучасних віянь, молоді з ним працювалось легко та цікаво.

Як відомо, результати педагогічного впливу виявляються лише в майбутньому. Це майбутнє будують нові покоління через Вчителя. Всі, хто хоча б доторкнувся до творчості М. А. Шуха, відвідував його лекції, мав щастя спілкуватись з ним особисто, – вже ніколи не будуть такими, як раніше. Вони будуть кращими. Світлішими та добрішими. Студенти факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського мали можливість не лише теоретично осягнути глибини творчості таких видатних митців сучасності як А. Авдієвський та М. Шух, а й на практиці переконатись, яка енергетика йде від особистостей та творів видатних митців. Музика Михайла Шуха – надзвичайно мелодійна, медитативна, просвітлена. З цим погоджуються всі музиканти-педагоги та студенти, які мали можливість познайомитись з його творчістю.

Головним призначенням педагога є зміцнення духовного та інтелектуального потенціалу нації. Зрошуючи майбутнє, учитель ще не бачить кінцевого результату своєї діяльності. Проте ми сподіваємось, що Михайл Шух все ж таки споглядає за нами згори...



Розділ 3

ЕСТЕТИКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ МИХАЇЛА ШУХА

3.1. Твори Михайла Шуха у практиці викладання музично-теоретичних дисциплін на факультетах мистецтв педагогічних університетів

3.1.1. «Тиха молитва» та «Світла молитва» з хорового циклу «Три молитви»

У 2000 році М. Шух створив хоровий цикл «Три молитви» («Тиха молитва»; «Світла молитва»; «Пісня палігрімів»), в якому відчувається прагнення композитора до ясної музичної мови, чіткої, прозорої фактури. Кожна мініатюра і цикл загалом не лише сповнені глибокого духовного змісту, а й становлять високохудожній методичний матеріал для вивчення різноманітних тем на заняттях з музично-теоретичних дисциплін, зокрема, з гармонії, сольфеджіо, поліфонії у студентів бакалаврату, а також з фахових дисциплін у магістрів. Розглянемо з цих позицій «Тиху молитву» та «Світлу молитву».

Хорова мініатюра «Тиха молитва»

«Тиха молитва» – неперевершена перлина творчості Михайла Шуха в жанрі хорової мініатюри. Вона є знаковим твором, у якому сконцентровані смислові послання композитора: Духовність, Світло, Гармонія, Всевишній, Вічність... Водночас «Тиху молитву» можна вважати візитівкою композитора. Насправді, вона стала найпопулярнішим його твором, який часто виконується в концертах, має безліч відеозаписів у мережі Інтернет.

Свого часу композитор називав «Тиху молитву» гімном «Співочого Собору» – хорового фестивалю, який починався у Святогорській Лаврі. М. Шух був його засновником, директором та художнім керівником з 2002 по 2007 роки. В одному з інтерв'ю композитор згадував про фестиваль: «На все життя запам'яталася та надзвичайна атмосфера: хористи ходили по печерах, співали, зупинялися у внутрішньому просторі, піднімалися на вершину гори. Звучали антифони (поперемінно два хори)...» [12].

Знаковим є факт створення митцем відеоролика, датованого 1 лютого 2014 року, з кадрами подій на Майдані під час Революції Гідності:

«Київ, зима 2014...

Ангели плачут... облака плывут...»¹

За кадром щемливо-скорботно звучить музика «Тихої молитви» як спогад і пам'ять про жертви тих трагічних днів. Завершується відео під музику молитви кадрами ікони Божої Матері та Ісуса Христа².

«Тиха молитва» і «Світла молитва» за жанрово-образною спрямованістю віддалено викликають асоціації з п'єсою «Ранкова молитва» («Ранковий роздум»), що відкриває «Дитячий альбом» П. Чайковського. Об'єднує твори, окрім схожих назв та відсутності тексту, основна мажорна тональність, хоральний тип фактури, спокійний, переважно розмірений темпоритм. Проте, якщо твір П. Чайковського у виконанні на фортепіано передає настрій чистої, світлої дитячої молитви, то більш насичене хорове звучання «Тихої молитви» М. Шука сповнене проникливої, щемливої скорботи, світлої печалі. Темброві відмінності обох творів позначаються і на істотній різниці їхніх художніх образів.

Стосовно використання «Молитов» у курсах з музично-теоретичних дисциплін, передусім слід вести мову про застосування їх на заняттях з гармонії та сольфеджіо.

Розглянемо детальніше гармонічні особливості твору «Тиха молитва». Характерним є початок «Тихої молитви» у строгому чотириголосному викладенні тонічного тризвуку основної тональності В-dur у тісному розташуванні. Витримане звучання більшості голосів у низькому регістрі на закритий приголосний звук «М...» створює характер зосередженості і самозаглибленості. Надалі цей настрій підсилюється завдяки несподіваній зміні барви – появі мінорної домінанти у вигляді секстакорду і мінорного

¹ Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=Kh7mLD5oPM4>

² До речі, музика «Тихої молитви» звучала під час комп'ютерної презентації кафедри теорії та історії музики факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ імені М. П. Драгоманова, де М. А. Шух працював багато років – в такий спосіб композитор залишив після себе на пам'ять колегам вічну Молитву...

тризвуку II ступеня, але закінчується перша фраза світлим мажорним тризвуком VI ступеня однойменного ладу (1-4 тт.). (Приклад 1):

Приклад 1.

Andante molto
p legato

T - d₆ - II - VI_{маж}

Тонка психологічна гра світла й тіні спостерігається надалі у другій фразі, яка є секвенцією подібною до першої, але зі зрушенням на ч.4 вгору від умовної тоніки Es-dur (5-8 тт.) (Приклад 2):

Приклад 2.

Es

T - D₆ - II - VI_{маж}

Відсутність стійкої тонічної основи, використання акордів і тональностей віддалених мажоро-мінорних співвідношень, ритмічна стабільність створюють відчуття повільної плинності, безперервності, притаманні молитовному жанру.

На прикладі початкового періоду твору можна продемонструвати студентам зразки класичного чотириголосного викладення тризвуків та секстакордів головних і побічних ступенів в тісному розташуванні з плавним голосоведінням і з дотриманням відомих правил гармонії. Однак у поєднанні з барвистими акордами мажоро-мінорного співвідношення прості на перший погляд послідовності акордів звучать свіжо, несподівано.

Цей фрагмент можна використати й під час вивчення теми «Неакордові звуки», зокрема, затримання (тт. 4 та 8 в партії альтів) та прохідні (5-6 тт. у сопрано).

Широкі можливості містить музика «Тихої молитви» і для ілюстрації теми «Секвенції», яких тут безліч, і вони є різноманітними за своїми типами. Секвенції стають головним принципом розвитку тематизму в цьому творі. Проте на початку твору часто використовуються не точні секвенції. Зокрема, про початкові фрази по типу ланцюжків модулюючої секвенції вже йшлося. Цей самий принцип спостерігається й надалі, проглядається поступове зрушення у висхідному напрямку трьох наступних фраз з кроками на чисті кварта вгору: В – Es – As. Використання трьох висхідних фраз-секвенцій тут виконує важливу виразно-сміслову функцію, ніби втілюючи рух до світла. До гармонічних приєднуються й інші музично-виразні засоби: поступова зміна регістру від відносно низького до більш високого, світлого, зміна звуковидобування у хорових голосів: замість закритої приголосної на *morendo* хор починає співати відкритим ротом на голосну «А...».

Композитор збагачує гармонічну палітру барвистими еліптичними зворотами – ланцюжками різних типів септакордів та їхніх обернень без розв'язань. На сильних долях вони звучать піднесено, свіжо, захоплююче. Так виникає низхідна діатонічна секвенція, що складається з трьох ланцюжків по три септакорди в кожному (13-18 тт.) (Приклад 3):

Приклад 3.

IV7 – II⁶₅ – VII⁴₃ III7 – I⁶₅ – VI⁴₃ II7 – VII⁶₅ – D⁴₃

Наведемо схему аналогічної діатонічної секвенції, що складається з пари септакордів без чіткого розв'язання (42-46 тт.) (Приклад 4):

S₇ – VII⁴₃
 III₇ – VI⁴₃
 II₇ – D⁴₃.

Приклад 4.

Example 4 shows a musical score for measures 33 through 38. The score is written for two staves, treble and bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 8/8. The melody in the treble staff is composed of eighth and quarter notes, often beamed together. The bass staff features a more complex harmonic structure with various chords and intervals. Below the staves, the harmonic progression is labeled: S₇, VII³₄, III⁷, VI⁴₃, II⁷, and D⁷.

Під час занять з гармонії можна не лише ретельно проаналізувати зміст секвенцій, а й обов'язково запропонувати студентам заграти продовження їх в авторській фактурі або, якщо це виявиться складним, – у вигляді гармонічної схеми.

Музична тканина цієї мініатюри насичена неакордовими звуками: затриманнями, прохідними, допоміжними. Завдяки ним виникають співзвуччя, які звучать «божественно», несподівано яскраво і барвисто. Поступово чотириголосна акордова фактура насичується додатковими голосами. Власне, завдяки неакордовим звукам виникає жива, дихаюча тканина молитви. Залучення неакордових звуків, мелодизація голосів уявляє різкість звучання дисонуючих септакордів. Плетіння неакордових звуків у різних голосах, коли розв'язання в стійкий звук в одному з голосів збігається з предйомом або затриманням в інших, утворюють чарівні за своєю красою звучності.

«Порушення» правил класичної гармонії композитор використовує з метою вирішення художнього завдання: створення свіжої, несподіваної барви. Йдеться про порушення звичного порядку гармонічних функцій, а саме використання акорду групи S після домінантового сектакорду (3 фраза в As-dur (Приклад 5):

Приклад 5.

Example 5 shows a musical score for measures 1 through 4. The score is written for two staves, treble and bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 8/8. The melody in the treble staff is composed of eighth and quarter notes, often beamed together. The bass staff features a more complex harmonic structure with various chords and intervals. Below the staves, the harmonic progression is labeled: T, D₆, II^o₄ - D₇, and T. The first measure is marked with '(A...)' in the treble staff.

Музичний матеріал «Тихої молитви» дає яскраві приклади для вивчення численних тем з курсу «Гармонія», починаючи від елементів простого чотириголосного викладення акордів по типу вирішення гармонічних задач і закінчуючи мажоро-мінорними системами, відхиленнями та модуляціями.

Хорова мініатюра «Світла молитва»

Твір написаний для мішаного хору без тексту. Автор назвав його «хоральний вокаліз». За своїм образним змістом ця молитва більш жвава й радісна, ніж «Тиха молитва». Це виявляється у більш рухливому різноманітному ритмічному русі, активній поліфонізації фактури, зіставленням далеких мажорних тональностей. В мініатюрі відсутні образні контрасти. Жанр і назва твору передбачає єдиний образ світлої, піднесеної радості.

Всі засоби музичної виразності в цій мініатюрі спрямовані на створення образу, сповненого чистоти і прозорості звучання.

Твір «Світла молитва» має два розділи по 16 тактів кожний, які тематично схожі між собою. Перший розділ розпочинається в традиційно світлій тональності D-dur. Хорова фактура має спочатку чотириголосне викладення з рухом неакордових звуків в усіх голосах, що одразу створює активну мелодизацію фактури. Додатково в хорову тканину по черзі вплітаються підголоски solo в сопрановій партії у високому регістрі. Темброво та інтонаційно відокремлюючись від решти голосів, підголоски ніби підсвічують загальне звучання.

Характерним інтонаційно-ритмічним засобом в «Світлій молитві» стає звучання мелодичних фігурацій з квінтолями, що нагадують *юбіляції*¹, які звучали у святкових кантатах та ораторіях епохи бароко.

Як і в «Тихій молитві», в цьому творі також основним принципом розвитку стають секвенції, діатонічні й модулюючі. Завдяки їм створюється активний тональний рух, у процесі якого несподівано виникають неочікувані, свіжі, піднесені гармонічні співзвуччя та їхні послідовності. Секвенційний рух охоплює коло виключно мажорних тональностей, що відстоять одна від одної на інтервал ч. 5: від початкового D-dur через модуляцію в A-dur (т. 5 - початок секвенції), наступні модуляції в E-dur (т. 7) – H-dur (т. 9) – Fis-dur (т. 11) – Des-dur (енг.=Cis).

Головна ж логіка тонального руху твору полягає у зіставленні двох найсвітліших у музиці тональностей: D-dur та Des-dur. Якщо перший розділ

¹ Юбіляція (від лат. Jubilatio – радість, тріумф). В музиці юбіляціями називають орнаментальні розспіви піднесено-радісного характеру, що звучали під час церковних богослужінь.

твору звучить в D-dur, то у другому зберігається тематизм першого, але зрушується у піднесену, найбільш далеку до основної тональності – Des-dur¹.
Схема тонального плану твору наступна:

I розділ : D-dur → Des-dur

II розділ: Des-dur → D-dur

У цілому тональний план «Світлої молитви» вирізняється симетрією і завершується поверненням до основної тональності D-dur, що надає твору композиційної та образної цілісності.

Як фахівець і блискучий викладач поліфонії, М. Шух продемонстрував у цій мініатюрі винахідливу поліфонічну «родзинку»: техніку складного контрапункту. Зберігаючи тематизм обох розділів, композитор на початку другого розділу міняє голоси регістрами: мелодія сопрано (т. 1) переміщується в партію тенорів (т. 16 – початок другого розділу), а мелодія тенорів – у партію сопрано (Приклад 6):

Приклад 6.

Отже, основними засобами виразності у цьому творі стають мелодико-гармонічні та поліфонічні. Ясність гармонічної мови, чітке відчуття акордових вертикалей поєднується з розвиненою мелодизацією хорових партій за рахунок використання різних типів неакордових звуків. Спокійний піднесений настрій мініатюри створюється текучістю хорової тканини, рівномірним ритмічним рухом чвертями, який поступово урізноманітнюється більш дрібними тривалостями аж до квінтелей шістнадцятими. Але при цьому відчуття поступу відсутнє через постійне мелодичне «плетіння» голосів і асинхронний ритм у різних партіях. Безперервної текучості

¹ Символічна семантика тональності Des-dur пов'язана з численними образами кохання, ідеального світу у романтичній музиці П. Чайковського, Ф. Ліста, Ф. Шопена. Згадаємо увертюру-фантазію «Ромео і Джульєтта», сцену листа Тетяни з опери «Євгеній Онегін», романс «Нет, только тот, кто знал».

хорового звучання композитор досягає завдяки принципам комплементарної ритміки – різночасному мелодичному руху і зупинкам в різних голосах. Безумовно, в образну палітру додаються й темброві барви – спів хору без тексту на голосний звук (вокаліз), а також чергування solo і tutti.

У творах М. Шуха важливою стає кожна деталь, нюанс, кожна дрібниця працює на створення образу-настрою, і всі разом вони утворюють єдине ціле. За рахунок тональних зрушень, численних секвенцій, поліфонічних видозмін, тембрових барв композитор збагачує основний радісний образ новими тонкими відтінками.

Обидва твори можуть бути використані на заняттях з сольфеджіо і представлені в різних формах роботи. Передусім музичний матеріал можна залучити з метою розвитку у студентів навичок читання з листа, виконуючи багатоголосся групою або індивідуально: один голос співати, а решту грати на фортепіано. Останній вид роботи можна практикувати також і самотійно. Доцільно комбінувати спів вголос і «про себе», наприклад, через такт.

Фрагментарно ці твори можна використати для слухового аналізу: для визначення гармонічних функцій, запису акордових схем або побудови різного типу секвенцій. До речі, інтонування секвенцій можна задіяти і у розспівках, і як творчі завдання для створення продовження секвенцій з транспонуванням в інші тональності.

Зрештою, фрагменти цих хорових мініатюр пропонується використати і для запису багатоголосного диктанту. Залежно від рівня підготовки студентів диктант можна писати як 1-2-голосний (наприклад, лише мелодію або мелодію і басовий голос), так і багатоголосний, відтворюючи всю фактуру.

Хорові мініатюри М. Шуха стають прикладами парадоксального поєднання здавалося б віддалених якостей – геніальної простоти музичної мови з широкою палітрою складних виражальних засобів сучасного мистецтва. У прагненні композитора писати музику мелодійну, доступну для сприйняття слухачами, проглядається особистість митця ХХІ століття, нашого сучасника.

3.1.2. Сюїта для фортепіано «Старовинні галантні танці»

Однією з провідних тенденцій останньої третини ХХ століття стала ідея відродження найбільш вагомих пластів культурної спадщини минулого. Так виникли неостильові напрямки: необароко, неокласицизм, неоромантизм, неофольклоризм тощо.

Сюїта «Старовинні галантні танці» написана у 1983 році. У цьому творі композитор ніби намагається поглянути крізь призму сучасності в епоху вишуканих салонних танців. Він наче задається питанням: а як би це звучало, якщо б Рамо і Куперен жили сьогодні?

Назва сюїти відправляє нас у «галантну епоху» (від французького *fetes galantes* – ввічливий, приємний) – це період, який охоплює часовий проміжок між 1715 та 1770 роками і пов’язаний із правлінням Людовіка XV.

Сюїта складається із дев’яти танців і побудована за принципом контрасту у темповому та ладотональному відношенні:

1. *Burleska intrada* (Allegro, g-moll).
2. *Minuetto I* (Andantino, G-dur).
3. *Burleska in E* (Allegro ma non troppo, e-moll).
4. *Danza alta* (Vivo, C-dur).
5. *Minuetto II* (Andantino, g-moll).
6. *Baletto* (Vivo assai, C-dur).
7. *Burleska variazione* (Andantino, a-moll).
8. *Danza bassa* (Lento, d-moll).
9. *Burleska ritirada* (Allegro, g-moll)¹.

Як бачимо, основна тональність циклу – g-moll. Але є прихована гармонічність і витонченість у задумі всієї сюїти. Адже композитор прагнув до внутрішньої єдності цілого, яка простежується на декількох рівнях. У ладо-тональному відношенні вимальовується певна дзеркальність:

g-moll - G-dur - e-moll - C-dur - g-moll - C-dur - a-moll - d-moll - g-moll

У тематичному відношенні спостерігаємо зв’язки через повторення теми бурлески, яка скріплює цикл і утворює тим самим риси рондоподібності у формі в цілому.

Відкриває сюїту *Burleska intrada*. Загалом Бурлеска (лат. *Burlesca* – комічна, глузлива) – це музична п’єса жартівливого, грубувато-комічного, химерного характеру, схожа на каприччіо або гумореску. Була розповсюджена у музиці Й. С. Баха та Ф. Куперена.

У сюїті М. Шуха є чотири бурлески.

Burleska intrada написана у старовинній двочастинній формі. Перший розділ у тональності g-moll, а другий починається із проведення теми у тональності C-dur і потім звучить точна реприза (g-moll). За жанром нагадує пасп’є – старовинний швидкий французький танець, близький до менуету, у розмірі 3/8.

Але на цьому «старовинність» вичерпується.

¹ Нумерація п’єс у циклі відсутня.

Звучання *Burleska intrada* створює саме той «ефект перенесення» старовинного у сучасний музичний простір, який є характерним для усього циклу. Досягається це, насамперед, *метро-ритмічною* перемінністю розмірів 3/8 і 4/8 та сучасною *гармонізацією* нескладної мелодії. Композитор використовує ряд тризвуків, чергуючи мінор із мажором, що надає характеру грайливості, мінливості, гри світла й тіні:



T – III | S^{#3} II^{b1}-III | S^{#3} - t | S^{#3} - t | S^{#3} VII|

Для галантної епохи традиційним був жанр сюїти як послідовності танцювальних п'єс. Серед танців найбільшою популярністю користувався менует. Мабуть через це у сюїті М. Шуха їх аж два: № 2 (G-dur) та № 5 (g-moll). Обидва неквапливі (*Andantino*), у характерному тридольному розмірі із прозорою двоголосною фактурою у дусі менуетів Баха.

Minuetto I має тричастинну форму з контрастним середнім розділом (ABA). Тематизм розділів написаний у паралельних тональностях (G-e-G). Тема лаконічна та витончена, представляє собою низхідну секвенцію по терціях. У першому проведенні тема граціозна, плавна, характеризується витонченістю та закругленістю мелодичної лінії (тт. 1-8):



Друге проведення теми (тт. 9-20) звучить більш кокетливо та грайливо за рахунок ритму, побудованому на чергуванні восьмих тривалостей і пауз (дещо нагадує стиль «гокету» із хорових мотетів XVI століття).

Цікава гармонічна «клякса», використана композитором наприкінці першого розділу форми в кадансі. Замість очікуваної тоніки після домінанти звучить раптове відхилення в e-moll (т. 18), прикрашене мелізматиною. Саме через це композитор розширює каденцію і додає два такти модуляційного переходу в H-dur (тональність домінанти по відношенню до тональності середнього розділу – e-moll).

Тема *середнього розділу* більш схвильована і рухлива (*Piu mosso*, пунктирний ритм). Вона побудована на поліфонічних імітаціях та модулюючій секвенції.

Burleska in E являє собою скорочений варіант першої бурлески. Написана у тональності e-moll. Складається із двох періодів. Перший період розширений у другому реченні (5+9). Він завершується гармонічним кадансом тризвуків:

$$S^{\#3} - t|D - S^{\#3} |$$

Звучання мажорної S після тризвуку D створює ефект феєричності та легкого жарту.

Allegro ma non troppo

У сюїті є два танці, жанрові ознаки яких в цілому не визначені. Це – *Danza alta* (№ 4) та *Danza bassa* (№ 8), які перекладаються як «Танець високий» і «Танець низький».

Danza alta написаний у швидкому темпі (*Vivo*) та розмірі 6/8. Форма цієї п'єси побудована на чергуванні двох тем танцювального характеру і може бути визначена як подвійна тричастинна:

a (C-dur) – b (G-dur)
 a₁ (F-dur) – b₁ (C-dur)
 a (C-dur)

Перша тема запальна, із характерними рисами *жиги* (італ. *Giga*, англ. *Jig*) – старовинного англійського народного танцю кельтського походження, що зберігся в Ірландії. Форма із двох речень (4+4). На перший погляд мелодія теми звучить як алюзія до музичного тематизму галантної епохи, побудована на загальноновживаних зворотах. Але гармонічна мова знову сучасна і яскрава. На відстані 4-х тактів звучать тризвуки далеких тональностей:

T – мажорна VI → II – T.



Друга тема (G-dur) звучить як нав'язливий мотив завдяки мелодичним повторам і зміні розміру на 5/8. Прикрашена мелізматикою, із акцентами, вона нагадує грубуватий сільський танець.



Minuetto II витриманий у дусі подібних танців із характерними ознаками: неквапливий, у тридольному розмірі, мелодика із лаконічними інтонаціями-реверансами (поступеневий рух із низхідними секундовими зворотами наприкінці фраз та затриманнями), витонченість ритму (чергування пунктирного ритму із тріолями) та насиченість мелізматикою.



Форма проста тричастинна АВА. У середньому розділі нова контрастна тема (темп *Piu mosso*, G-dur), яка нагадує тріо в менуетах. Але викладена вона двоголосно і пронизана поліфонічними прийомами. Так перший двотакт складає тему модулюючої секвенції. Крім того композитор використовує і поліфонічну імітацію як один із основних елементів музичної мови середнього розділу Менуету.

Baletto – найшвидша з п'єс у сюїті (Vivo assai, C-dur). Цей нетиповий для сюїт танець написаний у простій тричастинній формі (ABA1).

Тема у формі періоду поділяється на 4 фрази по 4 такти. Яскрава та «сучасна» гармонія побудована на зіставленні тризвуків далеких тональностей:

тт. 1–4: Т – VI мажорна; C-dur – A-dur

тт. 5–8: S – II мажорна; F-dur – D-dur

тт. 9–10: D – III мажорна; G-dur – E-dur

тт. 15–16: D – Т.

Гармонічна мова нагадує про те, що балет – це сучасний танець, якого не могло бути у старовинні далекі часи. Він демонструє відточеність рухів професійних танцюристів.

Vivo assai



Burlesca variazione. Початок Бурлески у полегшеній двоголосній фактурі надає темі витонченості та прозорості.

Andantino

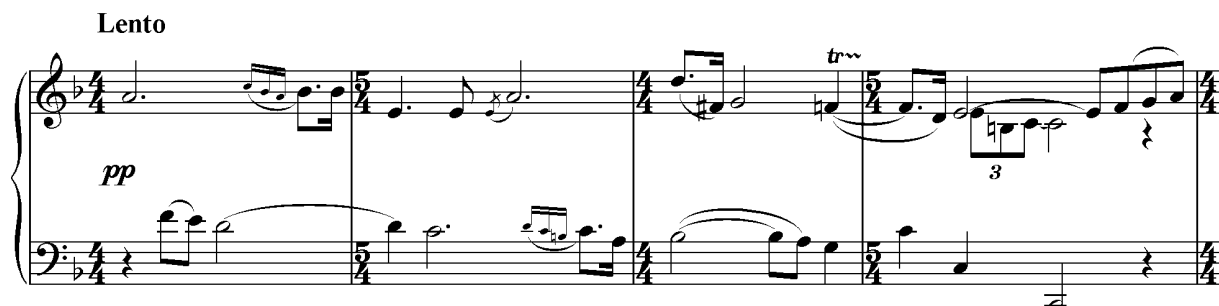


Сама Бурлеска-варіація цього разу звучить як тихий спогад. Основна тема з'являється спочатку в тональності a-moll, і потім у тональності e-moll.

Danza bassa перекладається як танець низький. У назві цієї п'єси танець не конкретизований. Але за метроритмічними ознаками це могла би бути Алеманда – старовинний німецький танець помірного темпу з чотиридольним метром, якому притаманна пластичність жестів, величавість характеру. Виник у XVI столітті у Великій Британії, поширився у Західній Європі у XVI–XVII ст. Проте за темпом і характером танець нагадує Сарабанду – старовинний іспанський народний танець траурного походження у розмірі $\frac{3}{4}$ або $\frac{3}{2}$.

Форма п'єси – старовинна двочастинна або старосонатна, що побудована на двох темах у «дзеркальному» співвідношенні: авв₁а₁. Тональний план тематизму: d-moll – g-moll – d-moll – d-moll. Характерним є закінчення п'єси на мажорному тонічному тризвуччі як данина епосі.

Виразна мелодика першої теми спирається на інтонації низхідного тритону (зменшеної квінти), висхідної чистої квати та низхідної малої сексти із розв'язанням у чисту квінту. За характером тема скорботна, сумна, це алюзія сарабанди. І хоча розмір сарабанди зазвичай точно визначений як тридольний, однак зміна метроритму та чергування розмірів $\frac{4}{4}$ та $\frac{5}{4}$ розмірів у поєднанні із довгими тривалостями та пунктирним ритмом відтворюють звучання сарабанди.



Друга тема рухливіша у ритмічному відношенні. За жанром нагадує Арію із рухливим гармонічним басом та яскравою кантиленною мелодикою.



Burleska retirada – це фінал. Основна тема проходить у декількох тональностях: g-moll, a-moll, h-moll із завершенням у G-dur.

Як бачимо, у сюїті поєдналися два стилі – поліфонічний та гомофонно-гармонічний. Хоча фактично у середині XVII століття у сюїтах на зміну складному поліфонічному письму прийшла вишуканість мелодичної лінії та прозорість гармонічного супроводу, насиченість мелізматикою, проте у «Старовинних галантних танцях» М. Шука поліфонізація відіграла не менш важливу роль.

Підсумуємо сказане.

1. Мелодії танців прості, швидко запам'ятовуються, побудовані в характерних традиціях раннього класицизму: рухи по звукам тризвуку, поступеневий рух із затриманням, інтонації *lamento*, виразні низхідні ходи на квінту або сексту.

2. Насиченість мелізматикою: форшлаги, морденти, трелі, групетто та арпеджовані акорди, використані або на початку речення, або в кадансі.

3. Використання прозорі двоголосної гомофонно-гармонічної фактури, що надає легкості, вишуканості та витонченості.

4. Класично вивірена музична форма кожного танцю.

5. Сучасна гармонія та використання перемінності розмірів створює враження алюзії до «старовини» крізь призму світогляду сучасного композитора.

Таким чином, сюїта «Старовинні галантні танці» може бути використана для гармонічного аналізу на уроках гармонії та аналізу музичних творів.

3.1.3. «Чаклувальні пісні». Хоровий концерт для жіночого хору

В системі музично-педагогічної освіти майбутніх вчителів музики важливу дидактичну функцію виконують предмети теоретичного циклу, націленого на вивчення іманентних закономірностей музичного мистецтва, ефективне оволодіння студентами специфікою музичної мови. Комунікативна функція, висока організованість та інтонаційна природа останньої поєднують її з вербальними формами спілкування людей, що дозволяє використовувати цей багатий досвід. Проте головною відмінністю музичної мови від словесної є безпосередність її образно-чуттєвого вираження, *злиття* в ньому духовного й матеріального, змісту й форми, смислу й значення, загального й конкретного, континуального й дискретного, узагальненого й одиничного. Еволюція музичної мови значно активніше, тісніше пов'язана зі змінами реалій життя та розвитком свідомості й внутрішнього світу людини, відбиває парадоксальну двоїстість загальнолюдського (онтологічного, сутнісного, інтернаціонального, зрозумілого без перекладу) й суб'єктивно-індивідуального, культурно-специфічного (різноманітність музичних мов, зумовлених світоглядом та художньою естетикою історичних епох, національними традиціями, жанровими установками, індивідуальними композиторськими стилями тощо). Вивчення цієї двоїстості – одна з захоплюючих задач музичної теорії сьогодення, яку актуалізує наше бурхливе життя і широта діапазону самої музичної практики.

Окремою методичною проблемою музичної освіти наразі є необхідність поєднання базової теоретичної підготовки, що ґрунтується на закономірностях європейської тональної музики класико-романтичної традиції з тими кардинальними змінами, що відбулися у XX столітті й набувають подальшого розвитку в наші часи.

Складність сучасної культурної ситуації відзначається плюралізмом художньо-естетичних тенденцій, трансформацією інтонаційної основи музики та системи її виразових засобів. Це створює додаткові труднощі у сприйнятті й розшифруванні музичної мови, приводить до скорочення слухацької аудиторії, розриву між композитором і слухачем, елітарності, інтелектуалізації музики. Задача освіти – допомогти студентам розібратися у цьому розмаїтті, усвідомити закономірності й спадкоємність еволюції музичного мистецтва, формувати інтерес до сучасної музики, виробити надійні критерії її оцінки.

Творчість М. А. Шука є надзвичайно цікавим явищем в українській музиці. Як багато хто з музикантів його покоління, він пройшов непростий шлях від захоплення новаціями постмодернізму у молоді роки до мудрості «нової простоти» зрілого стилю. Прагнення вирватися з кола банальності, знайти нові засоби самовираження, що притаманно будь-якій людині на початку творчого шляху, поступово змінюється іншою естетичною позицією: головують не засоби, головує зміст. Прийти до втілення Вічного, до Душі, яка адекватна Космосу у своїй унікальній безкінечності, невичерпаності – таким стає творче кредо митця. Такою стає і мова – універсально-зрозумілою, але не банальною, тому що зберігає індивідуальність особистості композитора. Прагнення сказати багато мінімальними засобами визначає еволюцію його стилю.

Конкретизуємо цю тезу на прикладі *хорового циклу «Чаклувальні пісні»* на вірші О. Криворучко, створеного у 2010 році для жіночого або дитячого хору.

Цей яскравий твір відбиває важливу тенденцію сучасної української музики – тяжіння до відновлення правічних духовних цінностей, уникаючи зайвої складності музичної мови, застосовуючи техніку мінімалізму для вираження людських почуттів. Поєднання граничної економії матеріалу з розкутою фантазією його варіантного розвитку, опора на інтонаційні джерела обрядових пісень прадавнього українського фольклору в синтезі з сучасними техніками хорового письма актуалізують аналітичне осягнення твору.

Естетична цінність «Чаклувальних пісень» підтверджує високий рівень сучасної української хорової музики, яка продовжує міцні національні традиції хорової культури України. Даний твір займає своє місце в ряду прекрасних хорових творів М. Скорика, Л. Дичко, Є. Станковича, В. Сильвестрова, Г. Гаврилець та багато інших композиторів різних поколінь.

Твір було успішно виконано студентським хором «Павана» під керівництвом професора Л. А. Байди, музика увійшла у виконавський досвід студентів, викликала неабиякий інтерес у слухачів. Міжпредметні, міжкафедральні зв'язки сприяють цілісності сприйняття музики студентами. Теорія й практика допомагають одна одній: аналіз обґрунтовує усвідомлення виконавських задач, а виконання фокусує увагу студентів на єдності змісту і форми в музиці.

Композиторська майстерність, яскравість образів, художні якості музики уможлиблюють її широке використання в усіх теоретичних предметах – сольфеджіо, поліфонії, гармонії. Проте щоб не перевантажувати обсяг викладення, обмежимося деякими думками щодо залучення цього твору до наступних тем навчального курсу «Аналіз музичних творів»:

- 
- Пісенні, куплетно-варіаційні, куплетно-варіантні форми.
 - Особливості вокально-хорових жанрів і форм.
 - Циклічні твори. Вокально-хоровий цикл.
 - Змішані форми.
 - Ускладнення виразових засобів і модифікація усталених форм у сучасній музиці.

Тема «Циклічні твори. Вокально-хоровий цикл»

Задум циклу сформувався у композитора не одразу. Створення частин розділяють певні проміжки часу. Можливо тому в загальній драматургії і мові циклу відчувається не тільки образний, жанрово-стильовий контраст, а й світоглядний. Три частини циклу – це три різні «картини світу». Крайні частини уособлюють два аспекти української етнокультури: міфообрядовий, язичницький – як її прадавні коріння і християнський – як духовна загальнолюдська домінантна спрямованість. Земна магія «Чаклування на сірій чайці» контрастує з небесним співом «Янгольської колискової». Між ними – пантеїстичний образ «Ночі». Кожна частина виконує певні драматургічні функції у поетапному визріванні головної ідеї циклу – витонченні духовної енергії. Фізична щільність дійства дівочого заклинання першої частини змінюється імпресіоністичною споглядальністю мерехтливого нічного пейзажу у другій частини циклу. Завершує твір сповнена ніжності та любові картина райської гармонії, що окутує засинаючи дитину.

Цілісності циклу сприяє також національно-поетичний колорит авторки віршів Олександри Криворучко, тонко відчутий композитором і втілений суто музичними засобами. Це опора на фольклорні джерела – стародавні обрядові пісні, колискові, з притаманними їм метроритмічними, ладовими, фактурними особливостями. Це поспівкова будова мелодії, підголоскова гетерофонія, варіантне розгортання голосів, остинатна повторність, пісенні форми: двочастинна куплетно-варіантна в першій пісні, двочастинна куплетно-варіаційна в другій, остинатно-варіаційна в крайніх розділах тричастинної композиції останньої пісні. Проте ця музика зовсім не стилізація старовини і не цитування фольклору. Вона – відтворення українського духу, «тіней забутих предків» митцем ХХІ століття з сучасним поглядом на Буття, що виражає свій індивідуальний внутрішній світ новими засобами, спілкується зі слухачами сучасною мовою. Оце і є той сенс творчості, заради якого існує мистецтво, заради якого має оновлюватися й музична освіта. Традиційне і новаторське, універсальне й сучасне, типове і

унікальне, спіральна еволюція музичної мови – саме на цьому зосередимо нашу аналітичну увагу.

«Чаклувальні пісні» на перетині музичного мислення сучасності

1. Оновлення музичної мови

Прикметна особливість нашого часу – перекличка мистецтва з філософією і релігією, інтерес до національної історії, національного світогляду та народної культури. В хоровій музиці, пов'язаній зі словом, із народними традиціями, актуалізуються спадкоємні зв'язки з фольклором. Затребуваними є два патріотичних напрямки: сучасні обробки національної спадщини (ораторія «Віють вітри» Г. Гаврилець, 2018, присвячена О. Кошицю) і безпосереднє звернення до базових основ народного мислення («Чаклувальні пісні», 2010). Це своєрідне продовження європейського неофольклоризму ХХ ст. (І. Стравінський, Б. Барток, З. Кодай, Д. Мійо, Л. Яначек), або «нової фольклорної хвилі» (Г. Свірідов, В. Гаврілін, в Україні – Є. Станкович, М. Скорик, Л. Дичко та ін.).

У ХХІ столітті інтерес до фольклору не згасає, набуває специфічних рис. Митців приваблює самотність матеріалу: жанрів, форм, мови стародавнього фольклору та сама можливість оновлення композиторської техніки завдяки органічним зв'язкам з його глибинними шарами. Естетичною цінністю стає первісний синкретизм світосприйняття наших пращурів, узагальнений лаконізм художнього вираження. Так прокладається міст між минулим і сучасним, так розширюються форми людського культурного спілкування, оновлюються «музичні мови». Простежимо цей процес на прикладі першої частини циклу «Чаклування на сірій чайці», що не тільки відкриває твір, але й надає йому програмну назву.

Неповторний музично-поетичний образ пісні створює синтез двох мов – сучасної поезії Олександри Криворучко і музики Михаїла Шуха. Що поєднає двох митців? Ускладнений смисл художніх образів, виражений ускладненням структури матеріалу і його окремих елементів. Однією з характерних ознак мовних зрушень у ХХ – ХХІ ст. є поширення ролі синестезії – резонансу між органами почуттів, що зближує і навіть поєднає різні види мистецтва, утворює неочікувані індивідуалізовані авторські асоціації, надає об'ємності образам. Означена риса нагадує синкретизм сприйняття світу в прадавньому народному мистецтві. Проте це якісно інший рівень відношення сучасної людини до творчого самовираження, його завершальний синтез на даному етапі розвитку нашої цивілізації.

У поезії О. Криворучко змінюється ставлення до слова. Розширюється діапазон його використання: підвищується увага до динаміки звучання,

кількісної довжини та самої сонорної енергетики слова, кількісної довжини. Алюзії, асонанси, метафори, візуально-слухові відчуття автора створюють складну символіку поетичного смислу як окремих слів, так і їхніх сполучень («зорі зеленіють», «злую пам'ять полоскала», «сивий голос продавала» тощо). Головує індивідуалізований ритм кожного рядка і кожної строфи. «Музика» слова і повторність слова можуть замінювати рими. До цього додається вільна орфографія без правил правопису, без розділових знаків¹.

Композитор, який сам має неабиякий поетичний таланти, бережно відноситься до якостей поезії. Проте новаторство його мови дещо інше. Він мовби змикає дві епохи – сиву давнину і рафіновану сучасність, синтезує різні типи мислення. Виявляється, що смисл творчості не в запереченні культурних надбань минулого, не в порушенні усталених норм музичної виразності, а в їхньому індивідуальному відборі, підпорядкованому органічній цілісності художнього образу. Прагнучи створити магію язичницького обряду чаклування, М. Шух синтезує інтонаційну ауру старовинних обрядових пісень із професійною майстерністю сучасного рівня.

Від фольклору – куплетність, поспівкова структура мелодії, ладова діатоніка, підголосково-гетерофонний склад, варіантність мелодичного розгортання, вільна пластика змінного розміру, повторність, у тому числі й різні види остинатності. Проте всі ці засоби значно ускладнюються, тому що вони попадають потрапляють до іншої історичної стильової системи музичного мислення з іншою граматику музичної мови: метром, ладом, гармонією; з іншими принципами формотворення; врешті-решт, з іншими художньо-світоглядними уявленнями.

Фольклорні елементи модифікуються у новому контексті мови, підпорядковуються новому образному змісту. В гетерофонній фактурі підвищується сонорно-кolorистичний фактор, значно збільшується експресія дисонансів, додаються яскраві зображальні прийоми вокально-хорової артикуляції. Варіантність мелодичного розвитку збагачується майстерною комбінаторною техніку композитора, поспівкова структура, ціль якої – продовжити той стан, що виник з короткого інтонаційного імпульсу, розростається, динамізується, насичується внутрішньою емоційною напруженістю. Змінний метр відзначається тонкою грою акцентів, вишуканістю ритмічних малюнків, сприяє живому диханню композиції, плинності руху. Логіка тонального плану коректує принцип куплетності, інтегрує його в більш складну змішану композицію. Зупинимосся на цьому докладніше.

¹ О. Криворучко. Світлотін мови. – Режим доступу : <https://burago.com.ua/oleksandra-krivoruchko-%E2%80%A2-svitlotin-m/>

2. Оновлення принципів формотворення

Сполучення фольклорних і професійних принципів у мові та композиції складає фундамент будь-якої національної школи – від Глінки, Шопена, Лисенка, Ревуцького до композиторів сьогодення. Важливо, що в ХХІ ст. ця позиція ще й примножується. «Чаклування на сірій чайці» – яскравий тому приклад.

Основна форма пісні – розвинута куплетно-варіантна – складається з двох частин-куплетів А – А1. Варіантність в них тотальна: від розгортання мелодичних ліній, які будуються на варіюванні вихідних поспівок (розділ а «Усі зорі зеленіють», б – «Ідіть, зорі, ідіть з поля») – до цілісної двочастинної композиції всієї пісні. Внутрішня структура куплету теж двочастинна а-б. За класифікацією це проста двочастинна розвиваюча безрепризна форма, найбільш уживана в вокальних побутових жанрах.

Індивідуалізують композиційну схему і відіграють в ній особливу роль завершальні додатки-речення після кожної частини (тт. 17-22, 45-53). По-перше, вони яскраво демонструють сучасну варіантно-комбінаторну техніку (продовження досягнень класиків ХХ ст. – Стравінського, Бартока та ін.). Їхня ритмоінтонаційна схожість утворює інтонаційні арки, вносить елементи симетрії (вплив поезії і жанру пісні на музичну композицію), створює ефект своєрідного приспіву чи «рефрену».

По-друге, рефреноподібна функція додатків сполучається з їхньою модуляційною активністю, а це, навпаки, динамізує форму, сприяє її текучості, наскрізному розвитку єдиного образного стану і цементує обидва куплети логікою тональних співвідношень у цілісність більш високого композиційного рівня, характерного для усталених традицій тональної музики. В результаті виникає «академічна» форма другого плану – складна двочастинна. Вона має деяку схожість зі старовинною двочастинною формою епохи бароко, але з суттєвою різницею в логіці тематичного і тонального розвитку.

Епоха бароко в еволюції європейської музики знаменує перехід від лінійно-поліфонічного мислення до гармонічного, заснованого на природі обертонової вертикалі. Це початок бурхливого розвитку тональної музики з пріоритетом активної динаміки тоніко-домінантового тяжіння. Його енергія визначатиме еволюцію нециклічних гомофонних форм від старовинної двочастинної аж до класичної сонатної. В даному творі замість автентичного співвідношення завершень першої та другої частин (D–T), що показово для барочної форми, надається їхнє плагальне зіставлення (S–T; порівняйте тт. 36-39 з тт. 78-82; тт. 45-53 з тт. 86-92).

Таким чином, логіка ладового розвитку некласична, оскільки унікається *інтенсивність* тонального тяжіння. Проте вона органічна для

екстенсивного типу мелодичного мислення, що притаманний українським обрядовим пісням, а також європейській музиці Середньовіччя і Відродження. Його смисл – створення моноемоційних образів-станів, його техніка – безперервний процес варіантних перетворень початкового інтонаційного імпульсу. Цьому як раз і відповідає м'якість, споглядальність субдомінантового тяжіння. В плагальному звороті, взятому окремо, без домінанти, виникає навіть функціональна невизначеність, оскільки тоніка в такій парі легко передає субдомінанті пріоритет стійкості (для прикладу згадаємо початок дитячої пісні «Жили у бабусі два веселих гуся»).

Отже перевага автентичності характеризує класичну гармонію, перевага плагальності – модальну систему натуральних мелодичних ладів докласичної епохи. У творі Шуха реалізуються мелодико-інтонаційні закономірності модальної гармонії: діатонічний звукоряд, натуральний мінор, уникання гострих ладових тяжінь, змінність ладових опор, розмитість гармонічних функцій, їхня перемінність, лінійна виразність голосоведіння. Проте це модальність нового типу, так звана «неомодальність», що органічно з'єднується з сучасною гетерофонною фактурою. Її якості: загострені дисонанси гармонічної вертикалі, яка утворюється інтервальним нашаруванням голосів, барвистий фонізм побічних тонів, що упродовжуються в звичну структуру тризвуків і септакордів, мелодичне тяжіння неакордових звуків, застосування висотно-остинатних фактурних ліній. Опозиція дисонанс – консонанс замінює гостроту функціонального тяжіння і набуває особливої виразності у кадансах, збагачуючи характерне для народного багатоголосся зведення голосів до унісону (тт. 23-27 та аналогічні тт. 30-31; 34-35; 48; 52; 87; 91).

Підсумовуючи сказане, узагальнимо три параметри композиції: тематизм, структуру, ладотональність – за схемою.

Схема форми

Перший куплет А

Проста двочастинна безрепризна форма з модуляцією у субдомінанту

тематизм	Вступ Сонорна зобража льність	<i>a</i> експонування теми	Додаток <i>a</i> Теситурно- тембровий, інтонаційно- ладовий варіант теми. Функція «рефрену»	<i>b</i> інтонаційний, тональний контраст. Ріст варіантної структури, кульмінація куплету	Додаток <i>b</i> Мотивна комбінаторика з поспівок <i>a</i> і <i>b</i> . Інтонаційна арка і функція «рефрену»
Тактова структура	6 1 - 6	10 7 – 16	6 17 - 22	22 23 - 44	9 45 - 53
ладотональ ність	e-moll	e-moll натуральний	h – e зсув і повернення устою	a-moll натуральний з секвенцією a-e тт23 - 31	a-moll закріплення побічної тональності

Другий куплет А1

Образні, структурні, ладотональні зміни, утвердження головної тональності

тематизм	<i>a1</i> ріст інтенсивності розвитку, загальна кульмінація	Додаток <i>a1</i> сонорно- артикуляційні ефекти	<i>b1</i> скорочення структури, згасання експресії, модуляція у головну тональність	Додатки <i>b1</i> / <i>a2</i> транспонування у головну тональність, згасання експресії
Тактова структура	10 54 -63	6 64 – 69	13 (8+5) 70 - 82	10 + 5 83 - 97
ладотональ ність	e-moll	h – e	a-moll –e-moll повернення головної тональності	e-moll закріплення головної тональності

Таким чином, у композиції цієї частини циклу діють декілька різностильових факторів. У тематичному розвитку головує варіантність фольклорного і сучасного типів. У структурі куплетний принцип сполучений з двочастинною будовою куплету і всієї форми. Гармонічний розвиток логічно виходить з екстенсивного типу мелодичного мислення, вбирає в себе риси модальної і тональної гармонії та відповідає неомодальним уподобанням сучасних стилів. У тональному плані діє універсальна логіка контрастного зіставлення в першій частині і тональної єдності – у другій. Таку композицію можна класифікувати як змішану, засновану на індивідуальній модифікації усталених норм європейської тональної музики.

Отже, зробимо висновки. Втілення музично-поетичного образу «сивої давнини» засобами сучасної поезії і музики виявилось актуальним і плідним. Відтворення характерних рис фольклорного інтонування здійснено обома митцями не стилізовано, ніби відсторонено, а гостро індивідуалізовано, у відповідності до власних уявлень. Талант і професійна майстерність композитора забезпечили емоційно-образну яскравість твору, яка базується на складному художньому синтезі різностильових мовних і формотворчих явищ, сполученні нормативних і індивідуальних рис.

Насамкінець підкреслимо наступне. Звісно, музика класико-романтичної доби залишається базовим фундаментом музичної освіти. Проте час плине швидко, і вже сучасні твори стають «класикою», займають чільне місце в культурі людства. Розуміти, вірно оцінювати цей процес, пропагувати найзначніші його досягнення, наблизити школярів до сприйняття сучасної музичної мови – почесна місія майбутніх наставників молоді. Використання творів М. А. Шуха у навчальних курсах – не самоціль, а необхідний елемент зближення освіти з сучасним музичним життям.

3.2. Функції фортепіано у творчості Михайла Шуха. Виконавські проблеми

Для всіх обізнаних з творчістю Михайла Шуха цей видатний композитор постає, перш за все, як автор сакрально-філософських полотен і один з найяскравіших творців моделей медитативної музики. Молитва і медитація – ці поняття ми сприймаємо як основні семантичні характеристики музики М. Шуха. Відтак цілком природно, що основним інструментом-провідником музичної ідеї у творчості Шуха стає людський голос, а жанрові вектори його музики спрямовані в бік хорового та вокального письма.

Зрозуміло, що в цій творчій парадигмі фортепіанна музика як самодостатній чинник спілкування автора з аудиторією, начебто, не передбачається. За відсутності у Шуха масштабних фортепіанних форм на кшталт сонат, варіаційних циклів, концертів з оркестром¹ складається враження, що композитор сприймав фортепіанні засоби виразності як допоміжну палітру й функцію. Фортепіанні барви мали б стати не більше, ніж тлом, гармонічним базисом, колористичним додатком до основного змістового матеріалу творів. А переважання у фортепіанній музиці Шуха жанру мініатюри лише підтверджує первісне враження другорядності фортепіано у творчому доробку композитора.

Проте в реальності стосунки Михайла Шуха з роялем набагато складніші й цікавіші. Перше, що впадає в око, це поява фортепіанних творів у точках біфуркації творчого шляху композитора, а саме в періоди зміни стилістичної спрямованості його музики. А еволюція авторського стилю М. Шуха – це приклад надзвичайно інтенсивного пошуку і кардинальної трансформації музичного світогляду: від авангарду через постмодернізм до нової світоглядної та стильової домінанти – медитативної музики. Саме в періоди суттєвих змін у стилістиці письма композитора і народжуються його фортепіанні твори.

Так, цикл «Старовинні галантні танці» свідчить про перехід до періоду переважання постмодерністської складової у стилістиці М. Шуха. Цикл «Дві молитви-медитації» для фортепіано демонструє самотутнє поєднання експресіоністичної моделі висловлювання в музиці з медитативним типом організації музичного часу. Нарешті, «Сім миттєвих ескізів» вже повністю відповідають моделі медитативної музики.

¹ Створений на замовлення мініатюрний Рондо-концерт «Пасторальна фантазія» для фортепіано і камерного оркестру, скоріше, підтверджує тезу про переважання малих форм у фортепіанній творчості М. Шуха, аніж спростовує її.

Тож у зрілому періоді творчості композитора фортепіанна мініатюра постає як форма ескізу (див. авторські назви: «Різдвяний ескіз», «Ескіз в бузкових тонах», «Ранковий ескіз» та ін.), стилістичного зразка, начерку, а царина фортепіанних засобів виразності перетворюється на творчу лабораторію та простір для експерименту.

Поряд з цим, рояль для М. Шуха – це ще й «світ Задзеркалля»: саме фортепіанна музика стає для композитора порталом переходу з часу у Вічність. Стилiзація у циклі *«Старовинні галантні танці»* – це не погляд на минуле очима сучасності, що є характерним для більшості прикладів неокласичної та необарокової стилістики, а надзвичайно тонке й делікатне занурення у світ барочної лексики майже без ефекту відсторонення та спостереження з висоти прожитих людством епох. У порівнянні з аутентичними танцювальними сюїтами доби бароко, циклу М. Шуха притаманна, перш за все, більша витонченість в організації часу, а також, певною мірою, сміливіші гармонічні звороти. Відзначимо, проте, що композитор уникає різкого випадання зі стилю і забарвлення необарокової мови сучасними лексичними надбаннями. Вочевидь автор віддає перевагу збагаченню стилістики в цілому більш яскравими гармонічними контрастами замість введення в музичну тканину твору полістилістичних елементів.

3.2.1. «Сім миттєвих ескізів», «Дві молитви-медитації» для фортепіано

«Сім миттєвих ескізів» створені у період становлення й домінування у творчості М. Шуха музики медитативного напрямку і постають як мініатюрні оазиси медитації й гармонії посеред реальності – принципово дисонантної та антагоністичної до людської душі й свідомості. Фортепіано в цих творах композитора – камерний, інтимний співбесідник, який ніжно, невимушено допомагає віднайти в собі спокій, рівновагу та внутрішню свободу – все те, без чого неможливе занурення у медитативний стан.

Для усіх семи мініатюр характерною є прозорість фактури, домінування діатоніки з напрочуд свіжими зіставленнями далеких тональностей, варіативність у межах одного мотивного ядра, вишуканий часовий (скоріш агогічний, ніж ритмічний) малюнок. Усі сім п'єс проникнуті ностальгічно-неоромантичним духом, що передбачає демонстративну простоту мелодичного контуру, камерний, інтроверсивний тип лірики, безконфліктність, відсутність контрастів. Ці мініатюри повністю

відповідають моделі медитативної музики і являють собою важливий ступінь медитативної еволюції у творчому світогляді композитора.

«Дві молитви-медитації» для фортепіано – відверта опозиція світу реальної подієвості, це занурення у царину чистої духовності. Тут ми знаходимо дуже важливу для розуміння світоглядної основи творчості М. Шуха дуальність – молитва та медитація, тобто духовний діалог як основна семантична характеристика твору. Якщо в основі «Старовинних галантних танців» лежить світський танцювальний жанровий прототип, а «Ескізи» є зразком асакральної медитативної моделі, то «Дві молитви-медитації» – це найхарактерніший для композитора приклад поєднання медитативного характеру музичної ідеї та засобів її розвитку з релігійним, сакральним змістовим наповненням.

Цикл складається з двох п'єс: «Утешь встревоженный мой дух, обитель вечного покоя» та «De profundis», що виконуються і як самостійні сольні концертні номери, і як частини меси «In excelsis et in terra», і, також, у складі духовних концертів «Откровения блаженного Иеронима», «Misteria Paschalia». Характерною особливістю обох п'єс, що відрізняє їх від більш пізнього за часом створення циклу «Ескізів», є поєднання експресивного характеру висловлювання з медитативним типом розгортання й організації музичного часу. Тож в тематизмі циклу «Дві молитви-медитації» природно вбачається прояв необарочних рис шухової стилістики.

З огляду на жанрову і драматургічну функцію фортепіанних творів Михайла Шуха, можемо зазначити цілковито полярні їх прояви: «Сім миттєвих ескізів» за жанром є фортепіанними мініатюрами з рисами quasi-імпровізації¹. Натомість «Дві молитви-медитації» – це не тільки самостійні, самодостатні фортепіанні твори, а й сольні вставні номери у великих сакральних хорових полотнах. І як такі, вони взаємодіють з рештою музичного матеріалу твору. Утворюючи одну з кульмінаційних зон, молитва-медитація постає як сольний інструментальний монолог персонажа-опонента, коментатора, авторського alter ego тощо.

Вже на прикладі зазначених двох циклів («Ескізи» та «Молитви-медитації») ми бачимо принципову диференціацію у використанні Шухом фортепіано: рояль у нього функціонує і як інтимний співбесідник, інструмент спонтанно-інтуїтивного висловлювання, і як засіб творення семантично значущого, масштабного звукового конструкту – носія сакрального змісту, зверненого до людського загалу, *urbi et orbi*. Цей конструкт постає як твір-

¹ «Quasi» – через надзвичайно деталізовані виконавські ремарки, обов'язкові для виконання, власне, це – імпровізації, зафіксовані в нотному тексті.

символ, подібно до канонічних релігійних текстів-молитов, що звучать однаково, хоча й використовуються у різних видах богослужіння.

Надзвичайно вишуканою є звукова палітра фортепіанної музики М. Шуха. Медитативний характер більшості творів зумовлює особливі риси фортепіанної фактури: прозорість, легке дихання, лаконізм з абсолютним домінуванням тиші і в нюансі звучання (переважно *pp-pppp*), і у винятковій колористичній та драматургічній ролі пауз та фермат, поєднаних, зазвичай, з довгими педалями.

Поряд з цим, рояль у творах М. Шуха може досягати цілком симфонічного за масштабом звучання (наприклад, у кульмінаційній зоні «*De profundis*»), не руйнуючи, проте, загального враження легкості й прозорості фактури твору.

У створенні звукового образу роль педаль є провідною. Педаль у п'єсах М. Шуха функціонує як один із основних колористичних, формотворчих і драматургічних чинників. Усі випадки виписаних і прихованих фермат, усі кульмінаційні зони (а вони, найчастіше, – зони максимальної тиші, і, відтак, за законами буття медитативної музики, – зони максимального напруження) – невід'ємні від педальної аури фортепіанного звучання.

Зрозуміло, що специфіка творів Михайла Шуха так само, як інших зразків музики медитативного напрямку, передбачає корекцію традиційної комунікативної моделі, що поєднує автора з виконавцем і слухачем. Насамперед, ця музика спонукає виконавця шукати дещо інше, в порівнянні з традиційними, засади спілкування з авторським текстом. Оскільки медитативна музика набуває все більшої популярності серед виконавців, а твори Михайла Шуха в останні роки незмінно присутні як в концертних, так і в навчальних програмах, варто дослідити й сформулювати базові принципи роботи з матеріалом такого типу.

1. Максимально точне виконання динамічних, агогічних та темпових вказівок.

Мікроагогіка – необхідна складова виконання медитативної музики – провокує у виконанні надмірну вільність та імпровізаційність, що може зруйнувати точно виражений авторський задум. Тому слід підкреслити необхідність точного виконання всіх авторських вказівок.

2. Побудова балансу між заглибленням у медитативний стан і утриманням уваги слухача.

Медитативну музику ми розглядаємо як триєдине медитативне дійство, учасниками якого є композитор, виконавець і слухач. Завдання піаніста – донести медитативний стан до слухача, зробити його інтерактивним учасником медитативного дійства.



3. Вміння чітко відокремлювати медитативну музику від фоновой, не дозволяючи першій перетворитися на останню.

Для того, щоб зберегти самостійну художню й духовну цінність медитативної музики, виконавцеві необхідно кожного моменту її звучання бути самому зосередженим на кожному звуці та на кожній паузі. Тому адекватне виконання медитативної музики вимагає здатності до тривалої психологічної концентрації.

4. Виконавське володіння мікроінтонацією та мікроагогікою.

Поєднання цих засобів подання музичного матеріалу у неподільній єдності лише й може забезпечити органічне та природне звучання фактури медитативного твору.

5. Опанування специфічного туше, яке повністю нівелює ударність фортепіанного звуку.

Перед виконавцем медитативної музики постає завдання створення яскравої тембрової палітри в межах зони тихих і надтихих звучань. Звідси випливає необхідність: а) широкого застосування лівої педалі (як повної, так і напівпедалі), що функціонує в музиці Шуха як один з найважливіших засобів виразності; б) коригування прийомів звукоутворення в напрямі мінімізації пальцевого імпульсу, полегшення ігрового апарату з переважним використанням витягнутих пальців, як в горизонтальній площині, так і у вертикальній (гра «підвішеними» пальцями).

6. Застосування педалі як формотворчого, гармонієтворчого, сонорного, драматургічного чинника.

7. Формування навички змістового заповнення паузи (фермати).

Підкреслимо, що специфіка апроцесуальної організації музичного часу в медитативній музиці передбачає відмову від традиційної взаємодії озвученого та неозвученого шарів музичної тканини. Вихований академічною музикою Нового часу слух звик сприймати неозвучений (паузуючий) шар музичної тканини залученим до тактово-акцентної метричної сітки.

Медитативна музика являє нам принципово інше ставлення до формування музичного часу. І основна її відмінність полягає у різноякісному бутті музичного часу в паузах або озвучених паузах, тобто ферматах. Тож енергетику метричної пульсації в медитативній музиці заступає енергетика прихованої експресії та психологічної концентрації.

3.2.2. Вокальні твори у супроводі фортепіано: балада «Черное перо», триптих «Рассветный свиток»

У доробку Михайла Шуха функції фортепіано значно відрізняються у сольних фортепіанних композиціях та у вокальних творах у супроводі фортепіано – у цій царині спостерігаємо велику різноманітність засобів організації матеріалу фортепіанної партії та виняткову винахідливість композитора у побудові взаємин між голосом і роялем.

З усього чималого масиву вокальної музики Шуха зупинимось на двох зразках, що втілюють різні принципи взаємодії вокальної та фортепіанної партій. Це романтична балада «Черное перо» за мотивами вірша Олександра Блока «Песня Офелии» та вокальний триптих «Рассветный свиток» на вірші Цюй Юаня та Се Ваня для сопрано, тенора, читця, фортепіано та ударних.

Музичний матеріал балади «Черное перо» поєднує в собі стилістичні риси необароко і неоромантизму. Взаємодія вокальної та фортепіанної партій твору має дуальний характер.

З одного боку, фортепіано представлене в його супровідній функції. Рояль лагідно і ненав'язливо дублює вишукану, майже інструментальну за структурою мелодичну лінію сопрано. Це лінеарне розтушовування доповнене тонкою, прозорою за забарвленням гармонічною вертикаллю з характерними для стиля Шуха свіжими тональними зіставленнями й модуляціями:

Приклад 1.

11 **Sostenuto molto** $\text{♩} = 46$

Раз. лу. ча. ясь с де. вой ми. лой, друг мой, ты клял. ся

15

мне лю. биты!.. и у. ез. жа. я в край пос. ты. лый,

19

ты о. бе. щал мне, ты о. бе. щал дан. ну. ю клят. ву хра.

22

нить, дан. ну. ю клят. ву хра. нить,

Дві інші функції фортепіано в баладі – драматургічна та формотворча – безсумнівно, є основними. Реалізовано їх у фортепіанному вступі та програшах, що опонують як музичному, так і вербальному змісту вокальної партії в переважній її частині аж до настання коди (і вірш О. Блока, і, відповідно, розвиток музичної ідеї в баладі М. Шука побудовані за принципом «інтрига – розв’язка», де остаточне прояснення трагічного змісту твору відбувається аж наприкінці репризи і в коді).

У сольних фортепіанних епізодах виокремлюються дві теми-опоненти вокальному тематизму балади. Перша тема звучить у вступі і повсякчас з’являється в процесі розвитку твору як маркер зміни декорацій, природним чином формуючи структурні розділи балади.

Це трагічна сарабанда¹ (Приклад 2). Її фюнебральна хода у поєднанні з хоральним викладом у басовому регістрі, з напружено-драматичними репліками-блискавками, що нагадують імпровізаційні міні-каденції, розкриває істинний зміст музики балади.

Приклад 2.

Adagio ♩=52

mp

5

Cantabile dolce

molto rit.

mp

8

secco

mp

sfz

ff

f

Ped.

¹ Свідомо не беремо до уваги метричну структуру теми, що виходить за межі традиційної жанрової тридольності. Важливою є саме ритмоформула з рівнозначущими опорами на першу та другу долі такту. Жанрове визначення «сарабанда» використовується як таке, що найбільше відповідає характеру теми.

Ця тема утворює різкий контраст до наспівно-речитативних фраз вокальної лінії в ніжному, м'якому звучанні сопрано, що тане й розчиняється у фортепіанних обертонах на численних паузах та ферматах.

Друга тема-опонент – протилежна за змістом і трагічній сарабанді, і, так само, вокальній лінії, оскільки втілює нездійснену (і, вочевидь, нездійсненну) мрію ліричної героїні. Тема дуже лаконічна, власне, 2-3 короткі фрази у ритмі й характері тендітного, прозорого вальсу (на кшталт «La plus que lente» Клода Дебюссі):

Приклад 3.

The musical score consists of two systems, measures 50-53. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Andantino' with a metronome marking of 70, and then 'Meno mosso' with a metronome marking of 42. The piano part features a melodic line with triplets and fermatas. The vocal line includes the lyrics 'М...' and 'Милый друг мой,'.

У баладі тема двічі з'являється в характерній для фортепіанної фактури творів М. Шука педальній обертоновій аурі, передуючи вокальній фразі на словах «Милый друг...». Якби можна було підібрати програмну характеристику цієї теми, то вона, певно, отримала б назву «тема кохання». Натомість, власне, вокальний матеріал балади дістав би програмне визначення як «теми очікування, передчуття». Що ж до теми у ритмі сарабанди, то вона, звичайно, сприймається як «тема смерті».

В репризі та коді ми бачимо підсилення ролі фортепіанної партії на фоні поступової деформації вокальної лінії у напрямку дискретності вербальних лексем. Автор вводить паузи всередині слова, і фортепіанна партія, як справжній «Doppelgänger», дублює подієвість партії сопрано, акцентує фатальну тишу в заключних фразах твору. Ніжним серпанком бринить тема вальсу в прощальному жесті:

Приклад 4.

99 *tr* **Doloroso** ♩=56 *p*

весь о. де. тый все. реб. ро... в гро. бе тяж. ко

103

вско. лых. нёт. ся шёл. ко. вый бант и

106 ♩=46 *molto rit.* *ten.* **Andantino** ♩=50 **Meno mosso** *pp*

чёр. но. е пе. ро. Милый друг,

На тлі втрачання енергії особливо фатальною і трагічною видається фортепіанна хода сарабанди, що завершує драматургічний розвиток балади (Приклад 5).

Приклад 5.

The musical score is divided into two systems. The first system, starting at measure 110, is marked 'Cantabile' with a tempo of 60 and 'Rubato' with a tempo of 50. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part starts with a 'mp dolce' dynamic and a '5 m.s.' (five measures rest) marking. The second system, starting at measure 112, is marked 'espr.' and 'morendo'. It includes vocal lyrics in Ukrainian: 'щай, про. щай, на. век про. щай...'. The piano accompaniment continues with dynamics 'p', 'f', and 'f'.

Таким чином, змістову і формотворчу функції фортепіано у баладі реалізовано в руслі необарокової та неоромантичної стилістики. Саме спадок європейської музичної традиції читається в тому, як задіяні у баладі жанрові формули, набуваючи символічного значення, як побудований розвиток і розв'язання конфлікту.

Принципово інакший приклад ролі фортепіано знаходимо у вокальному триптиху «Рассветный свиток» на вірші давньокитайських поетів для сопрано, тенора, читця, фортепіано та ударних. Перш за все зауважимо, що тематизм фортепіанної партії суттєво відрізняється від традиційних європейських зразків: немає жанрових відсилань, замість чітко окреслених тем – окремі мотиви, патерни, витончені, примхливі за контурами арабески. У номерах триптиху відсутнє звичне для європейського сприйняття розгортання музичної ідеї. Натомість ми знаходимо тут

надзвичайної краси звуковий простір, сповнений світла, повітря, спокою і гармонії. Відтак і жодного конфлікту між фортепіанною і вокальними партіями тут ми не побачимо. Основна функція фортепіано в циклі – сонорно-колористична. Саме фортепіанний тембр у його найделікатнішому втіленні, в обертонах пентатонічного звукоряду всіх регістрів рояля, з усіма можливими градаціями *pianissimo*, з довгою, часом наддовгою педаллю створює звукову ауру для занурення у медитацію (а цей триптих, безумовно, належить до медитативної сфери творчості Михайла Шуха).

Особливо цікавою видається взаємодія розлогих фортепіанних вступів до першого («Прекрасен тихий день») і другого («Мандариновому дереву») номерів циклу з вербальним текстом китайською мовою, що передує появі вокальної мелодії. І партія фортепіано, і китайські вірші мають подібні, але не тотожні риси організації художнього часу. Їхня подібність полягає у принципі дискретності: і репліки читця, і фортепіанні фрази роз'єднані зупинками, перервами звучання. А відмінність – у звуковому оформленні зупинок: якщо у вірші переважають короткі лексеми, розділені акустичними паузами, часто досить тривалими, то зупинка в партії фортепіано – це, найчастіше, довгий звук, фермата, максимально подовжена педаллю. Цей ефект озвученої тиші утворює неповторну сонорну перспективу, подібну до зорової перспективи у творах живопису. Тобто, аналогія з організацією художнього простору в китайському образотворчому мистецтві вбачається досить ясно: як ієрогліфи природним чином вписані у простір сувою, інтегруючись у структуру художнього образу, так звучання китайського вірша у поєднанні з фортепіанними репліками разом творять музичний простір, авансцену, що чекає на появу вокальної мелодії, а відтак – на перевтілення простору в плин музичного часу.

Природно постає питання: яким чином зорганізований матеріал, який має відтворити споглядальність, статуарність, самозаглибленість, властиву китайському мистецтву і, водночас, медитативній музиці Михайла Шуха? Ми бачимо, що цей ефект недіяння (згідно з вченням Лао Цзи) втілено композитором за допомогою прийому періодичного згущення, ущільнення фактури в коротких висхідних репліках з наступним гальмуванням, розрідженням, зупинкою:

Приклад 6.

* Wind bells  *simile*

p

Red

9 Чтица: Прекрасен тихий день в начале лета, зазеленели травы и деревья...

15 Лишь я один тоскую и печалюсь... и ухожу все дальше, дальше к югу...

23 Все беспредельно пусто предо мною, все тишиной глубокою укрыто.

cresc. *p*

29 Тоскливые меня терзают мысли... и скорбь изгнания угнетает душу.

mp *Red*

36 *p* Пре.

p

Red

Тен.

* на ударных инструментах здесь и далее играет чтица

Тобто, в наявності – хвиля. Але ця хвиля не передбачає ані водного прототипу, ані аналогії з людським (конкретно – вокальним) диханням. Ця хвиля так само умовна, як китайський живопис, бо обмежена у часі й не відтворює жодного з природних процесів. Але саме її вишукана, ювелірна штучність і створює ефект наслідування східного світосприйняття.

Ще один аспект організації музичного матеріалу є важливим для розуміння специфіки медитативного характеру твору. Йдеться про імпровізаційний фрагмент другого номера циклу – «Мандариновому дереву».

Приклад 7.

49 *rudato, quasi non metrum*
mp
 Я лю. бу. юсь то. бой, о,

53
 ю. но. ша сме. лый и строй. ный,

56
 ты сто. ишь о. ди. нок сре. - ди тех, кто те.

* - свободная полиметрия

Аналіз фортепіанної партії другої половини твору виявляє специфічний тип фактурної формули, що імітує лінійно-мотивний виклад. Функціонально ця фактура є суто фігураційним колористично-сонорним тлом для вокальної партії і тематизму як такого не містить. Її малюнок видається мінливим і, водночас, незмінним за рахунок варіативності мотивів у досить обмеженому діапазоні. Характер вокальної мелодії з ремаркою *rubato, quasi non metrum* у поєднанні з вільною поліметриєю і мінливо-константним супроводом утворює зону імпровізації у плінні музичного часу.

Перед піаністом постають непрості завдання: а) варіювати мотиви супроводу у вільній імпровізації, не виходячи за межі пентатонічного звукоряду; б) узгоджувати зміни темпу й динаміки з одночасною імпровізацією сопрано. Останнє завдання передбачає сумісне з солісткою визначення меж розділів, що мають синхронний початок. Цей фрагмент добре ілюструє тезу про домінантну важливість у медитативній музиці звукової аури, колориту, споглядального спокою.

Найбільш повно неповторну звукову атмосферу реалізовано автором в останньому номері циклу «Рассветный свиток». Як і в баладі «Черное перо», автор використовує тут ритм... сарабанди! Але ні структурна, ні змістова її функції не мають нічого спільного з фюнебральною ходою. В даному випадку ця ритмоформула втілює стан спокою і абсолютної гармонії. Не випадково автор вводить до партитури тембр *wind bells* як делікатне звуконаслідування передсвітанкового пробудження землі (Приклад 8). Довгі педальні нашарування довершують звуковий пейзаж ніжним світанковим колоритом, плекаючи прозоре звучання вокального дуєту (Приклад 9).

Отже, у триптиху напрочуд ясно видно опанування естетичних засад китайського мистецтва, втілене у музиці М. Шуха. Звернення композитора до давньокитайської поезії та естетики не випадкове і свідчить про органічне поєднання східного і західноєвропейського медитативних вчень у світоглядному комплексі, що породжує феномен зрілого стилю М. Шуха.

На окрему увагу заслуговує порівняльна характеристика фортепіанної фактури триптиху з сольними фортепіанними мініатюрами медитативного спрямування. Попри безумовну спільність основних естетично-стильових характеристик творів медитативного напрямку – як фортепіанних, так і вокальних – хотілося б акцентувати не менш важливу й очевидну відмінність. Вона стосується міри авторської фіксації часових (а подекуди і звуковисотних!) параметрів виконання. Якщо у фортепіанних творах ми знаходимо надзвичайну деталізацію авторських ремарок, тобто відтворення виконавської інтерпретації або, навіть, імпровізації, зафіксованої в нотному тексті, то у вокальному триптиху «Рассветный свиток» виявляємо діаметрально протилежний підхід до взаємин між авторським текстом і виконавцем. У нотах зафіксовано лише інтонаційно-фактурну ідею, а її

конкретне втілення стає зоною виконавської свободи. Аналогічний принцип проявлений у інших творах Шуха: «Песни весны», Реквієм (1986), меса «И сказал я в сердце моем» (1989), тобто імпровізаційність є однією з сутнісних рис авторського стилю композитора. Але у фортепіанній музиці імпровізація як метод творення медитативного дійства – відносно пізнє явище, притаманне саме зрілому М. Шуху.

Приклад 8.

The musical score is divided into two systems. The first system, marked with a box containing the number 1, is titled 'Adagio' with a tempo of quarter note = 54. It features a Tenor (Ten.) vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes a 'Bamb.' (bamboo) section and 'Wind bells'. The vocal line has lyrics 'Пас...' and 'свет...'. The piano part has a 'mp' (mezzo-piano) dynamic. The second system, marked with a box containing the number 9, continues the vocal and piano parts. It includes a Soprano (Sopr.) vocal line and a Tenor (Ten.) vocal line. The piano part continues with 'Wind bells' and 'Bamb.'. The vocal lines have lyrics 'Пас...' and 'свет...'. The piano part has a 'pp rubato' (pianissimo, ad libitum) marking. The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Приклад 9.

64

T.

Bamb.  *simble*

Де. ревь. я яш. мо.ю го. рят в си.

68

я. ю. щих ле. сах, крас. не. ют ча. шеч. ки цве.

Bamb. *Rain stick*

71

S.

Мель.

T.

тов на тон. ких сте. бель. ках. Мель.

Bamb. *Rain stick* *simble*

The musical score is divided into three systems, each with a vocal line (T. or S.) and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The first system (measures 64-67) features a vocal line with lyrics 'Де. ревь. я яш. мо.ю го. рят в си.' and piano accompaniment with triplets and a bamboo rhythm. The second system (measures 68-70) has lyrics 'я. ю. щих ле. сах, крас. не. ют ча. шеч. ки цве.' and continues the piano accompaniment with a rain stick effect. The third system (measures 71-73) includes a soprano line (S.) with 'Мель.' and a vocal line (T.) with 'тов на тон. ких сте. бель. ках. Мель.', with piano accompaniment featuring triplets and bamboo/rain stick rhythms.



74

ка. ют пти. цы в вы. ши. не, взмы. ва. я в об. ла.

ка. ют пти. цы выв ши. не, взмы. ва. я в об. ла.

Bamb. Rain stick *Wind bells* *Wind bells*

77

ка, и ры. ба пле. щет. ся на дне лес. но. го ру. чей. ка.

ка, и ры. ба пле. щет. ся на дне лес. но. го ру. чей. ка.

Bamb. Rain stick *Wind bells* *Wind bells*

81

ру. чей. ка.

ру. чей. ка.

Bamb. Rain stick *Wind bells* *Wind bells*

На окрему увагу заслуговує порівняльна характеристика фортепіанної фактури триптиху з сольними фортепіанними мініатюрами медитативного спрямування. Попри безумовну спільність основних естетично-стильових характеристик творів медитативного напрямку – як фортепіанних, так і вокальних – хотілося б акцентувати не менш важливу й очевидну відмінність. Вона стосується міри авторської фіксації часових (а подекуди і звуковисотних!) параметрів виконання. Якщо у фортепіанних творах ми знаходимо надзвичайну деталізацію авторських ремарок, тобто відтворення виконавської інтерпретації або, навіть, імпровізації, зафіксованої в нотному тексті, то у вокальному триптиху «Рассветный свиток» виявляємо діаметрально протилежний підхід до взаємин між авторським текстом і виконавцем. *У нотах зафіксовано лише інтонаційно-фактурну ідею, а її конкретне втілення стає зоною виконавської свободи.*

Аналогічний принцип проявлений у інших творах М. Шуха: «Песни весны», Реквієм (1986), меса «И сказал я в сердце моем» (1989), тобто імпровізаційність є однією з сутнісних рис авторського стилю композитора. Але у фортепіанній музиці імпровізація як метод творення медитативного дійства – відносно пізнє явище, притаманне саме зрілому М. Шуху. А це означає, що ми є свідками еволюції поглядів композитора на взаємини між автором та піаністом – виконавцем медитативної музики. Тож викладений вище базовий принцип неухильного дотримання всіх авторських виконавських ремарок є актуальним і справедливим лише стосовно більш ранніх фортепіанних творів М. Шуха. Натомість в останньому періоді творчості композитор подарував піаністам ідею імпровізаційного співтворення медитативної музики¹.

Узагальнюючи, доходимо висновку про те, що у фортепіанній музиці М. Шуха виконавець знаходить велике розмаїття музичної лексики, синтаксису, фактурних та драматургічних рішень в розвитку музичної ідеї, тобто все те, що допомагає професійному зростанню і розвитку кожного, хто доторкнеться до глибокого, світлого, сповненого доброти, мудрості й любові світу, що зветься Музикою Михайла Шуха.

¹ Обидва викладені вище принципи – і максимальної точності у відтворенні авторського тексту щодо сольних творів, і часової свободи та імпровізаційності виконання стосовно вокального триптиху базуються на усних рекомендаціях Михайла Аркадійовича, наданих виконавцям під час репетицій.

3.3. Виконавський аналіз хорових творів Михайла Шуха

3.3.1. Хоровий цикл «Пробудження»

Хоровий цикл «Пробудження» визначений композитором як чотири вальсоподібні хори. Кожен з них має свою назву:

1. Пробудження;
2. Дзвони дзвонять піднебесні;
3. Sancta Maria;
4. Передчуття весни.

Написані для багатоголосного мішаного хору а cappella, вони пронизані філософсько-релігійною ідеєю, яка веде до заглибленого пізнання себе, віднаходження внутрішньої свободи, розуміння існування світу, гармонії, краси. Людський голос є найкращим інструментом для досягнення цієї мети. Акапельний спів своєю магією захоплює слухача і зачаровує неповторним, витонченим, чуйним звучанням. Гнучкість мелодійних інтонацій у парі з вальсоподібним ритмом визначають наповненість звукової палітри енергією думки та безперервного єднання павутиння людських мрій, сповнених любов'ю і добром до матінки-природи, надією на щире благословення і вірою в її одвічні життєдайні сили. Це висловлений автором алгоритм гармонії мудрості людини, сповитої незліченною кількістю бажань творити. Через щільність акордової фактури, тісне розташування акордових звуків і одночасне сплетіння їх з неакордовими, композитор змальовує наше сьогодення у всій його поліфонічно забарвленій красі, де мінімально тонкими гранями висвітлюються невимовно болісні мрії розправити крила, злетіти і осягнути суть буття, злитися з природою заради народження нових сил творіння.

У хорових мініатюрах переважає гомофонно-гармонічна фактура, зустрічаються елементи підголоскової та акордової фактури.

Мініатюри об'єднані спільним метром. Щодо темпів, то вони розмірені, неквапливі. Відчутна рухливість, пульсація, свобода агогіки. Теплом і привітністю дихають зазначені в циклі тональності. Арочним прийомом огортає цикл тональність *G-dur*. Вона є основною у першому хорі «Пробудження» і останньому – «Передчуття весни». Другий хор «Дзвони дзвонять піднебесні» сяє яскравим сонячним *Re* мажором (*D-dur*). Третій хор

«Sancta Maria» накопичив у собі багатоголосну палітру обертонового спектру тональностей *C-dur* і *G-dur*.

Цей акапельний твір потребує особливого відношення до якості вокального звуку, а з тим, ретельного аналізу теситурних умов хорових партій і хору в цілому. Інтонаційна точність, динамічна палітра, тембральна насиченість звуку мають пряму залежність від теситури. Хормейстер має знати, за допомогою яких барв він буде створювати музичний образ, розкривати свій творчий задум.

1. «Пробудження»

Перша хорова мініатюра написана композитором для восьмиголосного мішаного хору і соло сопрано. Загальний діапазон хору – від *E* до *a*². Кожна партія має *divisi*.

Розглянемо хорову органіку твору від її основи – басової партії. Діапазон охоплює велику дециму від *E* до *gis*. М'який тон басів, який є органним пунктом й створює основу для хорового звучання, знаходиться в зручних теситурних умовах і дає можливість виконавцям вибудувати природне звучання унісону на *mormorando* з переходом на перкусійний прийом зображувального характеру. Згодом, звучання партії (т. 26) переходить у низьку теситуру. Але, оскільки є *divisi*, умови для виконавців лишаються зручними: перші басы продовжують звучати в середній теситурі, а другі – переходять у низьку, не порушуючи природний ансамбль.

Тенорова партія має діапазон від *d* до *e*¹ і не виходить за рамки зручної теситури, що сприяє формуванню рухливої динаміки, дає можливість збільшувати і зменшувати силу звучання – від *pp* до *mp* і навпаки. Лише наприкінці твору (тт. 57-62) звучання тенорової партії переходить у низьку теситуру, де при зазначеному нюансі *p* вокальні голоси звучатимуть природно.

Альтова партія, так само, як басова і тенорова, має зручні теситурні умови. Та можна зробити висновок, що звучанням альтової партії композитор насолоджується весь час. М'які висхідні рухи, поступові низхідні епізоди, чи лагідне коливання на двох звуках – усе розраховано на багатство низьких та високих формант меццо-сопрано, які додають тендітних забарвлень загально хоровому звучанню. Густота і глибина тембру у відповідній динаміці захоплюють слухача, підсилюють сприйняття художнього образу.

Сопранова партія має досить широкий діапазон звучання голосів – півтори октави. Оскільки мелодична лінія цієї частини твору є достатньо сталою, має повільний поступовий розвиток у середній теситурі, виконавцям зручно відтворювати художній звук у заданій динаміці. Теситура висока і низька використовується фрагментарно (тт. 1, 27-33). У низькій теситурі озвучувати низхідні мелодичні лінії на нюансі *p* достатньо природно. Чого не скажеш про епізоди, де голос має злетіти на септиму або на дециму у високий регістр (*a²* або *gis²*) на нюансі *p*. Це нелегке завдання, і подолати його можна лише застосовуючи вокально-технічні прийоми опори дихання і м'якого головного звучання. Такі прийоми потребують уваги і тривалого опрацювання. Разом з тим, партія сопрано зручна для виконання.

М'які теплі тембральні характеристики вокальних голосів вдало розкривають сплетені в щільну акордову фактуру інтонації пробуджених мрій, високих помислів.

Проаналізуємо хорову партитуру у її інтонаційній послідовності. Наявність великої кількості альтерованих звуків і септакордів робить її складною для побудови інтонаційно-вивіреного ансамблю. Розглянемо перші чотири такти. I і V ступені ладу є сталими величинами (Т і D), отже, інтонуються природно чисто, але висхідний рух з D на Т загострює увагу виконавців на відтворення звуку *g*, як повторюваного, що може мати тенденцію до пониження. Чистоту виконання першого низхідного звуку з *g* на *d* і повернення на *g* забезпечує вокальний прийом співу у високій позиції. Подальший висхідний рух інтонуємо гостро. Також загострюємо звук *ais*, що тяжіє у високу мажорну терцію, яка характеризує вершину фрази і надає їй характеру світлого прозріння. М'яка за характером наступна нота *g* інтонується природно легко, чисто.

У другій фразі мелодичне зерно перехоплює тенорова партія у вигляді імітації. Тож інтонування відбуватиметься за вже проаналізованою схемою. Вторує сопрановій партії в сексту партія тенорів. Важливі в інтонуванні звуки, які в зонно-натуральному строї відрізняються звучанням від темперованого, позначаємо стрілочками вгору або вниз. Сталі величини (Т, S і D), які співпадають по звучанню зі звуками у темперованому строї, можна позначити рівною стрілочкою.



Andantino

pp Лед. ве ду. ши торк. нув. шись м. цм, Фью. фью. фью. фью. *pp*

М. Цм. цм, цм. цм, цм, ду. ши торк. нув. шись, шись, торк. нув. шись, шись,

М. цм. цм. цм, м. цм. цм. цм,

9

p м'я. кой ву. ал. лю, м'я. кой ву. аль. ю, цм, цм,

М... М... м. цм. цм. цм, м. цм. цм. цм,

Ш... *sim.* Фью. фью. фью. фью. *sim.*

Врівноваженості акордам надасть уміння розподілити динамічне звучання між різними партіями. Майстерне переплетення октавних унісонів тісного й іноді широкого розташування акордів при зручній теситурі значною мірою полегшують хормейстеру роботу над загальнохоровим ансамблем. Динаміку звучання голосів в акордах розподіляємо традиційно:

- бас – м'яко – *p*;
- тенор – світло – *pp*;
- сопрано – лагідно – *pp*;
- альт – граціозно – *p*.

Найбільш вразливі моменти порушення ансамблевого звучання – це акорди широкого розташування з незаповненою октавою (тт. 17, 18, 21, 22, 34).

17 *p* рап. том вес. ня. ний по. дих світ. лі про. буд. жу. є мрі. ї,

цм. цм, цм, цм. цм, цм, цм. цм, цм, цм. цм, цм, цм. цм, цм,

рап. том М... по. дих світ. лі М... мрі. ї, цм,

по. дих, світ. лі мрі. ї,

25 *tr* лег. кой про. зо. ро. ю піс. ней в да. лі ви. со. кі. ї

ніж. кой піс. ней в да. лі

цм. цм, цм. цм, цм. цм, цм, цм. цм, цм. цм, цм. цм, цм. цм,



Щодо октавних унісонів – потрібна велика майстерність, уміння слухати й пристосовувати звучання свого голосу до голосів інших співаків. При цьому нижній голос завжди має звучати яскравіше за динамікою, а верхній – м'якше.

Мелодика твору досить цікава. Після розміреного звучання тонічного акорду в положенні терції на слові "раптом" мелодія злітає в найвищу точку свого звучання на a^2 (т. 17) і гнучко розвиваючись, мало-помалу сповзає в низьку теситуру сопранових голосів. Зрештою, остання емоційна хвиля відлуння у т. 34 (стрибок на велику дециму) низхідним рухом розчиняється в акордовому звучанні.

Відтворити такі стрибки є непростим завданням для виконавців сопранової партії. Саме через тиху динаміку є побоювання, що високі звуки a^2 і gis^2 можуть мати тенденцію до пониження. В першому епізоді (т. 17) на допомогу прийде технічний прийом співу на опорі дихання і у високій вокальній позиції з активно-виразною артикуляцією, що дасть можливість співакам звучати чисто. У другому (т. 34) необхідно застосувати м'який дотик до нижнього звуку з відчуттям співу у високій вокальній позиції, підкріпленого міцною опорою дихання. Такі епізоди потребують окремого довготривалого співування. Після цих випробувань для виконавців партії сопрано інтонаційні труднощі не виникають. Партія альтів виконує акомпануючу роль і насичена здебільшого терцевими звуками акордів, що робить її відповідальною за гармонічний ансамбль у загальнохоровому звучанні. Та оскільки вона має зручні теситурні умови, її звучання є м'яким, гнучким і тембристим, що значно полегшує відтворення правильної інтонації.

Басова партія протягом 16 тактів має витриманий звук тоніки і повинна слідкувати за чистотою інтонації при його повторюванні. Хоч це і сталий звук, але при повторенні може мати тенденцію до пониження. Басове *divisi* додає слухової копіткої роботи над побудовою ч. 5 і ч. 8. Їхнє чисте звучання дасть основу гармонічному ансамблю. Насиченість твору октавними унісонами робить його доступним для виконання лише підготовленими співаками.

За принципом ансамблевої побудови багатоголосного співу слідкуємо протягом всього твору. Тембральна насиченість голосів у даному творі відіграє важливу зображувальну роль. Просякнутий тембральним забарвленням частковий ансамбль – це не лише злитність голосів за тембром і силою, а й єдність сприйняття співаками засобів вокально-виконавської виразності у відтворенні образу. Диригенту необхідно усвідомити, що

злитність не означає однаковості, одноманітності тембрових характеристик і сили звучності голосів, які складають хорову партію. Не слід намагатися в опрацюванні часткового ансамблю вихолощувати темброву природу при штучному вирівнюванні динамічної сили голосів у партіях. В результаті це призведе до збіднення палітри хорових партій і цілого хору. Злитність голосів за тембром і силою опрацьовуємо на основі єдиної округлої манери формування голосних, м'якої атаки звуку та плавного звуковедення, єдиних естетичних критеріїв.

Беручи до уваги правила побудови акорду чи інтервалу, розглядаємо загально-хоровий ансамбль не як окремих елемент хорової звучності, а значно ширше. Він є складною категорією виконавства. Хормейстер може варіювати засобами ансамблю рівень взаємодії окремих партій та рівень гучності, щільності, «наближеності» чи «віддаленості» як засобом виразності. Так, засобом музичної виразності, а конкретніше балансом висвітлювання жіночих і чоловічих ансамблів Михайл Шух поглиблює розкриття художнього образу.

Звуковедення кантиленне, на *legato*. М'яка, лагідна динаміка, дикційні й звукові зображувальні ефекти, які дозволяють слухачу поринути у світ мрій, налаштовують виконавців на довготривале відточення метроритмічного ансамблю до відчуття легкого, летючого хорового звуку в заданих нюансах.

2. «Дзвонять дзвони піднебесні»

Друга мініатюра написана для мішаного восьмиголосного хору *a cappella* та соло сопрано і баритону. Загальний діапазон хору від D до a^2 . Умови для унісонного і гармонічного ансамблю достатньо сприятливі. Всі хорові партії мають звучання в зручних регістрах.

Так, партія сопрано має широкий діапазон від c^1 до a^2 . Звучання її здебільшого припадає на середній регістр, де виконавцям легко співати у заданій динаміці (p). Стрибки, які трапляються у тт. 7, 8-9, 11 – зручні, природні, виконуються без зайвих зусиль. Навіть, широкі стрибки з fis^1 на e^2 (тт. 12-13) і з a^1 на a^2 (тт. 20-21) добре підготовлені і не порушують ансамблю. Динаміка також зручна і сприяє досягненню правильної інтонації.

Широкий діапазон звучання має і альтова партія: від g до h^1 . Вона звучить переважно в середньому регістрі, епізодично в нижньому. Динаміка *piano* і рухливі нюанси також зручні для унісонного ансамблю. Проте, низхідні терції в тт. 14-16 можуть мати інтонаційні відхилення. У партії других альтів звуки *dis*, *h*, *gis* необхідно співати гостро як терцію нонакорду. Діапазон тенорової партії від e до g^1 . Теситурні умови сприятливі для тихого,

м'якого звучання. Прості ходи, що імітують звучання дзвонів, інтонаційно легкі для виконання. Та труднощів для тенорів завдає ритм. Передача смислових зв'язків між звуками і долями такту, розділеними паузами, набагато складніша, ніж у кантилені.

Завдання співаків полягає у поєднанні дрібних елементів побудови музичного матеріалу (мотиви) у більші (фрази). Лише долаючи ритмічні труднощі можна досягнути ансамблевого звучання.

Басова партія має найширший діапазон у дві октави: від *D* до *d*¹. Як і в інших трьох партіях, тут є *divisi*. *Divisi* у басів насичене: глибокий, оксамитовий другий бас та дзвінкий і летючий – перший. Наявність у співаків низьких формант додадуть м'якості і барвистості. Теситура зручна, доступна, не потребує у роботі додаткових зусиль. Теситура і мелодика всіх партій зручні для відтінювання сольних голосів – сопрано і баритону, які практично підсилюють звучання партії сопрано.

Попри вдале розташування акордів, прості мелодичні лінії, зручні теситурні умови хормейстера чекає копітка робота над гармонічним ансамблем. Розподіляємо динамічне й тембральне навантаження кожної партії. Вагомі нижні басы дають гармонічну основу (динаміка *mp*). Світлі тріолі у тенорів імітують передзвін на нюансі *p* (здаля). М'які, барвисті альти і летючі сопрано звучать проникливо на *p*. У цьому тембральному поєднанні голосів необхідно узгодити звучання унісонних звуків, опрацювати в інтервалах ч.5 і ч.8 злиття в унісон, октавний унісон та кварто-квінтові сполучення. Найважче піддаються врівноваженню акорди з широким розташуванням (тт. 13, 21, 29).

Результат не забариться після наполегливої спільної праці хормейстера і співаків.

3. *Sancta Maria*

Третя мініатюра циклу написана композитором для 11-голосного хору *a cappella*. Фактура – акордово-гармонічна.

Основна тональність – *C dur*.

Темп – *andantino*.

Звуковедення – *legato*.

Канонічним текстом мініатюра поділена на дві частини.

Цей хор вирізняється з-поміж інших хорів циклу. На текст християнської молитви «Радуйся, Маріє!» – основної молитви до Діви Марії – лагідно й щиро лягають м'які щільні акорди, озвучені жіночими голосами. До них приєднуються чоловічі голоси. Кожна партія має *divisi*, що справляє враження єднання людських сердець у благочесті й відданості вірі. Протягом цілого хору звучать повністю всі партії. Партії сопрано належить провідна мелодійна лінія, інші партії підтримують її гармонічно. Така музика нагадує старовинні хорали з плавністю їх звивистих мелодій. Загальний діапазон хору від *C* до g^2 .

Сопрано. Діапазон партії сопрано становить малу дециму – від e^1 до g^2 , з *divisi* на три голоси. Теситура переважно середня, у динамічній кульмінації (тт. 56-65) – висока. У творі звуки високого регістру – f^2 , fis^2 , g^2 зустрічаються епізодично (тт. 1, 39, 40, 48, 85).

pp

San- ta Ma. ri. a,

San- ta Ma. ri. a,

M...

Tempo di valse (♩ = 90)

14

pp

M...

A. ve Ma. ri. a,

M...

pp

San- ta Ma. ri. a,

Sanc. ta...

Вони легко визвучуються на нюансах *mf* або *mp* прозорими голосами перших сопрано. Єдиний епізод, де сопрано почувається незручно, це т. 85. Необхідно подолати злет з g^1 , де співаки відтворюють інтонацію основного тону на g^2 – септиму нонакорду. До такої незручності виконавцям потрібно підготуватись заздалегідь. Від звуку а (т. 83) малу терцію (*fis*) вниз інтонуємо вузько у високій позиції, м'яко торкаємось звуку g^1 і ставимо g^2 наголошеним складом «-гі-», як гостру септиму. Гнучка динаміка на *crescendo* дозволяє зробити цей процес природним. Балансуємо в ансамблевому злитті з акордовими звуками інших партій. Загалом, партія сопрано зручна для виконання.

Альт. Діапазон альтової партії охоплює звучання великої нони від c^1 до d^2 з розподілом *divisi* на три голоси і не виходить за рамки середньої теситури. Звук d^2 припадає на динамічну кульмінацію (т. 61). Підготовлений висхідним поступовим рухом він звучить у щільному обрамленні інших голосів сопранового і альтового *divisi* та є зручним для ансамблю.

57 *Sopr. solo*
mp
o. ra pro no. bis, San. cta Ma. ri. a,
mf
ri. a, Ma. ter De. i, *p* San. cta Ma. ri. a,
8 9

Тенор. Діапазон тенорової партії – від ес до f¹. *Divisi* розподілено на два голоси, які виконують гармонічну функцію, за виключенням вступу (тт. 9-13). У цьому епізоді (т. 9) звучить найвищий теноровий звук f¹. Хоч динаміка досить стримана – *pp*, співати його не важко. Найнижчий у теноровій партії звук ес визвучується партією других тенорів на нюансі *mp*, де співакам звучати природно зручно. Партія тенорів зручна для співу й сприятлива для унісонного ансамблю.

Бас. Басова партія має найширший діапазон від *C* до *g*. Теситура переважно середня. Високі звуки діапазону голосу не задіяні. Перші басы здебільшого звучать у примарній зоні. Другі і треті басы звучать на ч.4, ч.5 або ч.8 нижче за перших.

67 *Alto. solo*
mp
pec. ca. to. ri. bus, San. cta Ma. ri. a,
p San. cta, *p* Ma. ri. a, nunc et in ho. ra mor. tis nos. trae,
San. cta Ma. ri. a, A... nos. trae,
pec. ca. to. ri. bus, San. cta, Ma. ri. a, nunc et in ho. ra mor. tis nos. trae,

Виключення становлять два фрагменти у тт. 10-11 і тт. 61-62, де басы співають терції. У басовій партії активно задіяний нижній регістр. Крайні низькі звуки *C* і *Des* необхідно визвучувати октавістами. При визначеній композитором динаміці це надасть хору оксамитової, напрочуд красивої

органоподібної звучності. Партія басів вокальна і легко піддається унісонному ансамблю.

Проаналізуємо умови для побудови гармонічного ансамблю, хорової звучності в зазначених автором динамічних нюансах. Спочатку музичний матеріал представляє жіночий склад хору у чотирьохголосному викладі. Голоси розміщені тісно і для ансамблю зручно. В т. 9 вступає весь хор, а мелодія звучить у партії перших тенорів на нюансі *pp*. В цьому епізоді умови для ансамблю не зовсім зручні, необхідно подбати про виділення тенорового звучання шляхом створення штучного ансамблю, в якому на фоні звучних басів квінта жіночого хору буде приглушена. Далі гармонічний ансамбль вирівнюється за наявністю тісного розташування акордів і відповідного нюансу *pp*. Складним для відтворення буде подвоєння звуків (т.14 – звук *g*) або потроєння (тт. 12-13 – звук *c*), а також зіставлення подвоєних (т.15 – октавне *g* і октавне *c*) і потроєних звуків (т.16 – октавні *g*, *h*, *d*).

The image shows a musical score snippet starting at measure 89. The top staff is a vocal line with lyrics "Sanc.ta Ma. ri. a,". Above the first few notes is a circled "3 soli" and a dynamic marking "p". Below the vocal line are two staves for piano accompaniment. The piano part features dense chordal textures. A dynamic marking "pp" appears later in the piano part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. At the bottom of the piano part, there is a circled number "10" and a small number "6" below it.

Якщо дотримуватись авторської динаміки *pp* - *p* - *mp* - *mf* - *mp* - *p* і рухливі нюанси не перебільшувати, то несприятливі умови можна подолати та домогтися гармонічного урівноваження й ансамблевої злитності.

Цей твір доступний для виконання лише професійному колективу.

4. Передчуття весни

Четверта мініатюра, яка завершує цикл «Пробудження», написана для 11-голосного мішаного хору. Незалежно від кількості *divisi* у хорових партіях, музична тканина дихає легкістю та прозорістю, спирається на чотирьохголосний виклад музичного матеріалу.

Форма – проста тричастинна: I частина: з 1 по 20 такти, II: з 21 по 49 такти, III частина: з 50 по 79 такти. Фактура – мішана, поєднує гармонічний і гомофонно-гармонічний вид.

Основна тональність – *G dur*.

Темп *con anima* вказує на характер твору. «З душею» – за цим визначенням композитора можемо відчувати його глибокі помисли. За відвертими словами – таїну душі самого автора, який прагне відчуття свободи у творчості, у житті для звершення своїх мрій і надій. Проста натхненна мелодія, розмірений вальсовий ритм, тонка прозора фактура з доступним середнім регістром захоплює увагу слухача. Від першого поодинокого квінтового звуку й до останнього висхідного в дев'ятиголосному акорді на одному диханні пролітає заповітна мрія, легкокрилим Серафимом заповонивши нашу уяву...

Загальний діапазон хору $G-f^2$.

Сопрано. Діапазон – $d^1 - f^2$, *divisi* – 2 голоси.

Теситура середня, де голоси звучать ніжно й м'яко. У високий регістр на звук f^2 октави сопрано піднімається у тт. 40-41, де їм легко звучати у рухливій динаміці. Звуки низького регістру e^1 , d^1 задіяні у кількох тактах у зручних динамічних умовах.

Сопранова партія має зручний для досягнення унісонного ансамблю виклад.

Альт. Партія охоплює октавний діапазон від h до h^1 . Має *divisi* (3). Звучання побудовано на звуках середнього регістру в зручних теситурних умовах. Партія хоч і малорухлива, проте в деяких місцях від точності виконання і насиченості її звучання залежатиме характер всього акорду і його ансамблевої злитності.

Тенорова партія, як і альтова, має октавний діапазон від d до d^1 і *divisi* (3 голоси). Співають тенори здебільшого в межах квінти ($d - a$) в низькому регістрі, де їхні голоси звучать мало виразно. Але, оскільки вони здебільшого озвучують квінту акорду або октавний унісон з басами, то завдяки ажурній динаміці можна врівноважити ансамблеву звучність досить легко.

Басова партія має найширший діапазон – від G до c^1 і *divisi* – розподілена на три голоси. Мелодія басів малорухлива, являє собою гармонічну опору.



Тиха динаміка дає можливість басам добре зливатись в унісонному ансамблі. Особливої уваги у цьому хорі потребує інтонування мажорних терцій акордів. В партії сопрано це перший висхідний рух на в.6 (т.1), низхідний рух на м.3 (тт. 5-6), висхідний рух в кульмінації на в.3 (т. 40) і т.п.



В партії альтів гострі терцеві звуки трапляються в низхідному русі на м.2 (тт. 4-5), висхідному русі на в.3 (т. 7), низхідному русі на м.2 (т. 9) та ін.

Альтеровані звуки не мають інтонаційних труднощів. Ритмічна розміреність також легко доступна для виконання.

Вокально-хоровий аналіз чотирьох мініатюр виявив високу композиторську техніку та відмінне знання композитором специфіки хору. Виконуючи «Пробудження» Михайла Шуха, поринаєш у світ медитаційно-алюзійного простору: «Світлопроміним світильником сяють нам добрї вістки, які сповіщаються Вами, о, слуги Христові, Ви нам приносите віру, любов і надію, Вам ми співаємо...» (Акафіст святому Архистратєгові Михайлу і всім небесним хорам...).

3.3.2. «Уж ты верба, вербушка» та «Angeli terra. Паломництво до країни небесних янголів»

Хоровий твір «Уж ты верба, вербушка» Михайла Шуха написаний для жіночого або дитячого двоголосного складу. Автор використав народні слова, що справляє враження народної пісні. Тематика твору – весільна пісня. У тексті подано порівняння молодих Івана та Марії з птахами соловейком та канарейкою. Образна сфера твору лірична, ненапружена, близька до жартівливої. У всякому разі характер цього твору автор бачив саме так.

На перший погляд, може скластися враження, що твір простий для виконання. Невеликий діапазон хорових голосів, наявність усього двох хорових партій, невеликий за розміром твір. Але це все лише перше враження. При розучуванні твору хормейстер може стикнутися з низкою проблем, шляхи подолання яких буде окреслено у цьому аналізі.

Загальний діапазон хорових партій складає $d^1 - d^2$, тобто усього одна октава. Діапазон партії сопрано $d^1 - d^2$, альтів $d^1 - a^1$.

Характер звуковедення наближений до non legato, епізодично marcato. Автор розглядав цей твір саме у такій манері виконання, а не у кантиленній, як може здатися при ознайомленні з музикою твору. Також треба звернути увагу на авторські акценти у кожному такті. Композитор намагався, щоб підкреслені були саме 1, 3 та 6 доля у восьмидольному такті, де доля дорівнює вісімці. Також зустрічаються п'ятидольні такти. У таких тактах, як правило, підкресленою стає перша доля, а 3, 4, 5 – заліковані, і це ті невеличкі епізоди твору, коли використовується кантиленне звуковедення.

З огляду на те, що партитура написана лише для двоголосного складу хору, головною задачею хормейстера буде досягнення абсолютного ансамблю всередині партій та у хорі загалом. Якщо розглядати ансамбль по партіях, то, по-перше, хормейстер повинен добиватися абсолютного унісонного ансамблю у партіях, щоб голоси звучали приблизно однаково за тембром та округлено. Також велике значення має добре відпрацьований ритмічний ансамбль у партіях, зважаючи на те, що для дітей ритм 2+3+3 може бути не дуже зручним.

Наступним важливим елементом хорової звучності є дикція та артикуляція. Чітка вимова голосних та приголосних, пом'якшення шиплячих (їх тут зустрічається багато, майже у кожному такті: «уж ты верба, вербушка» весь час словосполучення, що повторюється). Також треба пам'ятати про правило співу складів. Наприклад: ве – рбу – ве – те – рне – бе – ре – тсо – ло – ве- йгне – здо – не – вьет.

Найголовнішим завданням якісного виконання хорового твору є чисте інтонування у хорових партіях (так званий горизонтальний, або мелодичний, стрій) та у хорі загалом (вертикальний, або гармонічний, стрій). Розглянемо деякі епізоди твору стосовно чистоти інтонування.

Партія сопрано. Першою проблемою, яка може виникнути при роботі з партією сопрано, стає усвідомлення того, що твір, написаний у мінорі, вимагає виконання низки вимог, а саме: інтонування III ступеня з тенденцією до пониження. Враховуючи те, що у творі зустрічається дорійський лад (мінор з високим VI ступенем), VI ступінь необхідно виконувати гостро, а VII – близько (тт. 17, 18, 19, 21, 22).

Наступною проблемою, яка може виникнути, є особливості інтонування прими, що постійно повторюється. Існує чітке правило: її виконувати необхідно широко, або гостро (тт. 1-4).

Партія альтів. Головне завдання виконавців цієї партії – утримати інтервал прими. Прима в партії альтів звучить в унісон із сопрано, а також пізніше окремо, коли у партії сопрано з'являється самостійна мелодія (тт. 1-16). Тобто ми бачимо, що протягом тривалого часу партія альтів увесь час повинна утримувати інтервал приму, виконуючи його з тенденцією до підвищення. Наступною проблемою, на яку повинен звернути увагу хормейстер є виконання VII ступеня у натуральному мінорі. Його необхідно виконувати широко щодо I ступеня (тт. 25, 29, 30). Також розглянемо декілька прикладів інтонування вертикального строю (Приклад 1).

9

↑ ↓ ↑ ↓ ↑ ↑ ↓ ↑

Не рас-ти, не рас-ти,

Не рас-ти, вер-ба, не рас-ти, вер-ба,

8 5

Партія сопрано: II ступінь виконується гостро, III – тупо, IV – гостро; партія альтів виконує I ступінь, тому його необхідно виконувати стійко (Приклад 2).



Партія сопрано: V ступінь виконується стійко, VII натуральний – тупо, VI підвищений – гостро. У партії альтів I ступінь необхідно виконувати стійко (Приклад 3).



Партія сопрано: V ступінь виконується стійко, IV – тупо, VII натуральний – тупо; у партії альтів I ступінь необхідно виконувати стійко та III ступінь слід виконувати тупо.

Для якісного, виразного виконання твору необхідно дотримуватися динамічних позначок, виконання твору з рухливою та гнучкою динамікою. Слід зауважити, що протягом усього твору один із учасників хору повинен чітко проплескувати долонями ритмічний малюнок. Це спричиняє певні труднощі при виконанні. Задля їх уникнення з виконавцем необхідно ретельно репетирувати тривалий час.

Наостанок слід сказати, що у різноманітній хоровій творчості Михайла Шука твір «Уж ты верба, вербушка» займає достойне місце і представляє собою яскравий концертний номер для виконання дитячими хоровими колективами.

«Angeli terra. Паломництво до країни небесних янголів»

«Angeli terra» – музично-візуальне дійство у стилі «фентезі» для сопрано, тенора, дитячого хору, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних.

Як зазначав сам автор, дух твору відображає середньовіччя. Проте виклики, які постають перед героями дійства, актуальні в усі часи: як побороти страх, як знайти справжнє щастя. Медитативна музика твору стає провідником та повинна допомогти кожному слухачеві відповісти на ці запитання та здійснити подорож до самого себе.

Розглянемо саме хорову частину твору. Партитура написана для дитячого двоголосного складу з елементами три- та чотириголосся. Твір містить два яскраво виражених тематичних фрагменти, що чергуються. Перший тематичний епізод проводиться у тональностях e-moll та d-moll, а другий у тональностях A-dur та D-dur. Тому, аналізуючи хорову партитуру, будемо звертатися до перших проведення основного тематичного матеріалу.

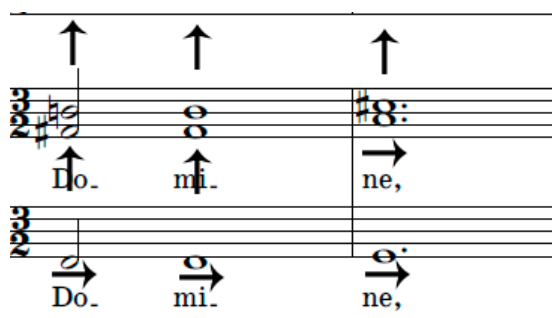
Загальний хоровий діапазон партій складає $c^1 - a^2$. По хорових партіях сопрано: $e^1 - a^2$, альти: $c^1 - h^1$.

Перше проведення основного тематичного матеріалу «Kyrie eleison» (т.т.65-78) складається з поспівки, яка чергується у партіях сопрано та альтів. Характер звуковедення кантиленний, дуже наспівний. Щодо інтонаційних труднощів, то передусім необхідно звернути увагу на інтонування III ступеня (g), який необхідно інтонувати широко вниз у партії сопрано (т.т.65-66), та близько у партії альтів (т.т.66). Наступний момент, який потребує уваги: т.т. 69 у партії сопрано – висхідний рух по ступенях натурального мінору. $h - c$ інтується близько, $c - d$ – широко, $d - e$ широко. В партії альтів у цьому ж епізоді головним завданням є уважне прослуховування великої секунди та її грамотне інтонування: $e - f$ – широко. Взагалі увесь цей музичний матеріал багато разів повторюється в партитурі твору. Тому доречно наголосити на таких моментах: увага до III ступеню – у мінорі він виконується при висхідному русі близько, при низхідному – широко. Друге, ми маємо натуральний мінор, тому при висхідному русі VI та VII ступені необхідно виконувати близько, при низхідному – широко.

Другим важливим елементом хорової звучності є наявність якісного ансамблю. Правильна вимова голосних та приголосних, округлені, наближені до «о» всі голосні та швидка вимова приголосних і шиплячих – запорука якісного ансамблевого звучання у хорі. Стосовно ритмічного ансамблю, то тут можуть виникнути деякі проблеми. Партитура рясніє ритмічним різноманіттям: тріолі, септолі, нонолі і навіть децимолі дуже гарно звучать у хорі. Але добитися одночасного виконання таких непростих угруповань

потребує багато зусиль від керівника хору, особливо якщо це дитячий хор. Для цього керівник повинен володіти зрозумілою технікою диригування та приділяти багато часу цим моментам на репетиції.

Інший музичний фрагмент «Domine Jesu Christe» представляє новий музичний матеріал. Це легка рухома мелодія світлого мажорного звучання (тт. 162-174). Характер звуковедення у цьому епізоді наближений до *non legto*, виконується легким, майже фальцетним звуком. Починається цей епізод октавним унісоном партій сопрано та альтів, тому рекомендації щодо інтонування будуть ідентичними для обох партій. Як вже було сказано, цей епізод написаний у A-dur. Тому перше, на що повинен звернути увагу хормейстер, це інтонування III ступеня, який при висхідному русі інтонується широко, а при низхідному близько. У тт. 162-163 ми маємо низхідний рух, тому III ступінь інтонується близько. У тт. 166-167 голоси розходяться у триголоссі в секстакорд II ступеня, який інтонується таким чином: партія альтів звук «ре» – стійко, «мі» – стійко; партія середніх голосів: «фа-дієз» – гостро, «ля» – стійко, партія перших сопрано: «сі» – гостро, «до-дієз» – гостро:



Є ще один момент, на який важливо звернути увагу, – йдеться про функцію читців. Протягом усього твору відбувається чергування співу хору латинського тексту та вимова староцерковного тексту. Практично ця вимова є шепіт. Але завданням хормейстера стає вимога чіткої, так би мовити, озвученої дикції, якої можливо досягнути шляхом численних репетицій.

Підсумовуючи вище сказане, доходимо висновку, що твір є досить складним для виконання. Здавалося б, що теситура невелика, діапазон хорових партій майже скрізь у зручному для виконавців регістрі. Але складність цього твору полягає у розгорнутості партитури, коли однакові, на перший погляд, побудови кожного разу змінюються, що при неувважному співі може привести до плутанини. Участь у сценічному дійстві також стає непростю задачею для дітей. При цьому вони повинні співати, начитувати текст, грати на шумових інструментах та рухатися.

І головне. Найбільша складність цього твору полягає у глибинному внутрішньому сенсі. Якщо дорослий склад виконавців може в силу свого віку осмислити повною мірою тематику цього твору, то для дитячого хорового складу це є складною задачею. Тому, починаючи розучувати твір, необхідно розуміти, що він є дуже непростим для усвідомлення виконавцями. Діти повинні бути підготовленими інтелектуально та змістовно для опанування тематикою твору, яка є недитячою, з дорослими вічними темами – Життя та шлях у Вічне.

За тематикою, насиченістю партитури, цей твір займає особливе місце у творчості Михайла Шуха. Та мабуть дуже символічно, що цей твір є одним з останніх його творів, яким він ніби підвів підсумок як своєму творчому, так й життєвому шляху.

3.4. Фортепіанні твори Михайла Шуха для дітей у педагогічній практиці студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів

Навчальний курс «Виробнича педагогічна практика з музики» є одним з найважливіших курсів, що входить у процес фахового навчання майбутніх учителів музичного мистецтва. Адже правильно організована й систематизована робота студентів на уроках музики в загальноосвітній школі дозволяє їм відчувати на практиці усю динамічність та складність обраного фаху, коли вчитель виконує одночасно функції педагога, виконавця, вихователя художньо-естетичних смаків та ідеалів у підростаючого покоління, керівника дитячого музичного колективу тощо.

Вже з перших самотійно проведених уроків музичного мистецтва під час «Виробничої педагогічної практики з музики» перед студентом постає головна стратегічна мета, яка визначається обраним фахом, – формування в учнів музичної культури як сегменту духовної культури особистості. Необхідність досягнення цієї мети спрямовує майбутніх учителів музики на виконання комплексу завдань, зокрема, щодо формування в учнів умінь уважно слухати й усвідомлено сприймати музичні твори, умінь визначати елементарну музичну форму й розрізняти засоби музичної виразності, умінь вербалізувати власні враження від прослуханого та ін.

Саме тому на перший план виходить здатність майбутнього вчителя до умілого підбору музичного навчально-педагогічного репертуару, на основі якого можна найбільш ефективно виконати окреслені вище завдання. З



одного боку, уміння щодо підбору музичного навчально-педагогічного репертуару знаходиться в площині формування професійної компетентності майбутнього фахівця – педагога-музиканта, вчителя музичного мистецтва, що є стрижнем реформування мистецької освіти всіх рівнів. З іншого боку, застосування компетентнісного підходу до фахового навчання студентів вищих музично-педагогічних навчальних закладів передбачає постійне оновлення й осучаснення бази навчально-педагогічного репертуару.

Оновлений навчально-педагогічний репертуар має включати не тільки пісенні зразки для вокально-хорової роботи із учнями, але й музичні твори для слухання на уроці музики та у позакласній діяльності. Слід зауважити, що до слухання на уроці музики в загальноосвітній школі доцільно залучати музичні твори, які мають високий рівень педагогічного потенціалу щодо розвитку художньо-творчих здібностей школярів, їх образно-асоціативного мислення, креативності тощо.

Перераховані вище вимоги щодо навчально-педагогічного репертуару, зокрема для слухання, дозволяють конкретизувати певні характерні особливості музичних творів, а саме:

- програмність, передана образною влучною назвою, за змістом цікавою й зрозумілою для школярів (відповідно до вікової категорії);
- яскрава, доступна, але не спрощена музична мова, що дозволяє розкрити можливості інструменту або голосу;
- невеликий обсяг твору й чітка, лаконічна форма, які уможливають процес усвідомленого сприймання;
- сучасність змісту й засобів музичної виразності, що «наближують» твір до свідомості дитини.

Наведені вище характерні особливості творів у повному обсязі притаманні музичному стилю фортепіанних творів для дітей М. Шуха. Саме фортепіанна творчість для дітей М. Шуха, яка у повному обсязі забезпечує демонстрацію можливостей цього інструменту, є ефективним засобом розвитку музичного мислення загалом і художньо-аналітичних та інтерпретаційних умінь, зокрема, музично-творчих здібностей тощо.

Глибоким педагогічним потенціалом у цьому контексті наповнені такі зразки фортепіанної творчості М. Шуха, як збірка «Перші кроки», сюїта «Старовинні галантні танці», диптих «Музика води», цикл «Одеські ескізи» тощо. Розглянемо особливості застосування означених фортепіанних творів більш детально.

Вельми важливим для підготовки й розроблення комбінованих уроків музичного мистецтва студентами-практикантами є усвідомлення ними необхідності забезпечення емоційно-естетичного забарвлення процесу



музичного навчання школярів у цілому. Адже саме позитивне емоційно-естетичне супроводження навчальної музичної діяльності учнів розвиває спроможність до художньо-емоційного освоєння дійсності, набуття відповідного музичного досвіду, що потребує, в першу чергу, вдалого вибору музичного твору, запропонованого учням для опрацювання, а також його досконалого виконання. На нашу думку, невеликі за розміром програмні твори М. Шуха, в яких програмність визначається влучною назвою, найбільш сприяють зосередженню як мимовільної, так і довільної уваги учнів, а також сприяють пробудженню творчої уваги й фантазії дітей, формуванню їхнього художньо-естетичного смаку.

Зокрема, п'єси-мініатюри з фортепіанної збірки М. Шуха для наймолодших виконавців *«Перші кроки»*, а також із фортепіанного циклу *«Легенди старого замку»* для учнів середнього шкільного віку доцільно застосовувати на уроках музичного мистецтва для розвитку умінь осмисленого слухання музичних творів. Навіть виразне проголошення вчителем самої влучної назви твору *«Танець каченят-стрибунців»*, *«Кучерява овечка»*, *«Страшне чудовисько йде на полювання»* (фортепіанна сюїта *«Перші кроки»*) спроможне замінити для молодших школярів вступне слово вчителя перед прослуховуванням, зберігаючи на уроці такі важливі хвилини. А яскраве, самобутнє, досконале виконання музичного твору є запорукою його повноцінного музичного сприймання школярами і подальшої успішної художньо-педагогічної діяльності.

Формування та розвиток в учнів уміння «спостерігати» за музикою, що передбачає розвиток здатності до повноцінного музичного сприймання, має здійснюватись студентом-практикантом на основі дидактичного принципу систематичності й послідовності: починаючи з самого початку педагогічної практики, і протягом усіх подальших уроків музичного мистецтва.

Характерною особливістю цього уміння є його формування паралельно з розвитком різних видів уваги учнів. Для наймолодших школярів (6–7 років), у яких розвинена переважно мимовільна увага, доцільно добирати яскраві програмні мініатюри із зрозумілою для цього віку назвою, яка спроможна «розбудити» творчу уяву й фантазію дітей. Такій мініатюрі з фортепіанної сюїти М. Шуха *«Перші кроки»*, як *«Два коники бігли зугом»*, притаманні повною мірою означені властивості.

15. ДВА КОНИКИ БІГЛИ ЗУГОМ

Канон

Allegretto ma non troppo



Щоб максимально зацікавити учнів, зокрема, молодших школярів, сконцентрувати їхню увагу, доцільно перед першим прослуховуванням музичного твору, що має бути проаналізованим, застосувати один або декілька вербальних методів, методів розвитку інтересу (пояснення, поточний коментар до назви, коротку розповідь щодо змісту твору тощо).

Для учнів середнього та старшого шкільного віку ефективним є застосування перед першим прослуховуванням короткої евристичної бесіди, навідні питання до якої вчитель має продумати заздалегідь.

У деяких випадках доцільним є застосування вже перед прослуховуванням музичного твору суміжних видів мистецтва на основі використання інформаційно-комунікаційних технологій. Зокрема, широке поле таких можливостей надає фортепіанний цикл «Одеські ескізи».

Вчитель пропонує учням, які влітку відпочивали в Одесі або просто відвідували це місто, принести фотографії своєї родини, зроблені на морському узбережжі (якщо до аналізу пропонується мініатюра «Груповий портрет біля моря»), світлини із зображенням Аккерманської фортеці (якщо до аналізу пропонується мініатюра «Аккерманська фортеця»).

ОДЕСЬКІ ЕСКІЗИ
1. Аккерманська фортеця
Септолї, дуолї, квінтолї



Перед прослуховуванням вчитель пропонує учням уважно подивитись на екрані або інтерактивній дошці відібрані фотографії, світлини і після першого прослуховування музичного твору вибрати такі, що найбільш яскраво характеризують прослуханий твір. Комплексне застосування методу ілюстрації із педагогічним прийомом створення ситуації самостійного вибору сприяє зосередженості уваги старших школярів у процесі першого прослуховування, що є основою повноцінного музичного сприймання.

Зауважимо, що всі вищезазначені методи (вербальні, евристичні, ілюстративні тощо) мали на меті зробити перше прослуховування *цілеспрямованим*, а не абстрактним (згідно до дидактичного принципу спрямованості навчання на реалізацію мети освіти). Тобто для зосередження й концентрації уваги учнів різних вікових категорій діти мають отримати конкретне творче завдання відповідно до молодшого або середнього шкільного віку, що сприятиме формуванню уміння «спостерігати» за музикою і передбачає розвиток здатності до повноцінного музичного сприймання.

З метою формування та розвитку в школярів умінь щодо конкретизації образного змісту, характеру твору студентові-практиканту необхідно забезпечити ряд повторних прослуховувань музичного зразку, що аналізується. Ефективним методичним інструментарієм у цьому випадку виступає парне використання двох бінарних методів. Фортепіанна сюїта

«Старовинні галантні танці» передбачає чудові можливості для застосування означеного педагогічного інструментарію, що було апробовано майбутніми вчителями музики під час виробничої педагогічної практики з музики наступним чином. Для художньо-педагогічного аналізу учням 5 класу було запропоновано № 5 з цієї сюїти із назвою Menuetto 2.

Перший бінарний метод містить вербальний метод розповіді про старовинні танці загалом і менует зокрема, поєднаний із методом художньої ілюстрації (за допомогою відповідних репродукцій, відео-показу цього танцю тощо). Другий бінарний метод містить, з одного боку, метод інсценізації музичних творів (з групи методів мотивації мистецького навчання), з іншого боку, метод вербалізації їхнього змісту (з групи вербальних методів).

Для формування умінь щодо конкретизації образного змісту, характеру твору за допомогою першого бінарного методу двом учням 5 класу було надано завдання щодо самостійної підготовки короткого повідомлення про характерні особливості старовинного французького танцю «менует». Учні, зацікавившись творчим завданням, не лише підготували означене повідомлення, але й самостійно підібрали й продемонстрували на уроці музичного мистецтва яскраві відеоматеріали для ілюстрації.

У контексті застосування другого бінарного методу двоє інших учнів, які мали спеціальну хореографічну підготовку, здійснили хореографічну імпровізацію під час повторного прослуховування Menuetto, що дуже сподобалось класу, який підтримав виконавців оплесками. Після того як вчитель запропонував словесно розкрити образний зміст Menuetto, у класі піднявся цілий «ліс» рук: кожен з дітей хотів озвучити свій варіант змісту цього твору.

Формування у школярів умінь розпізнавання основних засобів музичної виразності, які визначають художню своєрідність музики, осмислення особливостей музичної мови, що є об'єктом слухового спостереження, вимагає певної вибірконості. У першу чергу, розпізнаванню «на слух» і теоретичному визначенню підлягають такі засоби музичної виразності, як мелодія, ритм, тембр, лад, динаміка. Формування умінь розпізнавання інших засобів музичної виразності – фактури, гармонії тощо – є, безумовно, бажаним. Але, на жаль, кількість запланованих на сьогоднішній день годин для проходження студентами курсу «Виробнича педагогічна практика з музики» для проведення студентами уроків музичного мистецтва у загальноосвітній школі не дозволяє приділити формуванню цих умінь належної уваги.

Отже, розвиток в учнів умінь щодо розпізнавання мелодії, ритму, темпу, тембру і ладу, динаміки студентам необхідно провадити не лише на



уроках музичного мистецтва, але й під час позаурочних заходів. Перед студентами-практикантами постає складне завдання: сформувати в учнів розуміння, як саме мелодія, ритм, темп, тембр, лад, динаміка впливають на характер твору, на створення композитором художнього образу. Це можливо, на нашу думку, лише в тому випадку, коли діти самі беруть участь у практичному створенні зразків музичного мистецтва.

Запропонований нами інтерактивний тренінг-гра «Підкажи вчителю» забезпечує безпосередню участь молодших школярів у творенні характеру музичного зразку. Творчі завдання, що входять до тренінгу, формувались на матеріалі таких творів з фортепіанної сюїти М. Шуха «Перші кроки», як «Колискова для Еллі», «Помаранчевий паротяг їде в гості».

Інтерактивний тренінг-гра «Підкажи вчителю»

• Підказка I

Вчитель пропонує дітям послухати один із номерів сюїти із яскраво вираженим характером, наприклад № 7 «Колискова для Еллі». Але перед прослуховуванням вчитель зазначає, що, нажаль, не пам'ятає, що таке колискова, і просить дітей підказати, коли і як її треба виконувати.

• Підказка II

Вчитель особисто виконує «Коліскову для Еллі» на фортепіано, але змінює авторський темп і грає її дуже швидко. Після виконання, вчитель запитує, чи правильно він виконав колискову, чи вірно створив її характер, чи зможе Еллі заснути під цю музику? Після негативної відповіді з боку дітей вчитель просить їх підказати, що саме треба змінити під час виконання.

• Підказка III

Вчитель ще раз виконує «Коліскову для Еллі» на фортепіано уже в повільному темпі, але тепер грає цей твір дуже голосно, додаючи до мелодії пунктирні ритмофігури. Після виконання вчитель знов запитує, чи правильно він виконав колискову, чи вірно створив її характер, чи зможе Еллі заснути під цю музику? Після негативної відповіді з боку дітей вчитель просить їх знов підказати, що саме треба змінити під час виконання.

Варіюючи завдання тренінгу-гри щодо зміни тембру виконання, ладу тощо, вчитель на практиці, у процесі виконання може відпрацювати із молодшими школярами уміння розпізнавання основних засобів музичної виразності, які визначають художню своєрідність музики, осмислення особливостей музичної мови, що є об'єктом слухового спостереження. Слід зауважити, що наприкінці тренінгу вчителем обов'язково має бути

виконаний авторський варіант музичного твору, причому діти мають усвідомлювати, що це вони своїми підказками домоглися вірного характеру виконання.

Для формування у школярів *умінь* щодо «вгадування програми» музичного твору як необхідної умови повноцінного й адекватного сприймання музики, а також *умінь* поглиблення й деталізації програмного змісту музичного твору доцільно, на нашу думку, застосувати комплекс спеціальних методів. Методи цього комплексу можна умовно поділити за двома напрямками. Згідно першого напрямку методичний інструментарій спрямовано на розвиток обізнаності учнів у царині програмної музики у цілому. Відповідно до другого напрямку відбувається безпосередньо формування та розвиток *умінь* не лише щодо вгадування змісту програми музичного твору, а й щодо поглиблення й деталізації означеного програмного змісту.

Згідно першого напрямку методичний інструментарій містить:

- групу вербальних методів (розповідь, бесіду, пояснення, поточний коментар), які застосовуються з метою ознайомлення учнів із таким значущим різновидом музичного мистецтва, як програмна музика та її найвидатніші представники; з метою конкретизації музикознавчого поняття «програма» тощо;

- групу образно-демонстраційних методів (демонстрації музичних творів та художньої ілюстрації словесних пояснень), які використовуються під час наведення музичних прикладів по темі;

- метод порівняння зразків програмної й непрограмної музики.

Згідно другого напрямку методичний інструментарій містить:

- постановку творчого завдання, метод концентрації уваги учнів;

- метод демонстрації музичного твору;

- бінарний метод, що поєднує інноваційний метод майндмеппінга із методом вербалізації передбачуваного програмного змісту музичного твору на основі художньо-естетичних вражень від прослуханого.

Слід зауважити, що формування та розвиток *умінь* «вгадування програми» музичного твору та поглиблення й деталізації програмного змісту означеного твору плануються для учнів середнього та старшого шкільного віку. Зважаючи на передбачувану високу щільність і динаміку уроку музичного мистецтва, на складність проблеми формування означених *умінь*, студентам-практикантам доцільно, на нашу думку, з метою заощадження навчального часу забезпечити учнів заздалегідь підготовленими ментальними картами, а не витратити дорогоцінні хвилини на побудову й самостійне малювання карти. У разі, якщо «гілок-ліній» у запропонованій

вчителем карті не вистачить, учень може сам додатково домалювати необхідну кількість (зразок ментальної карти подано на рисунку 1).

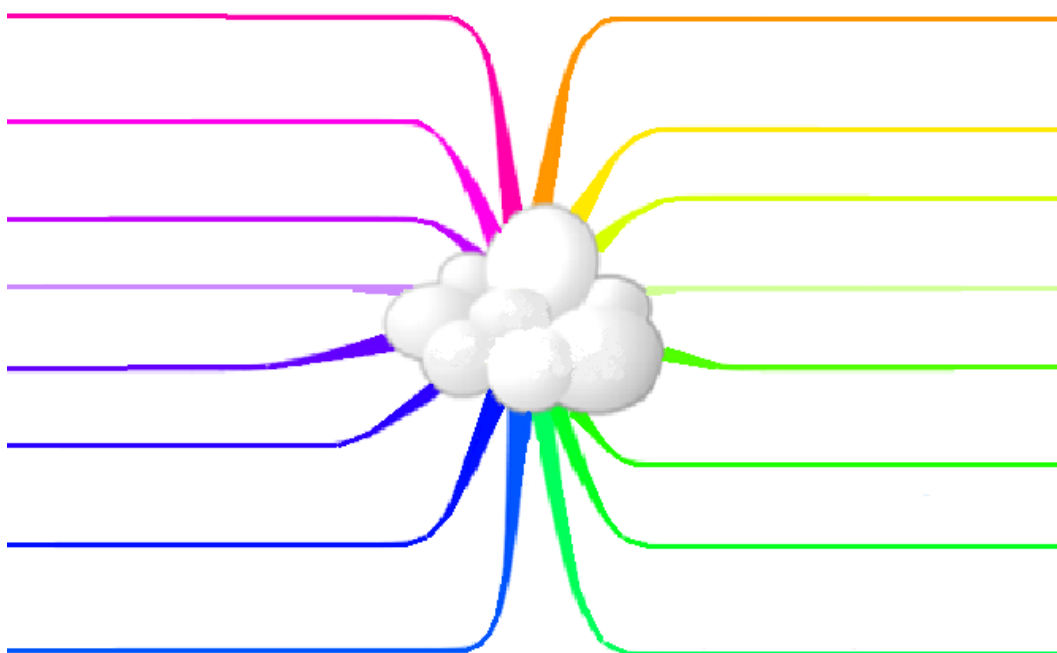


Рис. 1. Зразок ментальної карти

Після створення ментальної карти учні мають спочатку озвучити свої варіанти «вгаданої програми», визначені у центральному тригері, а потім вербально обґрунтувати свою позицію.

Слід зауважити, що використання цього методичного інструментарію передбачає залучення більш складних для музичного сприймання зразків, що тривають декілька хвилин. Фортепіанні твори для дітей М. Шуха можуть бути використані для формування та розвитку на уроках музичного мистецтва умінь щодо «вгадування програми» музичного твору, умінь поглиблення й деталізації програмного змісту музичного твору майже у повному обсязі.

Зокрема, ряд мініатюр з фортепіанної сюїти «Перші кроки», що містять колористично-зображальні засоби музичної виразності, такі як: «Завзяті сурмачі грають збір», де слухач вільно розпізнає звучання сурми; «Дощик-дощик, перестань», де яскраво зображено звук падаючих краплин дощу; «Дзвони у горах», де майстерно передано відлуння у горах» та ін., доцільно залучати під час формування умінь щодо «вгадування програми», особливо на початковому етапі цієї роботи.

Фортепіанні мініатюри з диптиху «Музика води» («Казковий замок на воді», «У свічаді вод Луари тремтить кришталь палаців»), збірка п'єс «Легенди старого замку», сюїта «Старовинні галантні танці», фортепіанний цикл «Музика води» тощо завдяки майстерності втілення художнього образу, яскравості й лаконізму музичної мови, виразним жанрово-стильовим особливостям мають багатий педагогічний потенціал не тільки для формування умінь поглиблення й деталізації програмного змісту музичних творів, але й для формування комплексу умінь художньо-педагогічного аналізу у цілому.

Фортепіанна творчість для дітей М. Шуха характеризується глибоким педагогічним потенціалом, який доцільно використовувати студентам-практикантам під час проходження «Виробничої педагогічної практики з музики». Застосування цієї творчої спадщини сприяє розвитку музично-теоретичної та методичної ерудованості студентів-практикантів шляхом збагачення їхнього художньо-інтонаційного багажу. Використання фортепіанної творчості М. Шуха на уроках музичного мистецтва у процесі «Виробничої педагогічної практики з музики» в якості навчального репертуару дозволяє забезпечити майбутнього вчителя музики оновленим педагогічним інструментарієм для формування в учнів загальноосвітньої школи музичної культури, а також розширити музично-педагогічний тезаурус студентів-практикантів за рахунок опрацювання ними найбільш яскравих зразків сучасної української музики, до яких, безумовно, належать фортепіанні твори для дітей М. Шуха.



Розділ 4

ART-ТЕРАПЕВТИЧНИЙ АСПЕКТ МУЗИКИ МИХАЇЛА ШУХА

4.1. «Пісні весни». Медитативне дійство на вірші давньокитайських поетів

Art-терапевтичний аспект у творчості композиторів – тема, що лишень з ХХ століття презентована у музикознавстві. І не від гарного життя!

Адже класична система гармонії й мелодики була вщент зруйнована, естетика перетворилась на акцентуацію не прекрасного, а відразливого, мистецтво набуло шизофренічних ознак... Не дивно, що виникла первинна потреба у гармонії, красі звучання, якою й була первісно народжена музика як феномен.

Таку саму трансформацію естетичних потреб пережив Михайл Шух, про що він неодноразово згадував на своїх зустрічах зі слухачами. Неодноразово! «Невже наша доля – копатися в бруді і витягувати все найгірше, що є в людині ?!». Така думка не дасть спати...

Врешті-решт модерновий композитор повернувся до витоків музики як краси! Можливо, в цьому й був сенс його таланту й долі?

Саме через «Пісні весни» мені було даровано це зрозуміти...

Що є духовна музика? М. Шух це сформулював просто й геніально: «Це та музика, що несе життєву силу, що здатна нас перетворювати». А перетворювати може нас лише те, у чому є найбільша потреба, те, чого найбільше бракує сьогодні: відчуття спокою, тиші, світла. Саме так звук переходить у світло!

«Пісні весни» М. Шуха зробили цю трансформацію зі мною: в процесі прослуховування твору в живому виконанні я побачила світлові вібрації при заплющених очах. Навіть спробувала торкнутись їх, бо не вірила, що заплющені....

І – так! – я бачила пульсуюче світло! Така краса!!!

Це було саме те – ПЕРЕТВОРЕННЯ! Але не кінцеве...

Я навіть не могла передбачити, що станеться потім...

Річ у тім, що високі духовні стани й відповідні їм музичні композиції я вже бачила у світлових вібраціях й раніше. Перший досвід слухового торкання «Пісень весни» підтвердив, що цей твір – високодуховний, просвітлений... Він дав мені високу насолоду.

Знала давно й теорію такого явища – перетворення звуку у світло. Шишковидна залоза, що активізується відповідними вібраціями, при певній кількості досвіду здатна дати цей ефект людині – бачити світло при звучанні музики.

Доводилось бачити світло-кольорові вібрації навіть і з розплющеними очима під час хвороби (певна, що саме вона мене й зцілила за добу від грипу з температурою 40 градусів, а на ранок була нормальною...). Врешті-решт, нормально все...

Але раптом я відчула щось нове! Почав вібрувати мій язик – так, ніби через нього пустили електричний струм (пам'ятаю це відчуття з дитинства, коли ми перевіряли язиком зарядженість електричних батарейок – сучасні діти вже не мають у цьому потреби...).

Тобто ця музика сприяла тому, що в моєму організмі була подолана певна вібраційна межа сприйняття духовної компоненти музики! І не тільки музики!!! Ця реакція збереглася й відтворювалася і надалі – навіть при думках про щось високе й натхненне!

Звісно, я розказала про це композитору. Він був здивований... «Тщетно, художник, ты мнишь, что своих ты творений создатель»...

Чи можна проігнорувати й забути такий факт власного перетворення музикою М. Шуха? Можливо, вона зможе ще когось перетворити...

Тому одразу постають питання музичної педагогіки: як цьому сприяти? які методи обрати? кому адресувати?

Пригадаймо головний приклад музичного перетворення! Це ж міф про Орфея! А що означає це ім'я? Орфей – це той, хто зцілює світлом! Тобто тим, що і є життям!

І музика апелює саме до живого – до того, аби вібрувала душа.

Не дивуймося тому, що сьогодні є криза медицини: функція лікаря кардинально змінюється, бо тепер лікар мусить бути при музиці, а не музика при ньому як допоміжний засіб. Музика стає лікарем, бо може напряму впливати на душу – причинний шар хвороб.

Музика М. Шуха так і впливає – прямо на душу, і вливає в неї і світло, і тишу, і не переосмисленні ще страждання... Чудодійний ефект, який мені пощастило пережити!

Які ж музико-педагогічні форми можна запровадити у музико-педагогічний процес вишу, зважаючи на музикотерапевтичний ефект «Пісень весни» М. Шуха?

Запропонуємо найпростіші.

1. Слухання тиші – 1. Чувства весни

Саме авторське визначення жанру твору як «медитативное действо» – дуже симптоматичне: воно, власне, й заявляє про art-терапевтичний аспект. Адже переключення стану мозку з акцентуації домінуючої лівої півкулі (абстрактно-логічної) на праву (абстрактно-образну) є умовою цілющого ефекту у більшості експериментальних спостережень і випадків.

Достатньо однієї хвилини на початку будь-якого навчального заняття, аби отримати студентам благодатний ефект.

Як його досягти?

Після м'язового розслаблення необхідно сконцентрувати всю свою мисленнєву сутність у центрі лоба і просто посидіти у такому стані (м'язово розслабленому, але ментально сконцентрованому), намагаючись ніби вдивлятися у темний простір попереду себе. Після хвилини «вслуховування у тишу» (навколишнього ближнього простору або дальнього) треба включити «Пісні весни. Ч. 1. Чувства весни». І тиша продовжиться, але ... озвучиться. Всі будуть здивовані ефектом щастя й радості, яке просто нахлине... А далі вже хвилини можна й не рахувати...

Через певну кількість таких вправ (у кожного є свій кількісний бар'єр!) у просторі внутрішнього зору з'явиться маленька світла цяточка. Надалі саме у неї й треба вдивлятися – і вона почне розширюватися. А далі включаться й кольорові ефекти – й раптом розкриється зоряне небо: не одна, а багато таких зірочок засвітяться. Так, те що бачимо наяву – відкриється внутрішньому зору! Музика М. Шуха здатна зробити це універсальне перетворення, потенційно дароване кожній людині у її фізіологічній структурі. Варто лишень затребувати цей потенціал! І це може зробити кожний педагог, присвятивши дві хвилини на початку заняття «Чувствам весни» М. Шуха.

Врешті-решт, інтонаційна драматургія цього твору геніальна. Отже, не дивуймося ефекту перетворення... Просто затребуємо його!

2. Ритмо-рухова імпровізація – 2. Радість весни

Ця частина «Пісень весни» геніальна не менш, ніж перша. Адже саме метроритм є тут головним рушієм музичної дії. І саме – на контрасті до першої частини: *спокій-дія*.

Доведеться зробити екскурс у минуле музичної історії, аби досягнути музикотерапевтичний аспект «Радості весни»...

Слід визнати, що усі різноманітні зміни, котрі відбувалися в історії з виразовими музичними засобами, були зумовлені, насамперед, змінами у відчутті ритмо-темпу буття — як окремою людиною (митцем), так і людством загалом. Згадаймо вислів М. Римського-Корсакова: «Головне в мистецтві – ритм. І тільки він один!».

Друга частина «Пісень» у формі ритмо-рухової імпровізації може стати колективним полем радісної, вільної творчої діяльності, за якою – відчуття свободи. Саме воно багатократно підсилює силу цілющого впливу й дає як суб'єктивне, так і об'єктивне зростання індивідуальної сили. Якесь неусвідомлене радісне хвилювання, якась вібрація, що напрочуд хвилює і йде із нутрошів... Такі переживання – результат реальних синергетичних процесів.

Так, важливе фокусування саме на русі та його синхронічному аспекті. Згідно закону резонансу, на чому усвідомлено фокусується увага, те й долучається до нашого енергетичного поля: тобто на ту пульсацію буття, яку ми відчуваємо від іншої людини, яку відчуваємо резонансно поруч із собою.

Використання колективних енергій у поєднанні із гральною активністю – завдання для музиканта-педагога, що мусить поєднати свою фантазію із знанням музикотерапевтичних практик. А їх – безліч!

Особливо ж цікаво у цьому контексті: які метри використав М. Шух для «Радості весни»?

Та, звісно – тридольні!

Наука вже дала щодо цього свої свідчення. Так, лікар-кардіолог А. М. Сигал в дослідженні «Ритмы сердечной деятельности и их нарушения», виданому ще у 1958 році, переконливо довів, що часові співвідношення сердечних тонів при нормальному пульсі є тридольними. Конкретно це виглядає так (мовою оригіналу):

- Первый удар, который мы слышим в стетоскоп, основной тон в сердечном ритмо-периоде (сильная доля такта) – это энергичный хлопок-замыкание митрального и трехстворчатого клапанов. Они почти синхронно срабатывают в результате мощного сокращения желудочков сердца: левого (с выбросом насыщенной кислородом крови в аорту большого круга кровообращения) и правого (в малом круге, несущем обедненную кровь к легким для насыщения ее кислородом). Этот хлопок бегущей волной проносится по всему организму и легко прощупывается, например, в запястье.
- Второй тон по интенсивности значительно уступает первому. Это срабатывают «запорные» клапаны на выходе из желудочков в аорте и легочной артерии. Но именно этот тон при пульсе 65-75 ударов в минуту по времени точно совпадает со второй долей трехдольного такта.

- 
- Наконец, если очень внимательно вслушаться, замечали авторы, среди сердечных шумов можно уловить еще один тон, совсем слабый, но удивительным образом совпадающий с третьей долей такта и дополняющий временную трехдольную метрическую сетку сердечного ритмо-периода.

Таким чином, «сердечність» домінує у цій частині «Пісень весни». І все ж таки композитор акцентує настання іншого метру – дводольного. Але на яких словах?

«Подольше бы длились вёсны» – головний висновок-емоція, яку М. Шух підкреслює зміною основного метру.

Дводольність – це і є активний рух, який можна задіяти у цій музикотерапевтичній практиці вільного, спонтанного й радісного руху! Тут саме й оголилась виразова роль метру у його первинних семантичних передумовах. Мудрий педагог це зрозуміє, відчує й використає!

Унікальна дискретна організація музичного просторово-часового континууму дає підстави для знаходження аналогій між двома його основними координатами. І насправді, метр (певною мірою) є аналогією ладу: він виконує стосовно ритмічної виразності таку саму роль, яку грає лад стосовно виразності звуковисотної. У цій своїй ролі метр настільки ж абстрактний (віртуальний), як і лад.

М. Шух це яскраво акцентував у складній метро-ритмічній партитурі «Радості весни». Дати можливість м'язового розкріпачення у спонтанному танці під цю музику – це значить включити прихований потенціал мозкової активності, який проявить себе могутньо у виконанні наступних навчальних завдань лишень через дві хвилини. Чи не варто спробувати?

3. Вокалотерапія – 3. Тоска весны

Ця композиція – лише для найбільш чутливих студентів, просунутих у бік сенсорики. Не усім можна її пропонувати...

Сама назва дуже резонансна із душевним статусом мінору – не всі до нього чутливі... Але Україна чутлива! Більшість її народних пісень мінорні.

Отже, можливо, варто запросити до прослуховування цієї композиції найбільш «просвітлених» студентів... Або – нікого...

Звісно, це мусить бути в особливих обставинах – не звичного регламентованого заняття...

Где же скрывается я от тоски могу?

Она не хочет ответить на мой вопрос...

Інструментальна партія активно заперечує вокальну: тобто мажорна домінанта перемагає мінорну! РЕ або ФА?

«Имеющий уши – да услышит!»...
Або разом?!

4. Танцетерапія – 4. Звуки весни

Звук – це енергія! Ну, звісно, лише танець здатен дати це відчуття руху і життя!

То й на будь-якому занятті віддайте цій практиці хоч хвилину!

Не пошкодуєте!

Яка енергія пробудиться!!!

А головне – інтонаційний Логос музики *висвітлиться*!!

Він – у останній інтонації, що у діалозі з усіма попередніми...

Теоретики зрозуміють й доведуть у подробицях!

Але студентам головне – відчути!

Та ще й як відчують!

Педагоги, що затребують потенціал «Пісень весни» М. Шуха, будуть вражені!

5. Кольоротерапія – 5. Покой весни

Автор «Пісень весни» визначив кольоро-медитативний аспект свого твору: «Весна есть весна. Она не меняется, но в ней можно находить разные аспекты: зарождение, красота, радость детства, грусть... Но ничто не противостоит другому, а все существует в целом!».

Веселка – це і є цілісне сприйняття буття! Недарма цей символ цілісності як щастя буття у Біблії означений як завіт із Богом, який вже не буде караючим, а лише – ЛЮБЛЯЧИМ!

Відчувай щастя бути – і дякуй за даровану можливість БУТИ, РАДІТИ, ЛЮБИТИ!

Арт-практика спонтанного й динамічного малювання у кольорах і формах, які подобаються, здатна закріпити цей благодатний стан душі... А він, звісно, цілющий!

Можливо, й саме заради цієї думки мені був даний такий унікальний досвід сприйняття унікального твору унікального композитора – Михайла Шуха!

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Аркадьев М. А. Временные структуры новоевропейской музыки (Опыт феноменологического исследования). Изд. 2. Москва : Библос, 1992. 168 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
3. Басса О. М. Интерпретация библейских текстов в камерно-вокальной музыке западноукраинских композиторов первой трети XX века. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. ЛНМА им. М. В. Лысенко. 2013. № 13-3 (38). С. 26-29.
4. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе : очерки по исторической поэтике. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Художественная литература, 1975. С. 234-407.
5. Бердяев Н. А. Смысл творчества (опыт оправдания человека). Москва : Изд-во Г. А. Лемана, С. И. Сахарова, 1916. Гл. II. URL: <http://psylib.ukrweb.net/books/berdn01/txt02.htm>
6. Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в XXI век. Москва : Политиздат, 1991. 413 с.
7. Білоус О. С. Формування морально-естетичних якостей особистості учнів засобами музичної творчості. *Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики* : зб. наук. праць. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2002. Вип. 7. С. 182-187.
8. Брилін Е. Б. Музична творчість як засіб формування художньої культури особистості. *Наукові записки ТПУ ім. В. Гнатюка* : зб. наук. праць. Тернопіль : Вид-во ТПУ, 1999. Вип. 2. С. 80-83.
9. Варнавська В., Філатова Т. Духовна музика в контексті художніх пошуків композиторів Донбасу: нариси до творчого портрета М. Шука. *Музичне мистецтво Донбасу вчора, сьогодні, завтра* : зб. статей. Київ-Донецьк, 2001. С. 89-96.
10. Говинда Л. А. Творческая медитация и многомерное сознание. Москва : Центр духовной культуры «Единство», 1993. 268 с.
11. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. Москва : Искусство, 1984. 350 с.

-
12. Денисенко Л. Ретрансляція Шуха. *Газета*. 2000. №50 (634). 14-20 грудня 2012. URL: https://www.2000.ua/v-nomere/aspekty/art/retransljatsija-shukha_arhiv_art.htm
 13. Задерацкий В. Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып. 1. Москва, 1995. 544 с.
 14. Зязюн І. А. Інтеграційна функція культурної парадигми. *Професійно-художня освіта України*: зб. наук. пр. / редкол.: І. А. Зязюн, В. О. Радкевич, Н. М. Чепурна. Київ; Черкаси: Черкаський ЦНТЕІ, 2008. Вип. V. С. 3-13.
 15. Иванников Т. П. Духовые аспекты творчества в украинской гитарной музыке. URL: <http://archive.ws-conference.com/wp-content/uploads/pw0506.pdf>
 16. Каган М. С. Введение в культурологию. Курс лекций / под ред. Ю. Н. Солониной, Е. Г. Соколова. С-Петербург, 2003. С. 6-14.
 17. Каменева А. С. Музыкально-поэтические символы в хоровом творчестве М. Шуха. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*. Вип. 47. URL: http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk47/vip.47_82-92.pdf
 18. Кияновська Л. О Музичне прочитання поезії Франка у вимірах сучасної естетики (на прикладі творчості львівських композиторів). *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. Львів, 2012. Вип. 21. С. 377-388.
 19. Коган Л. Н. Теория культуры. Екатеринбург, 1993. 86 с.
 20. Комаровська О. А. До поняття освітнього простору: філософський та психолого-педагогічний аспекти. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 17. Теорія і практика навчання та виховання*: зб. наук. праць. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. Вип. 19. С. 96-101.
 21. Комаровська О. А. Духовна сфера митця в контексті художньої обдарованості. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*: зб. наук. праць. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2013. Вип. 14, ч. 1. С. 6-10.
 22. Корній Л. П. Історія української музики. Київ; Харків; Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1996. 313 с.
 23. Коробецька С. Ю. Елементи міждисциплінарної інтеграції в сучасній мистецькій освіті. *Сучасна музика в сучасному світі*: зб. наук. праць. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2015. Вип. 4. С. 117-120.

- 
24. Коробецька С. Ю. Методичні рекомендації з курсу «Сольфеджіо» для студентів вищих музично-педагогічних навчальних закладів. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. 22 с.
 25. Коробецька С. Ю., Лісниченко Н. С. Михайло Шух – педагог: штрихи до портрету Вчителя. *Проблеми сучасної мистецької освіти*. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2018. С. 227-232.
 26. Кривицкий Л. В. Медитация. Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. Минск : Изд. В. М. Скаун, 1998. С. 411.
 27. Криворучко О. Світлотінь мови. URL: <https://burago.com.ua/oleksandra-krivoruchko-%E2%80%A2-svitlotin-m/>
 28. Кримський С. Б. Принципи духовності ХХІ століття. *День*. 2002, 15 листопада (текст лекції, підготовлений для публікації І. Сюдюковим). URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/sergiy-krimskiy-principi-duhovnosti-hhi-stolittya>
 29. Кузнецова М. В. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров) : дис. ... канд. искусствоведения. Спец. 17.00.02 – музыкальное искусство. Москва, 2007. 233 с.
 30. Куралех С. Творчество. Композитор Михаил Шух. URL: <http://www.shukh.narod.ru/creative.html>
 31. Левин К. Теория поля в социальных науках. С-Петербург : Речь, 2000. 368 с.
 32. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы / предисл. В. В. Бычков. Москва : Академический Проект, 2010. 415 с. (Философские технологии).
 33. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // А. Ф. Лосев. Из ранних произведений. Москва : Правда. 1990. С. 194-388.
 34. Медушевский В. В. Духовно-нравственный анализ музыки. Глава 4: Стил ь и стилевой анализ (Часть 1). Пособие для студентов педвузов. URL: <http://www.twirpx.com/file/262768/>
 35. Михайло Шух / Сайт: Наша парафія. URL: <https://parafia.org.ua/person/shuh-myhajlo/>
 36. Папуча М. В. Внутрішній світ людини та його становлення : монографія. Ніжин : Видавець Лисенко М. М., 2011. 656 с.
 37. Побережна Г. І. Петр Ильич Чайковский : монография. Киев, 1994. 358 с.
 38. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в основній школі : навч.-метод. посібник. Тернопіль, Богдан, 2001. 272 с.

- 
39. Ростовський О.Я. Методика викладання музики в початковій школі : навч.-метод. посібник. Тернопіль, Богдан, 2001. 216 с.
 40. Ся Гаоян. Мистецькі діалоги Китаю та України: до питання поліхудожньої підготовки вчителя та учнів. *Мистецтво та освіта*. 2018. № 4. С. 18-22.
 41. Теория культуры : учеб. пособ. / под ред. С. Н. Иконниковой, В. П. Большакова. С-Петербург : Питер, 2008. 592 с.
 42. Тукова І. Г. Про функціонування старовинних жанрових моделей в музиці ХХ сторіччя (на прикладі творчості М. Шуха). *Музичне мистецтво Донбасу вчора, сьогодні, завтра* : зб. статей. Київ-Донецьк, 2001. С. 117-126.
 43. Утина А. Н. Неостилевые тенденции в творчестве донецких композиторов. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/neostilevye-tendentsii-v-tvorchestve-donetskih-kompozitorov>
 44. У Хуньюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра : дис. ... канд. искусствоведения. Спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво; Нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 231 с.
 45. Ущипівська О. М. Культурно-мистецьке життя Донеччини (кінець ХІХ – початок ХХ століття) : монографія. Київ : ПАРАПАН, 2011. 480 с.
 46. Філіпчук Г. Г. Українськість: витоки, виклики, відповіді : монографія. Київ : Майстер книг, 2018. 448 с.
 47. Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / публ. игумена Андроника (Трубачева) и М. С. Трубачевой, подгот. текста М. С. Трубачевой и О. И. Генисаретского, послесл. и коммент. О. И. Генисаретского. Москва : Прогресс, 1993. 324 с.
 48. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики ХХ века. *Российская музыкальная газета*. 2003. № 7-8. С. 12.
 49. Художньо-педагогічний аналіз на уроках музичного мистецтва в загальноосвітній школі на матеріалі фортепіанних творів для дітей М. Шуха : навч.-метод. посібник для фак-тів та інстит. мистецтв пед. університетів. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. 167 с.
 50. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 227 с.
 51. Чеснокова Н. Сильові алюзії як творчий метод М. Шуха. *Українська фортепіанна музика та виконання: стильові особливості, зв'язки з*

музичною культурою західної Європи : матеріали III конференції Асоціації піаністів-педагогів України. Львів, 1994. С. 57-60.

52. Чибалашвили А. О проявлениях постмодернизма в украинской академической музыке. *Художня культура. Актуальні проблеми* : зб. наук. праць. 2007. Вип. 4. С. 225-229.
53. Шаповалова Л. В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 31 с.
54. Шейнин Д. Памяти великого композитора (о Концерте для трех скрипок «Памяти Д. Д. Шостаковича» композитора Михаила Шуха). URL: <http://www.shukh.narod.ru/sh.html>
55. Шпенглер О. Закат Европы. Москва : Мысль, 1993. Т. 1. 663 с.
56. Шух М. А., Жуковська І. Л., Народицька М. В. Фортепіанна музика Михайла Шуха: стилістика, образний зміст, проблеми виконання: навчально-методичний комплекс для вищих закладів музичної освіти. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2013. 64 с.
57. Щериця Т. Сучасне музичне мистецтво в контексті фахової педагогічної освіти. *Філософія та методологія гуманітарних наук: історія, концепція, можливості* : матеріали наук. конф. 20-21 жовтня 2005 р. Чернівці : Рута, 2005. С. 302-306.
58. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. С-Петербург : Петрополис, 1998. 432 с.
59. Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. Москва, 1908. 40 с.
60. Buzan T. The Memory Book: How to Remember Anything You Want. BBC Publications, 2010. 264 p.
61. Mackiewicz-Pilich E. Język muzyczny Mikhaïla Shukha na przykładzie Hymnów liturgicznych św. Jana Złotoustego : Praca magisterska / Ewa Mackiewicz-Pilich ; Uniwersytet muzyczny Fryderyka Chopina wydział instrumentalno-pedagogiczny w Białymstoku. Białystok, 2015. 138 с.



НОТИ ТВОРІВ

МИХАЇЛА ШУХА



Гимн "Певческого Собора"
Hymn of "Pevchesky Sobor"

Тихая молитва
Silent prayer

Михаил Шух
Mikhail Shukh

Andante molto
***p* legato**

S. A. M... (A...)

T. B.

13 ***mp***

23 ***p*** ***p***

33 *poco a poco cresc.* ***mp***

43 ***mf***

51 ***p***

Светлая молитва

Михаил Шух
Mikhail Shukh

Andante

S. O... Solo 2 Solo 1

A. O...

T. B. O...

6 Tutti 5 5 5 unis.

10 poco a poco cresc. mf

13

ENK IV-8.16



16 *Solo 2* *mp* *Solo 1*

p *p* *mp* 5 5

21 *mp* *unis.* 5 5 *mp*

25 *unis.* *poco a poco cresc.* *mf*

28 *p* *rit.*

СТАРОВИННІ ГАЛАНТНІ ТАНЦІ

Сюїта

1. Burlesca intrada

Михаїл Шух
Mikhail Shukh

Allegro

f

sp

p

Mikhail Shukh. "The Ancient Gallant Dances"



First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music is in 3/4 time and includes various note values and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass staff with various note values and rests.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff begins with a forte (*f*) dynamic marking. The music is in 3/4 time and includes various note values and rests.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass staff with various note values and rests.

Fifth system of musical notation, concluding the piece. It features a treble and bass staff. The treble staff ends with a *sp* (sforzando) marking. The music is in 3/4 time and includes various note values and rests.



2. Minuetto 1

Andantino

First system of musical notation for Minuetto 1. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked Andantino. The first measure of the treble staff begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

Second system of musical notation. The treble staff features a triplet of eighth notes in the third measure. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff contains eighth notes with beams, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff includes a crescendo hairpin and the instruction *poco a poco accelerando*. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff begins with a triplet of eighth notes marked *f* (forte), followed by a deceleration instruction *poco ritard.* and a triplet marked *mp* (mezzo-piano). The bass staff continues with a steady accompaniment.

Mikhail Shukh. "The Ancient Gallant Dances"



Più mosso

p *cresc.* *dim.* *mf* *f*

a tempo

mf *mp*

Mikhail Shukh. "The Ancient Gallant Dances"

3. Burlesca in E

Allegro ma non troppo

The musical score for "3. Burlesca in E" is written for piano and bass. It consists of six systems of music. The first system begins with a forte (*f*) dynamic. The second system continues the melody. The third system features a piano (*p*) dynamic. The fourth system continues the melody. The fifth system continues the melody. The sixth system ends with a forte (*f*) dynamic and a double bar line.

Mikhail Shukh. "The Ancient Gallant Dances"

4. Danza alta

Vivo

f *p* *f* *p* *mf* *sfz* *mf* *sfz* *f* *p*

Mikhail Shukh. "The Ancient Gallant Dances"



First system of musical notation for piano. The treble and bass staves are in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The first measure is marked *f* (forte). The second measure is marked *p* (piano). The system ends with a double bar line.

Second system of musical notation for piano. The treble and bass staves are in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The first measure is marked *mf* (mezzo-forte). The second measure is marked *sfz* (sforzando). The system ends with a double bar line.

Third system of musical notation for piano. The treble and bass staves are in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The first measure is marked *mf* (mezzo-forte). The second measure is marked *sfz* (sforzando). The system ends with a double bar line.

Fourth system of musical notation for piano. The treble and bass staves are in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The first measure is marked *f* (forte). The second measure is marked *p* (piano). The system ends with a double bar line.

Fifth system of musical notation for piano. The treble and bass staves are in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The first measure is marked *f* (forte). The second measure is marked *p* (piano). The system ends with a double bar line.

Mikhail Shukh. "The Ancient Gallant Dances"

5. Minuetto 2

Andantino

Piu mosso

p

mp

poco a poco cresc.



First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a slur and a fermata, and a series of eighth notes. The bass staff contains a bass line with a slur and a fermata, and a series of eighth notes. The system concludes with a *dim.* (diminuendo) marking.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a slur and a fermata, and a series of eighth notes. The bass staff contains a bass line with a slur and a fermata, and a series of eighth notes.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a slur and a fermata, and a series of eighth notes. The bass staff contains a bass line with a slur and a fermata, and a series of eighth notes.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a slur and a fermata, and a series of eighth notes. The bass staff contains a bass line with a slur and a fermata, and a series of eighth notes. The system begins with the marking *a tempo* and *p* (piano).

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with a slur and a fermata, and a series of eighth notes. The bass staff contains a bass line with a slur and a fermata, and a series of eighth notes. The system concludes with a double bar line.

Mikhail Shukh. "The Ancient Gallant Dances"

6. Baletto

Vivo assai

The musical score for "6. Baletto" is written for piano and treble clef. It is in 2/4 time and consists of six systems of staves. The tempo is marked "Vivo assai". The score includes various dynamics: *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *sf* (sforzando). The first system starts with *mf*. The second system has *p* and *sf*. The third system has *f* and *p*. The fourth system has *f* and *p*. The fifth system has *mp* and *sf*. The sixth system is marked "quasi cadenza" and features triplets (indicated by a '3' over the notes) and a fermata. The score is decorated with a flourish at the top.

Mikhail Shukh. "The Ancient Gallant Dances"



130

7. Burlesca variazione

Andantino

p

rit.

Mikhail Shukh. "The Ancient Gallant Dances"

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a single system with two staves. The top staff is for the vocal line, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into six measures by vertical bar lines. The first measure is marked with a piano (*pp*) dynamic. The second measure contains a triplet of eighth notes. The third measure is marked with a trill (*tr*) above the final note. The fourth measure contains a triplet of eighth notes. The fifth measure contains a triplet of eighth notes. The sixth measure contains a triplet of eighth notes. The piano accompaniment in the bottom staff features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef for the vocal line and a bass clef for the piano accompaniment.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score includes a key signature change from B-flat to C major in the third measure. The melody features a trill in the second measure and a triplet in the fourth measure. The bass staff includes a trill in the second measure. The score ends with a double bar line and repeat dots.

[illegible][illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff contains the melody, which includes a triplet of eighth notes. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

132

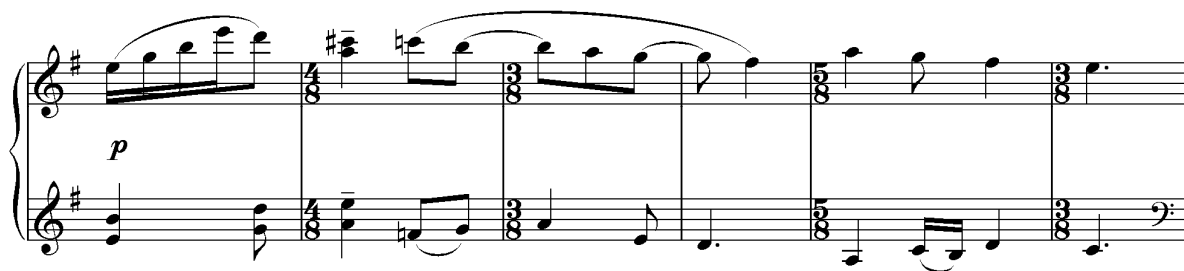
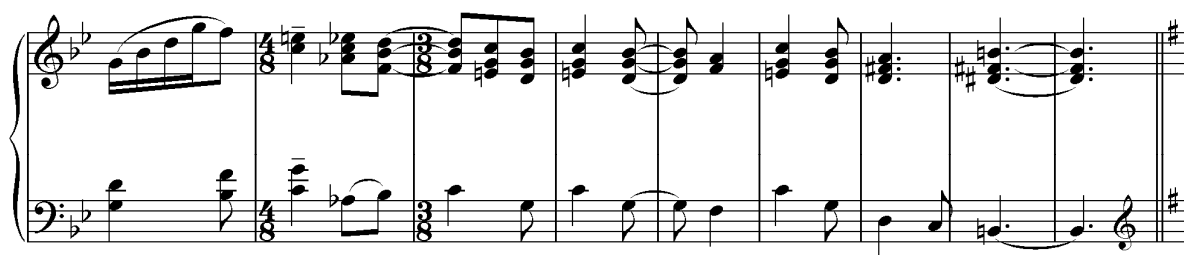
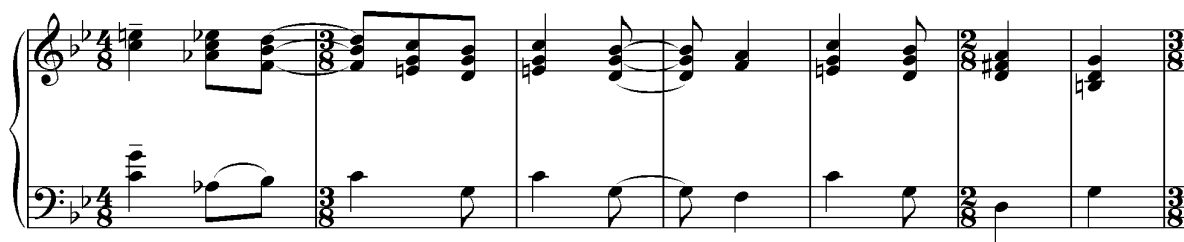


a tempo

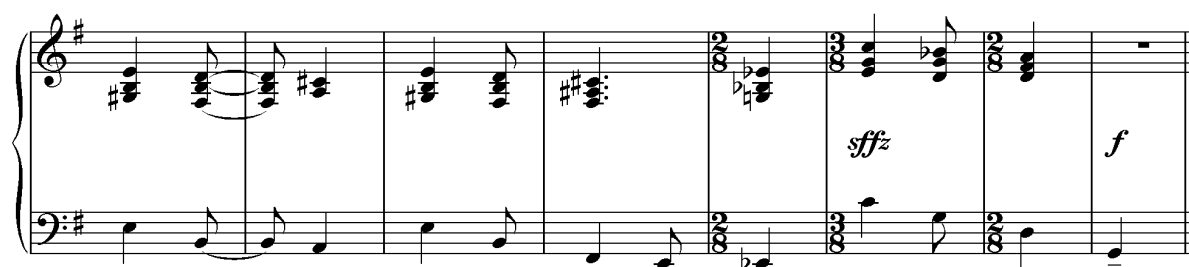
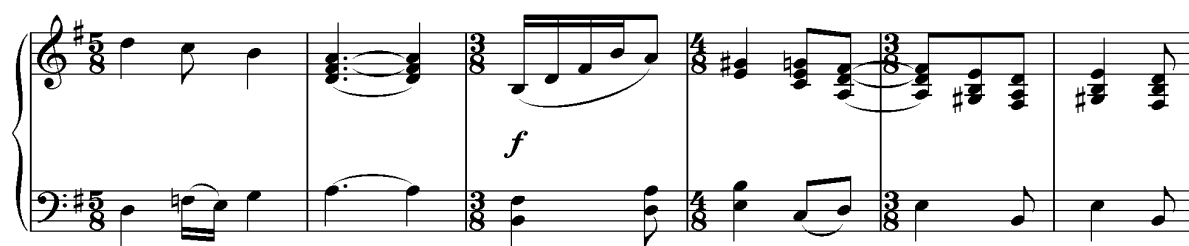
meno mosso

9. Burlesca retirada

Allegro



Mikhail Shukh. "The Ancient Gallant Dances"



Чаклувальні пісні

1. Чаклування на сірій чайці

Вірші О. Криворучко

Lento

(вітерець)

Михайл Шух
Редакція Л.Байди

1 *p* *legato*

S. М... У. сі

A.

7 зо. рі зе. ле. ні. ють, в чис. тім по. лі ви. со. чи. ють. Тіль. ки од. на во. да чор. на, де пла.

10 *cresc.* *mf* *marc.* *f* *mp* *legato*

ва. ла бі. ла чай. ка, де пла. ва. ла, по. то. па. ла, злу. ю па. м'ять по. лос. ка. ла, зло. ту

13 (вітерець) *p* *tr*

па. вуря. ту. ва. ла. Си. вий го. лос про. да. ва. ла, сі. ру чап. лю про. слав.

19 *accel.* *a tempo* *p*

І. діть зо. рі, і. діть з по. ля, О, з по. ля. ла, чис. те по. ле ка. ту. ба. ла. О,

26 за. хо. ро. нить ме. не до. ля, пе. ре. о. ре, ще й по. сі. ля, о, до. ля, о, ще й по. сі. по. пе. ре. сі.

БХК IV-9.2



34 *tr*
че, че, пе. ре. бо. ре, ще й по. кли. че. Пе. ре. смі. є, ще й по.

41 *f* *p* *legato*
зи. че, пе. ре. ві. є, щей на. зи. чить. Тіль. ки

45 *ten.*
од. ну го. ру - гір. ку, тіль. ки од. ну па. ву - зір. ку, тіль. ки од. ну па. ру мір.

48 *p*
ку, тіль. ки од. ну па. м'ять вір. ну. у - се

54 *poco a poco cresc. e accel.* *tr*
Кож. на дів. ка мо. ло. ді. є, по. між
мо. ре го. ло. сі. є, у. се щас. тя ко. ло. сі. є.

57 *f* *(вигук чайки)* *marc.*
зі. рок по. ход. жа. є, тіль. ки па. ву про. ми. на. є - сі. ру чай. ку спо. ми.

* хлопки крил - долонями рук
БХК IV-9.2



60 *tr*

на- є, А... к(у)ppppr... к(у)ppppr...

mf що ви ве ла ча є ня ток із бі ло і во ди

66 *tr*

із чор но і до лі га. ю. си вий го лос,

ра ю, *p*

74

вчор нім бо ці зло тий ко лос, в зо тім о ці чис тий по див..

М...

82 *tr*

p У сі зо рі го ло си ли, чор не не бо по ко си ли, бі лі тра ви при час.

86

ти ли, бі лу па ву за га си.

А...

91 *Alto solo* *p* *morendo*

У сі зо рі зе ле ні ють...

p ли. М... (вітерець)

pp Усі зорі зеленіють... (пошепки)

ppp усі зорі...

2. Ніч

Andante (♩=56)

(вітерець) ----- *tr* ----- *Solo*** ----- *meno mosso* (♩=40)

1 Дзво-нить ві- тер ви-со- то- ю зір- ки,
pp М... Дин- дон, дин- дон,
 дон- дин,

a tempo

(вітерець) ----- *tr* ----- *Solo** ----- *p* ----- *Tutti*

7 дзво-нить мі- сяць го-ло- во- ю дзво- ну, го-ло-
pp М... Дин- дон, дин- дон, дин- го-ло-
 дон. М...

12 си-ли дві ка-ли- ни, по дзві- ночку по-ло-жи- ли, по-ло-
p <> Дин, дин- дон.
p <> (vibrato) (vibr.)

16 жи-ли по сльо-зи- ні у ві- но- чок...
 М... у М...

* останній склад слова "вітер" співають тільки *S.*

** *solo* - за бажанням



19 *Sopr. solo*
p dolce

Дзво- нить ві- тер, дзво- нить ві- тер,
(вітерець) -----
(vibr.)
Дин- дон,
(vibr.)
(vibr.)

24 *dolcissimo*
pp

дзво- нить мі- сяць, дзво- нить мі- сяць,
дзво- нять зо- рі на ві-
дин- дон. (вітерець) Дин-
(vibr.) (vibr.)
дин- дон. (vibr.)

30 *meno mosso* (♩=40)
sotto voce pp *ten.* *morendo*

ноч- ку, зе- ле- ні- є ніч...
(полупісеніт)
div. *pp* зе- ле- ні- є ніч...
(н) *mp* (vibr.) *morendo* *ppp*
М. дин- дон.
(vibr.) (vibr.)
div. (полупісеніт)
pp зе- ле- ні- є ніч...

БХК IV-9.2



18 *Sopr. solo*

Спи, ди-тя, за-си-най,
(тихий вітерець)

У. Спи, за-ди-най, за-си-най,
ди-тя, за-си-най,

22

спи, ма-лень-кий, ба-ю бай.

У. най, ди-тя, ба-ю бай. У.

спи.

спи, ма-лень-кий, ба-ю бай.

26

Спи, Спи, ма-лень-кий, за-си-най, спи, спи, рід-нень-кий,

Ку-ку,

30 (вітерець)
спи.

спи, ма-лень-кий, за-си-най, спи, рід-нень-кий.



34 *Sopr. solo (позаду хору)*

Ві. тер бу. де ко. ли. сать, *Птах I Птах II Птах I Зозуля*

Тіу. тіу, улі. улі, тіу. тіу, ку-ку,

Ві. тер бу. де ко. ли. сать, Ві. тер, Ві. тер бу. де ко. ли. сать, ко. ли. сать,

38

а струм. ки пінь спі. вать. *Птах I Птах II Птах I*

тіу. тіу, улі. улі, тіу. тіу.

а струм. ки дріб. нень. кі

а струм. ки пінь спі. вать.

а струм. ки дріб. нень. кі

42 *pp*

тіу. тіу, улі. улі, тіу. тіу, ку-ку, *Птах I Птах II Птах I Зозуля*

у. у. ко. ли. сать, у.

46 *rit.*

тіу. тіу, улі. улі, тіу. тіу. пінь спі. вать.

у. у.



50 *a tempo*

Зозуля

Ку - ку, (вітерець) ку - ку,

Ой, спи, Спи,

Ба. ю, ба. ю, спи, ди.тя, ба. ю, ба. ю, ба. ю,

Ба. ю - бай,

54

Solo II Птах I Птах II

ку - ку, А. тіу. тіу, улі. улі,

(вітерець)

спи, ма.лень. кий, за. си.най, ба. ю, ба. ю, ба. ю.

спи, спи,

58

Зозуля Птах I Зозуля

улі. улі, ку - ку, тіу. тіу, ку - ку,

(вітерець) *tr* А... (вітерець)

Світ. лі про. мі. ні в га.ю над ко. лис. кой ся. ють,

за. си. най,

62

Птах I Птах II Зозуля Птах I

тіу. тіу, улі. улі, ку - ку, тіу. тіу.

А... *rit.* *a tempo* (вітерець)

ти. хі ян. го. ли в ра. ю те. бе ко. ли. са. ють.

а, спи,



66 *Зозуля*

(вітерець) Ку - ку,

А. Ба. ю, ба. ю, ба. ю, ба. ю, бай, ба. ю, бай,
Спи, ди.тя, за. си. най, спи, ма. ле. сень. кий,

А. А.

70 *Птах I*

Ку - ку, тіу. тіу, тіу. тіу,

(вітерець) *pp* А. (вітерець)

за. си. най, за. си. най,

а...

74 *meno mosso pp Птах II*

тіу, улі. улі, улі. улі, улі. улі, улі. улі, улі. улі, улі. улі,

ppp А... ба. ю бай, за. М... си. най.

М...

79 *(шепіт)*

за. си. най...

ПРОБУДЖЕННЯ

4 вальсоподібні хори

1. Пробудження

Михайл Шух

Andantino

pp Лед. ве ду. ши торк. нув. шись м. цм, Фью. фью. фью. фью. *pp*

М. Цм. цм, цм. цм, цм, ду. ши торк. нув. шись, шись, торк. нув.

М. цм. цм. цм, м. цм. цм. цм,

[9] *p* м'я. кой ву. ал. лю, м'я. кой ву. аль. ю,

М... М... М. цм. цм. цм, м. цм. цм. цм,

[17] *p* рап. том вес. ня. ний по. дих світ. лі про. буд. жу. є мрі. і,

цм. цм, цм, цм. цм, цм, цм. цм, цм, цм. цм, цм,

рап. том М... по. дих світ. лі М... мрі. і, цм,

по. дих, світ. лі мрі. і,

[25] *tr* лег. кой про. зо. ро. ю піс. ней в да. лі ви. со. кі. і

ніж. кой цм. цм, цм. цм, цм. цм, цм, цм. цм, цм. цм, цм. цм,

ніж. ной піс. ней в да. лі

[31] *p* рі. є, Фью. фью. фью. фью. -----

цм. цм. цм. М...

ві. є,



38

рі. є.

цм. цм. цм. цм. цм. цм. М... є.

в да. лі ви. со. кі. ї

рі. М...

45 *p Solo*

І на. пов. ня. ють ві. рой

М... Фью. фью. фью. фью

цин. цон...

51

кра. щі. ї спо. ді. ван. ня, на. на.

Фью. фью. фью. фью

цон...

56

ді. ї на щас. тя. М...

ді. ї на М...

цон М...

М...

2. Дзвонять дзвони піднебесні

Moderato

Sopr. solo *p*

sotto voce *p* Дзво. нять дзво. ни, *p* Дзво. нять

М... Дзин... С. А.

Бом. бом. бом...

6

Bar. solo *mp*

дзво. ни під. не. бес. ні, М... під. не. бес. ні,

О... О...

11

più mosso

лег. ко. кри. лі, *mp* саяй. вом со. няч. ним укук.

саяй. вом ук.

О... саяй.

16

rosso meno mosso

ри. ли світ од. віч. ний,

ри. ук. ли ри. ли світ, світ,

вом ук. ри. ли світ,



più mosso *mf* *poco meno mosso* *mp*

21

світ. лом яс. ним о. ро. си. ли.

світ. лом яс. ним о. ро. си. ли.

світ. лом, о. ро. си. ли, М...

світ. лом, о... о. ро. си. ли

світ. лом о... о. ро. си. 3

світ. лом о... о. ро. си. 3

più mosso *mp* *mf* *ten.* *mp*

27

М... чис. тим дзво. ном о. за. ри. ли.

чис. тим дзво. ном о. за. ри. ли.

о. ро. си. ли, чис. тим дзво. ном о. за. ри. ли.

М... світ, чис. тим дзвон... н... ...ном.

ли, Бом. бом, бом. бом, бом...

poco meno mosso *pp* *Sopr. solo* *p* 2

33

...під. не. бес. ні.

Дзво. нять дзво. ни...

Дзво. нять дзвон...

М... бом...

47 *mp* San. cta Ma. ri. a, San. cta Ma. ri. a, *mp*

p San. cta Ma. ri. a, Ma. ri. a, San. cta Ma.

San. cta Ma. ri. a, Ma. ri. a, San. cta Ma.

San. cta Ma. ri. a, Ma. ri. a, San. cta Ma.



57 *Sopr. solo mp*

ri. a, *mf* o. ra pro no. bis, San. cta Ma. ri. a,

ri. a, Ma. ter De. i, *p* San. cta Ma. ri. a,

67 *Alto. solo mp*

pec. ca. to. ri. bus, San. cta Ma. ri. a,

p San. cta, *p* pec. ca. to. ri. bus, San. cta, Ma. ri. a, nunc et in ho. ra mor. tis nos. trae,

San. cta Ma. ri. a, A... nos. trae,

pec. ca. to. ri. bus, San. cta, Ma. ri. a, nunc et in ho. ra mor. tis nos. trae,

77 *p*

San. cta Ma. ri. a, San. cta Ma. ri. a, *p* Ma. ri. a, San. cta Ma. ri. a,

San. cta Ma. ri. a, A... Ma. ri. a, San. cta Ma. ri. a,

San. cta Ma. ri. a, A... San. cta Ma. ri. a,

89 *3 soli p*

Sanc. ta Ma. ri. a, *pp*

ri. a. M... Wind A. ve...

ri. a. M...

4. Передчуття весни

Con anima ♩ = 120

p Прий. ди, прий. ди,

8 прий. ди, вес. но, М...

16 прий. ди, ряс. на. *dolce* Ти об. гор. ни при. ро. ду
Ти об. гор. ни,

25 м'я. ким світ. лом на. ді. ї, і по. да. руй сво. бо. ду
М... і по. да. руй пам

34 пле. ка. ти доб. рі мрі. ї, ти по. да. руй сво. бо. ду
по. да. руй, ти по. да. руй



tr *p*

42 пле-ка-ти доб-рі мрі-ї, ти по-да-руй нам.

Щи-рі М... О... М... по-да-руй. М

50

57

accel. *rit.* *a tempo*

66 Прий-ди, вес-но, вес-на, прий-ди, ряс-

прий-ди ряс-

p *Meno mosso* *f*

73 на, ряс-на.

на. *tr*



Уж ты верба, вербушка

Сл. народные

Михаил Шух
Mikhail Shukh

1 **Con molto**

Уж ты вер- ба, вер- буш- ка, уж ты вер- ба, вер- буш- ка, уж ты вер- ба, вер- буш- ка, вер- ба.

хлопки в ладоши

Зо- ло- та- я вер- буш- ка, зо- ло- та- я вер- буш- ка, уж ты вер- ба, вер- буш- ка, вер- ба.

Не рас- ти, не рас- ти, не рас- ти, вер- ба, во ржи, рас-ти, в по- ле,
Не рас- ти, вер- ба, не рас- ти, вер- ба, не рас- ти, вер- ба, вер- ба, вер- буш- ка, рас- ти, в по- ле,

рас- ти, в по- ле, рас- ти, в по- ле на ме- жи. Вер- бу ве- тер, вер-бу ве- тер,
рас- ти, в по- ле, рас- ти, в по- ле на ме- жи.

вер-бу ве- тер не бе-рёт, со-ло-вей гне...со-ло-вей гне...со-ло-вей гнез. да не вьёт.
вер-бу ве- тер не бе-рёт, со-ло-вей гне...со-ло-вей гне...со-ло-вей гнез. да не вьёт.



25 *mf*

Вер.буве. тер небе.рёт, со.ло.вей гнез. да невьёт. Как бы кус. ту. шек не мил -

mf

Вер.буве. тер небе.рёт, со.ло.вей гнез. да невьёт. Как бы кус. ту. шек не мил -

Tutti

31 *f*

со.ло.вей гнез. да не вил! Со.ло.вей- то Ва.нюш.ка, ка.на.рей.ка Марь.юш.ка,

f

со.ло.вей гнез. да не вил! Со.ло.вей- то Ва.нюш.ка, ка.на.рей.ка Марь.юш.ка,

37 *p*

ка.на.рей.ка ка.на.рей.ка ка.на.рей.ка Марь.юш.ка! По.хо.ди - ка,

p

ка.на.рей.ка ка.на.рей.ка ка.на.рей.ка Марь.юш.ка! А...

43

по.хо.ди - ка, по.хо.ди - ка, по.гу.ляй, хо.ро.во.ды, хо.ро.во.ды, хо.ро.во.дына.би.

50

рай.

уж ты вер.буш.ка, ве.р(ы). ба!

p

Уж ты вер.буш.ка, вер.ба, уж ты вер.буш.ка, вер.ба, уж ты вер.буш.ка, ве.р(ы). ба!

Песня Офелии (Романтическая баллада)

По мотивам стихотворения Александра Блока

Михаил Шух

Adagio ♩=52

mp

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

mf *molto rit.* *mp*

Cantabile dolce 8^{va}

Ped. Ped. Ped.

secco *mp* *sfz* *ff* *f*

Ped. Ped. Ped. 8^{va} 8^{va} 8^{va}

Sostenuto molto ♩=46

Раз. лу. ча. ясь с де. вой ми. лой, друг мой, ты клял. ся

p

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

мне лю. биты!.. и у. ез. жа. я в край пос. ты. лый,

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.



19

ты о-бе-щал мне, ты о-бе-щал дан- ну- ю клят- ву хра-

tr

tr

Red.

22

нить, дан- ну- ю клят- ву хра- нить,

Red.

25

Grave $\text{♩} = 60$

pp *mesto*

ты о-бе- щал мне,

mf *m.s.* *mf*

Red.

29

Più mosso
pp *accel.*

ты о-бе- щал мне, при рас- ста-

m.s. *(m.s.)* *(m.s.)* *5 m.s.* *p* *5 m.s.*

8va

Red.



31 *rit.* **Cantabile** $\text{♩} = 56$ *mp*

ванъ. и клят. ву сво.ю не за. быть, ты о. бе. щал, о. бе.

mp

8va

Ped.

35 *p dolce*

щал мне лю. бить...

8va

p accel.

rit.

ten.

Ped.

40 *p* *ten.*

о. бе. щал мне лю. бить...

ten.

p con anima

Ped.

43 *accel.*

Ped.

44 *p* Друг ми- лый,

mp *p* *mp accel. sfz*

47 *A tempo p dolce rit.* ты о- бе- щал мне лю- бить...

rit. p

50 *Andantino ♩=70* *Meno mosso ♩=42* *p espr.* М...

p

53 *Andantino ♩=70* *Meno mosso ♩=42* Ми- лый друг мой,



Più mosso

56 *p*

ты о. бе. шал мне, о. бе. шал,

p

Red.

Meno mosso *mp* *mf* *fp* **Grave** ♩=50

57 ты о. бе. шал мне лю. бить,

mp *mf* *sp* *mf* *mesto*

Red.

61 *mp* *mesto*

при рас. ста. вань и ты о. бе. шал мне лю. бить.

mp *p*

Red.

65 *mp*

Red.



Con moto e agitato ♩=68

68 *pp* *poco a poco crescendo*

Там, за Да- ни- ей счаст- ли- вой,

70 *pp* *poco a poco crescendo*

бе- ре- га тво- и во мгле...

72 *mf*

вал сер- ди- тый, го- вор- ли- вый

74

в тём- ной да- ли бьёт- ся во мгле,



76

вал сер. ди. тый, го. вор. ли. вый,

Red.

Red. 3 3 3 3

78

мчит по. ток не. у. кра. ти. мый,

f

Red. 3 3 3 3

Red. 3 3 3 3

81

pp *mesto*

слов. но про. щаль. ны. е грё. зы, скоб. ны. е слё. зы,

p

Red.

85

Meno mosso ♩=52

p *mf*

смот. по. ток на ска. ле...

mp *f* *mf*

Red. *Red.* *Red.*



Molto sostenuto $\text{♩}=46$ (почти шёпот)

89 *p*

Ми. лый во. ин не вер. нёт. ся, весь о. де. тый в се. реб. ро...

p

93 *p*

В гро. бе тяж. ко вско. лых. нёт. ся шёл. ко. вый бант,

p

96 *pp* *p*

смерт. но че. ло... Ми. лый друг мой не вер. нёт. ся,

pp *p*

99 *mp* **Doloroso** $\text{♩}=56$ *p*

весь о. де. тый в се. реб. ро... в гро. бе тяж. ко

p



103

вско- лых- нёт- ся шёл- ко- вый бант и

106

$\text{♩}=46$ *molto rit.* *ten.* *Andantino* $\text{♩}=50$ *Meno mosso*

чёр- но- е пе- ро. Ми- лый друг,

110

Cantabile $\text{♩}=60$ *Rubato* $\text{♩}=50$

про-

112

espr. *p* *morendo*

щай, про- щай, на- век про- щай...

Київ, 8.11.2015

РАССВЕТНЫЙ СВИТОК

Из древнекитайской лирики

Вокальный триптих на стихи Цюй Юаня и Се Ваня
для сопрано, тенора, чтицы, фортепиано и ударных

Цюй Юань Andantino $\text{♩} = 100$

1. Прекрасен тихий день

Михаил Шух

* Wind bells *p* *simile*

Чтица: Прекрасен тихий день в начале лета, зазеленели травы и деревья...

Лишь я один тоскую и печалюсь... и ухожу все дальше, дальше к югу...

Все беспредельно пусто предо мною, все тишиной глубокою укрыто.

Тоскливые меня терзают мысли... и скорбь изгнания угнетает душу.

en. *p* Пре. *p*

* на ударных инструментах здесь и далее играет чтица



44 Andante $\text{♩} = 70$

rubato *p*

кра-сен ти-хий день в на-ча-ле ле-та, за-

Red.

47 *rubato* *ten.*

зе-ле-не-ли тра-вы и де-ревья. Лишь я один тос-ку-ю и пе-

Red.

51 **Meno mosso** *p* *rubato*

ча-люсь, и у-хо-жу всё даль-ше, даль-ше к ю-гу.

Red.

56 *mf*

Всё

Red.



61 *Andante* $\text{♩} = 70$ *rubato*

бес. пре. дель.но пус.то пре. до мно. ю, всё

Red.

64 *rubato*

ти.ши.ной глу.бо.ко.ю у.кры. то. Тос.

rit. a tempo

Red.

67 *rit. sf Rubato P*

кли. вы. е ме.ня тер.за.ют мыс. ли, и скор.бь из.

rit. sf

Red.

70 *rit.*

гнан.ь я у.гне.та.ет ду. шу.

rit.

Red.



74 **Tempo I** *pp* M...

79

86

92

2. Мандариновому дереву

Andante

1 *Cow bells* ----->

mp

Ped.

Чтица: Я люблюсь тобой - мандариновым деревом гордым. О, как пышен убор твой - блестящие листья и ветви.

7

Высоко поднимаешься ты, никогда не сгибаясь, на прекрасной земле, где раскинуты южные царства.

11

mf

Ped.

Я люблюсь тобою, о юноша смелый и стройный. Ты стоишь - одинок - среди тех, кто тебя окружает.

13

mf

Ped.

Высоко ты возвысился и, никогда не сгибаясь, восхищаешь людей, с мандариновым деревом схожий.

15

rit.

Ped.



Meno mosso

18 *mp* Sopr. Я лю. бу.юсь то. бой,

mp

Ред.

21 ман. да. ри. но.вым де. ре. вом гор. дым.

mp

Ред.

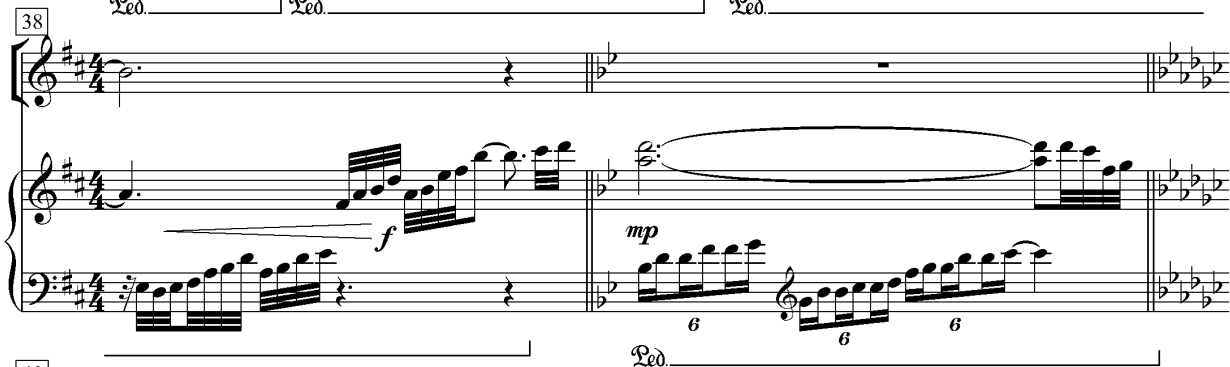
24 О, как пы. шен у. бор твой. блес.

Ред.

27 *mf* тя. щие лис. тья и вет. ви.

mf

Ред.



Meno mosso

42

Meno mosso

p

Ped.

46

Andante

p

Ped.

49

mp *rudato, quasi non metrum*

Я лю. бу. юсь то. бой, о,

mp

rudato, quasi non metrum

Я лю. бу. юсь то. бой, о,

53

ю. но. ша сме. лый и строй. ный,

ю. но. ша сме. лый и строй. ный,

56

ты сто. ишь о. ди. нок сре. - ди тех, кто те.

ты сто. ишь о. ди. нок сре. - ди тех, кто те.

* - свободная полиметрия



Meno mosso

42

Meno mosso

p

Red.

46

Andante

p

49

mp *rudato, quasi non metrum*

Я лю. бу.юсь то. бой, о,

53

ю. но. ша сме. лый и строй. ный,

56

ты сто. ишь о. ди. нок сре. - ди тех, кто те.

* - свободная полиметрия



70

схо. жий.

72

74

Ped.

76

*(6/8)** **Meno mosso**
rudato, non metrum

Я лю. бу. юсь то. бой...

Ped.

Се Вань

3. Рассветный свиток

Adagio ♩=54

1

Ten. *pp rubato*

Pac. свет...

Bamb. Wind bells

mp

Ред.

9

Sopr. *pp rubato*

Pac. свет...

Ten.

Pac. свет...

Wind bells

Bamb.

Ред.

17

p

Сво. ё по. лот. ни. ще свер. нул глу.

p

Сво. ё по. лот. ни. ще свер. нул глу.

Rain stick

simsle

Ред.



28

(сложить руки "рупором" у рта)

А...

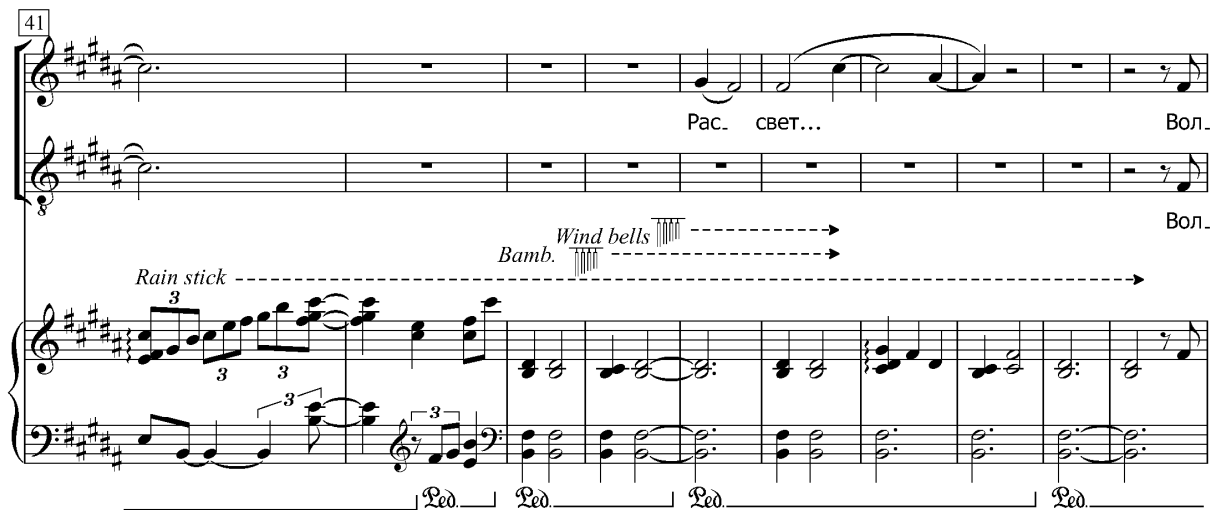
Bamb. Wind bells

Rain stick

Ped

36

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем. Первая и вторая системы — это вокальные партии, записанные на скрипичных и альтернативных скрипичных станах. Они содержат мелодию с нотами G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A

[illegible][illegible]



74

ка. ют пти. цы в вы. ши. не, взмы. ва. я в об. ла.

ка. ют пти. цы в вы. ши. не, взмы. ва. я в об. ла.

Bamb. *Wind bells* *Rain stick* *Wind bells*

77

ка, и ры. ба пле. щет. ся на дне лес. но. го ру. чей. ка.

ка, и ры. ба пле. щет. ся на дне лес. но. го ру. чей. ка.

Bamb. *Wind bells* *Rain stick* *Wind bells*

81

ру. чей. ка.

ру. чей. ка.

Bamb. *Wind bells* *Rain stick* *Wind bells*

ДВЕ МОЛИТВЫ-МЕДИТАЦИИ

I. Утешь встревоженный мой дух,
обитель вечного покоя...

Михаил Шух

p *rubato*

mp

p

pp

rit.

Ped. *8va*



First system of the musical score. The treble clef staff contains a melodic line with triplets and a 'ten.' (tension) marking. The bass clef staff has a 'pp' (pianissimo) marking. Pedal points are indicated by 'Ped.' and '*' symbols. A dashed line with '8va' indicates an octave shift.

Second system of the musical score. The treble clef staff features a triplet and a '9' marking. The bass clef staff has a '9' marking. Pedal points are indicated by 'Ped.' and '*' symbols.

Third system of the musical score. The treble clef staff includes a triplet, a '5' marking, and a 'ten.' marking. The bass clef staff has a '3' marking and a '5' marking. Pedal points are indicated by 'Ped.' and '*' symbols. A dashed line with '8va' indicates an octave shift.

Fourth system of the musical score. The treble clef staff contains a triplet and a '3' marking. The bass clef staff has a '3' marking. Pedal points are indicated by 'Ped.' and '*' symbols.

Михаил Шух. Две молитвы-медитации, Донецк, 1991-1994





mp 5 p semplice

dolce

8vb

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

pp 8vb

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

3 7

morendo dolcissimo

pp 3

8vb

* Ped. * Ped. * Ped.

Михаил Шух. Две молитвы-медитации, Донецк, 1991-1994



p 5

pp 8^{vb} Ped. Ped. Ped. Ped. 8^{vb}

7

(8) Ped. Ped. Ped. Ped.

6 6 *ten.*

p 5 7 *f* 8^{vb}

pp cresc.

3 5 7 8^{vb} Ped. Ped.



(8)-----

patetico *ten.* *dolce*

mf *f* *p*

7 7

(8)-----

* Ped. * Ped.

pp *p*

3 3 3 3

(8)-----

* Ped. * Ped. * Ped.

p *pp* *p*

3 3 3 3

(8)-----

rit. *ppp* *morendo*

3 3 3

8va-----

*

II. Из бездны взываю

Andante espressivo

ff con ira *p calando* *pp* *ppp* *ff_{8th}*

mp tragico *f* *pp* *trill* *f* *6* *3*

p *mf* *dim.* *rit.*

Михаил Шух. Две молитвы-медитации, Донецк, 1991-1994



188



8^{va}

Михаил Шух. Две молитвы-медитации, Донецк, 1991-1994



f

p

mp con anima

p

doloroso

tr

molto cresc.

f

fff

8va

Михаил Шух. Две молитвы-медитации, Донецк, 1991-1994



senza metrum

ff *accelerando*

f *ten.* *ff* *fff*

ff *8va* *6* *6* *p* *rit.*

rubato *a tempo* *tr* *tr* *tr*

mp



pp

p *5* *fp* *tr* *pp*

p *5* *tr* *p*

5

3 *3* *rit.* *ppp*

Михаил Шух. Две молитвы-медитации, Донецк, 1991-1994



ПЕСНИ ВЕСНЫ

Медитативное действо на стихи
древнекитайских поэтов

I. Чувства весны

Сюй Цзайсы
Бо Пу
Ван Хэцин

Михаил Шух
Mikhail Shukh

1 Andante

Flute *p*

3 Чтица: Песня яимовой флейты из тучи слышна. Кто-то внемлет,

5 к перилам склонясь. Занавески дрожит бирюза, на платане

6 застыла роса, бьются тени цветов, и луна - в пол-окна.

7 Voice *p* T-tam A За. сты. ли ру. мя. на.

Perc. *p*

10 Voice A За пер. си. ком скры. лась лу.

Perc.

12 Voice на. ...у. на.

Fl.

Perc. T-tam P-tto sosp. *pp*



15

Voice *mp* Над и. ва. ми лег. кий как яш. ма по. рыв ве. тер. ка.

Fl.

Perc. (P-tto sosp.)

18

Voice ...о. ...е. ...тер. ка.

Fl. *mp*

20

Voice

Fl. P-tto sosp.

Perc. *pp*

21

Voice *mp* A

Fl. *mp* A

24

Voice

Fl.



26

Voice

Fl.

Perc.

T-tam

P-tto sosp.

28

mp

Voice

Fl.

Perc.

T-tam

mp

За шир. мо. ю де. ба.

30

Voice

Fl.

Perc.

T-tam

За шир. мой плы. вут об. ла. ка.

32

Voice

Fl.

Perc.

P-tto sosp.

Ни. как не встрях. нусь от ви. на,



34 *mp*

Voice

на. пе. ва. ми флей ты ду. ша прон. зе. на.

Fl.

Perc.

mp



36

Voice

Fl.

mp

Perc.



37

Voice

А ...е , на.

Fl.



38

Voice

Fl.

II. Радость весны

Vivo

Camp-lli *mp*



P-tto picc. (обратной стороной палочки)

C-lli



(эту партию исполняет певец)

Tr-lo *mp*

P-tto picc. (обратной стороной палочки)

C-lli



C-lli



C-lli



16 *mf*

Voice

У. дли. ня. ют. ся дни,

T-tom (исполняет флейтист)

mf

Bl. di legno

mf

C-lli

15



19 *mp*

Voice

вет. ры мяг. ко-ти. хи, вет. ры мяг

Tr-lo

T-tom

T-tom



22

Voice

ко-ти. хи. Рас. тре. па.

P-tto picc.



25

Voice

лись вих-ры, и о-гонь на ще-ках -

Bl. di legno

28

Voice

я рез-блюсь, как ре-бе-нок, с кув-ши.

31

Voice

ном в ру-ках.

C-lli

mp



34

Tr-lo

P-tto picc. *mp*

C-lli



37

P-tto picc.

C-lli



40

Voice

что за див. но. е мес. то вго. рах!

Fl. picc.

Bongos



44

Fl. picc.



47

Fl. picc.

49

Fl. picc.

53

Meno mosso

Voice

mp (эхо) *p*

Ах, по- долъ- ше бы дли- лись бес- ны... А

57

Voice

зо- ло- ты е, зо- ло- ты е день.

59

a tempo

Voice

ки.

Fl. picc.

f Tr-lo

f Bongos



Fl. picc.

61



Fl. picc.

63



Fl. picc.

65



Fl. picc.

67

III. Тоска весны

Andante molto (senza metrum)

1 **Чтица:** Ветер смолк, тишина. рассиялась луна.

Line bells *mp*

P-tto sosp. *pp*

T-tam *p*

2 ...Уже пали вечерние росы, дремлют бабочки, пчелы и осы.

Vibr. *p*

3 *Распалает все страсти весна...* *и соловушка сладкоголосый*

Line bells *mf*

P-tto sosp. *p*

4 *не заметил, что груша цветущая...* *сна...* *лишена.*

Vibr.

5 **Lento**

Fl.

The musical score is divided into five measures. Measure 1 features percussion: Line bells (mp), P-tto sosp. (pp), and T-tam (p). Measure 2 features a Vibraphone (Vibr.) part (p). Measure 3 features Line bells (mf) and P-tto sosp. (p). Measure 4 features a Vibraphone (Vibr.) part. Measure 5 features a Flute (Fl.) part (Lento).



6

Fl.

8

Fl.

Tr-lo

p

10

Fl.

Vibr.

p

12

C-lli

Vibr.

15

Fl.

Vibr.

19

Fl.

Vibr.

Double bar lines with repeat dots are placed to the left of measures 8, 10, 12, 15, and 19.



22

Voice

Tr-lo И преж. де вёс. ны мне при. но. си. ли тос. ку,

p

Vibr.

26

Voice

тос. ку и нын. че

Vibr.

29

Voice

3

день ве. сен. ний при. нес.

Vibr.

32

Voice

A

Fl.

5

Vibr.

34

Voice

accel. *rit.* M

Fl.

5 5 5

Vibr.



38

Voice

Где же скрыть. ся я от тос. ки мо. гу?

Fl.

Vibr.

mf

mf

3



40

Voice

Бес.

Fl.

C-lli

Vibr.

mf

mf

3

3

rit

3



44

Voice

на не хо. чет от. ве. тивна мой во. прос.

Fl.

C-lli

Vibr.

f

f

mp

mp

3



47

Voice

Fl.

C-lli

Vibr.

p

mp

p

p 8



50

Voice

Fl.

Vibr.

accel.

rit.

5

5

5

5



53

Voice

Fl.

Vibr.

M



56

Fl.

Vibr.

5

5

5

3

p



58 Fl. C-lli Vibr.

62 Fl. C-lli Vibr.

64 Fl. Vibr.

66 Fl. Vibr.

70 Fl.

73 Fl.

76 Fl.

IV. Звуки весны

Moderato

1 **Чтица:** "Снежинки солнечной весной"... Мелодия томит,

Voice *pp*

(y)

Flute

2 и сердце бьется, цветам не стится под луной. Иль это снова голос

Voice

3 Ду Вэйнян чарует мир, и песня ее льется над звездною Серебряной рекой,

Voice

4 над теремом, где облака летят сквозь мрак ночной?..

Voice

5 **Allegro**

Fl. *p*

Sil. *p*

8

Fl.

Sil.



11

Voice

Fl.

Fless.

Sil.

p

gliss.

M

p

p

13

simile

Voice

Fl.

Fless.

15

17

Fl.

Sil.

p

p

20

Fl.

Sil.

22

Fl.

Sil.



24 *p* *simile*

Voice

Fl. *M*

Fless. *p*

28

Voice

Fl.

Fless. *p*

32

Fl. *p*

Sil. *p*

35

Fl.

Sil.

38

Voice

Fl. *M*

Fless.

Sil.

V. Покой весны

1 Andantino

Vibr. *p*

5

Vibr.

8

Fl. *p*

Vibr.

14

Fl.

Vibr.

19

Fl.

Vibr.

23 rubato

Voice

В серд.це пол. ный по. кой.

Fl.

Vibr.



26

Voice

Fl.

Vibr.

y



29

Voice

Fl.

Vibr.

Не. бо. свод го. лу. бой,



32

Voice

Fl.

Vibr.

y



35

Voice

Fl.

Vibr.

веш. ний ве. тер швы.



38

Voice

ря. ет се. реж. ки в о. кош. ко ко мне,

Fl.

Vibr.

40

Voice

бе. лый гру. ше. вый

Fl.

Vibr.

43

Voice

дождь,

Fl.

Vibr.

47

Voice

вид. но, вы. па. дежтреть. ей лу. не.

Fl.

Vibr.

Double bar lines (//) are placed between measures 38 and 40, 40 and 43, and 43 and 47.



50

Voice

Fl.

Vibr.



55

p *tr*

Voice

Стро- ят лас- точ- ки гнез- да -

Fl.

Vibr.



57

Voice

по- ра у- хо- дить бес- не.

Fl.

Vibr.



60

Voice

Fl.

Vibr.



64

Fl.

Vibr.

68 *non metrum*

Voice

...по- ра у- хо- дить бес- не.

Fl.

Vibr.

73

Fl.

Vibr.

79 *pp*

Voice

A

Fl.

Vibr.

82

Fl.

Vibr.



86

Voice

M

Fl.

Vibr.

88

Voice

pp

M

Fl.

Vibr.

91

Voice

Fl.

Vibr.

95

Vibr.

102

Чтица: Были утра весны... будут осени дни... -

Fl.

p

Vibr.



106 никому не прервать нескончаемой их череды. Как уходит весна,

Fl. *pp*

Vibr.



111 так цветы увядают, бледны, и слабеют лучи

Fl. *ppp*

Vibr.



115 на исходе ущербной луны. Угасает луна...

Vibr. *rit.*



119 Опадают цветы...

Voice *pp*

A

Tr-lo

p

Vibr.



125

Voice

y

A

pp

Донецк, 1986

ANGELI TERRA

Паломничество в Страну Небесных Ангелов

Музыкально-визуальное действо в стиле "фэнтези"
для сопрано, тенора, детского хора,
скрипки, виолончели, фортепиано и ударных

Михаил Шух
Mikhail Shukh

Non metrum
Тёмная сцена. Колокола в глубине сцены (слева)
ad lib.

Score for C-ne (Soprano/Tenor) and Vc. (Violoncello) starting at measure 4. The C-ne part features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, marked with *trp* (trumpet) and *p* (piano). The Vc. part includes *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) markings, with dynamics ranging from *p* to *ppp*.

На фоне соло виолончели продолжаются отголоски колокольного перезвона. Постепенно из глубины зрительного зала начинают стекаться на сцену певцы (2-е сопрано и 2-е альты). В руках у них свечи и лампы. Они выходят на сцену (сначала по одному, потом группой) и рассаживаются на полу спиной к слушателям.

Score for Vc. (Violoncello) starting at measure 16. The Vc. part continues with *arco* and *pizz.* markings, with a tempo change to *Adagio* at measure 44.

В Сидящие на сцене хористы подыгрывают дуэту на треугольнике и колокольчиках.

Score for V-no (Violoncello) and P-no (Piano) starting at measure 34. The V-no part includes *arco* and *pizz.* markings, with a tempo change to *Adagio* at measure 41. The P-no part includes *arco* and *pizz.* markings, with a tempo change to *Adagio* at measure 41.

C Начинается молитва. Находящиеся на сцене хористы поочерёдно встают и медленно разворачиваются к публике лицом, продолжая совершать молитву. Их светящиеся лопатки и свечи остаются стоять на полу. Фоном молитвы служит переключка рояля, C-lli (в руках одного из хористов – слева в глубине сцены) и C-ne (ударик). В конце раздела из темноты в дальнем правом углу сцены возникает сакральный голос Сопрано соло.

3

48 **Adagio** $\text{♩} = 60$

Из глубины сцены (в центре)

C-lli

Из глубины сцены (справа)

C-ne

Из глубины сцены

Sopr.

Молитва (монотонно-молитвенно):
 2 soli: Отче наш, Иже еси на небесех! Да святится имя Твое, да придет Царствие Твое, да будет воля Твоя, яко на небеси и на земли.
 Хлеб наш насущный даждь нам днесь; и остави нам долги наша, якоже и мы оставляем должником нашим;
 и не введи нас во искушение, но избави нас от лукаваго! Аминь.

Coro

Altri

Отче наш, Иже еси на небесех... - 2 раза

Отче наш...

Vc.

ad libitum

p

P-no

(8)



58 **Andante**

Camp-lli ad libitum

Line bells

C-lli

C-ne

Sopr.

слышь и из ба ви нас, От че, и ду щих на Свет Твой из мра ка.

Coro

Отче наш, Иже еси на небесех... - 2 раза

Vc.

pizz.

P-no

sf

p

sf

sf

D

C-ne picc.

■ simile

Più mosso

Vb *C.p.*

V.D. 1

[illegible]

71

C-lli

C-ne

Coro

Ten.

V-no

Vc.

P-no

Christe eleison, Kyrie eleison, Christe eleison.

M... A... Отче.

Тихо звучит многоголосая молитва "Pater noster". Она подобна дыханию морского прибоя. Начальные реплики фраз сопровождаются нерегулярным спиралевидным поднятием рук отдельных певцов, которые их произносят. Вновь проявляется образ «колеблющейся морской травы».

79 Rain stick* *sim.* → Cow bells *Tr-lo* → R.s. → C.b. → C-ne picc. →

Vald..bells II

85 R.s. → V.b. → C.b. → R.s. → V.b. → C.p. →

Pater noster, qui es in caelis, sanctificetur nomen tuum. Adveniat regnum tuum. Fiat voluntas tua, sicut in caelo et in terra.
Panem nostrum quotidianum da nobis hodie. Et dimitte nobis debita nostra, sicut et nos dimittimus debitoribus nostris.
Et ne nos inducas in tentationem, sed libera nos a malo. Pater noster, qui es in caelis, sanctificetur nomen tuum... - 2 раза Pater noster...

91 R.s. → C.b. → R.s. → C.b. → C.p. → V.b. →

98 R.s. → C.b. → V.b. → R.s. → C.p. →

* - "Палка дождя". Использовать короткими пересыпаниями, очень тихо и аккуратно!

Песнопение полное красоты и покоя. На первой фразе Kyrie eleison певцы поочередно медленно поворачивают головы влево и слегка разворачивают руки ладонями вверх (на последующей паузе все возвращается в первоначальное положение). То же самое повторяется на второй фразе Christe eleison. На третьей фразе Kyrie eleison движение рук чуть шире и свободней. Последующие фразы – уход до полного успокоения.

103 Adagio

Coro Ky. ri. e e. le. i. son, Chri. ste e. le. i. son, e. lei. son, e. lei. son,

V-no pizz. arco

Vc.

P-no

Reb. 8^{va}.

110 Più mosso

Coro Ky. rie e. le. i. son, Chri. ste e. lei. son, Ky. ri. e e. le. i. son, e. lei. son,

V-no

Vc.

P-no

Reb.

114

Coro Chri. ste e. le. i. son, Chri. ste e. le. i. son, M...

Ten. Chri. ste e. le. i. son,

V-no

Vc.

P-no

Reb.

Page 10 of 10

10

147

Grom 1.
C-ne picc. ad lib.

Gong

C-ne ad lib.

Legno

V.b.

C.p.

C.p.

C.p.

f

adax

зaдepжaть дьaнaнe

вьaдax

зaдepжaть дьaнaнe

вьaдax

pp

pp

pizz.

3

3

8^{va}

accel.

f

-3

[illegible]

J Звучание хора тихое, светлое и радостное. На словах "Domine Jesu Chrisre" певцы приподнимают руки до уровня груди, обращая ладони к небу. В следующей фразе Тенор соло широким жестом полностью воздымает руки к небсам: "Domine!". Это ликование повторяется дважды. 11

162 **Allegro** *winning wind. (ad lib.)* **Adagio** **Allegro**

C-lli

C-ne

Coro
Do. mi. ne Je. su Chri. ste, Je. su Chri. ste, Do. mi. ne, Do. mi. ne Je. su Chri. ste, Je. su Chri. ste,
Do. mi. ne Je. su Chri. ste, Je. su Chri. ste, Do. mi. ne, Do. mi. ne Je. su Chri. ste, Je. su Chri. ste,

Ten.
Do. mi. ne,

P-no

Ed Ed Ed

K Внезапно напоминают о себе образы тёмной стороны. После тревожной начальной фразы рояля хор на «вдохе» волнистым движением поднимает руки вверх, Сопрано соло на первой фразе "Domine Jesu Chrisre" складывает руки молитвенно на груди, на второй фразе – возносит их высоко к Небу.

172 **Adagio** *Гром-->*

C-lli

C-ne

T-t.

Sopr. *pp говорком*
Do. mi. ne Je. su Chri. ste, Do. mi. ne Je. su Chri. ste,

Coro
Do. mi. ne, Do. mi. ne, Do. mi. ne,
Do. mi. ne, Do. mi. ne, Do. mi. ne,

Ten.
Do. mi. ne, Do. mi. ne, Do. mi. ne,

V-no

Vc. *arco*

P-no **Adagio**

Ed Ed Ed



12
178

C-lli

C-ne

Sopr.

Do. mi. ne Je. su Chri. is. te.

Coro

Do. mi. ne Je. su Chri. ste, Chri. is. te.

Do. mi. ne Je. su Chri. ste,

V-no

dolce
p

Vc.

P-no

p

5

8^{va}

Состояние смирения и покоя. Партии сопрано и альтов медленно расходятся в противоположные края сцены. По 2 представителя каждой группы берут в руки лампадки и с ними стоят, остальные опускаются на колени в полоборота к зрителям. Руки сложены на груди. Начальные фразы молитвы сопровождаются редкими единичными волнообразными подъёмами рук. Некоторые хористы сопровождают молитву лёгким монотонным звучанием колокольчиков.

182

C-lli

V.b. x x x

Tr-lo

C.b. ----->

V.b. x x x

C.p.

V-no

non vibr.
pp

Vc.

pp

P-no

8^{va}

C.b. ----->

188

C-lli

non metrum

V.b. x x x

C.b. ----->

Coro

Pa. ter nos. ter, qui es in cae. lis, sanc. ti. fi. ce. tur no. men tu. um.

Pa. ter nos. ter, sanc. ti. fi. ce. tur,

V-no

Vc.

accel. rit.

P-no



192

C.lli *C.p.* *C.b.* *V.b.*

Coro Ad.ven.ti.at regnum tu.um. Fi.at vo.lun.tas tu.a. si.cu.tin cae.lo

V-no tur, Ad.ven.ti.at reg num... Fi.at vo.lun. tas...

Vc. *ad lib.* *accel.* *rit.*

P-no

197

C.lli *C.b.* *C.p.* *C.b.* *V.b.*

Coro et inter. ra. Paternoster quies in caelis, sanc.ti.fi.ce tur no men tu.um.

si.cu.t in cae.lo... Paternoster, sanc.ti.fi. ce. tur,

Vc.

P-no

203

C.lli *C.b.* *V.b.* *C.p.* *C.b.* *C.p.*

Coro sanc. ti. fi. ce. tur no. men tu. um.

sanc. ti. fi. ce. tur, sanc. ti. fi. ce. tur...

Vc. *p* *2*

P-no *2*

M

207

215

215 Più mosso

Coro Kyrie e. le. i. son, Chri. ste e. lei. son, Ky. ri. e e. lei. son, Chri. ste e. le. i. son,

Ten. Kyrie e. le. i. son, Chri. ste e. lei. son, Ky. ri. e e. lei. son, Chri. ste e. le. i.

V-no

Vc. *p*

P-no

232



16

230 *C-ne alto* *S.wind* *Legno* *V.b.*

C-lli *C.p.*

C-ne

Sopr. Chri. ste e. lei. i. son,

Coro A... e. lei. son.

Ten. Ky. ri. e e. lei. son, M... Chri. ste e. lei. i. son.

V-no 10

Vc. 10

P-no 10 6 10 6

Ped



Возвращается знакомый убаюкивающий наигрыш рояля. Девушки с лампадками ходят по сцене и помогают подняться всем по очереди хористам. Звучит переключка молитвы на двух языках. Две группы хора движутся навстречу друг другу, смешиваются и снова превращаются в колышущуюся «морскую траву».

234 *Rain stick* *Cow bells* *Tr-lo* *R.s.* *V.c.* *C.p.*

C-lli *V.c.* *Tr-lo* *R.s.* *V.c.* *C.p.*

Coro

P-no *Ped*



240 *R.s.* *C.b.* *V.c.*

C-lli *V.c.* *C.b.*

Coro *non metrum*
От. че наш, И. же е. си на не. бе. сех! Да свя. тит. ся и. мя Тво. е,

Vc. *p* Pa. ter nos. ter,

P-no



243 R.s. -----> C.b. -----> C.p. ----->

C-lli

Coro

Vc.

P-no

да при. и.дет Цар. стви.е Тво.е,

да бу.дет во.ля Тво.я, я. ко на не. бе.си и на зем. ли.

Pa.ter nos. ter,

Начинается «исход паломников». 2 хористки из группы сопрано с лампаками уходят в левую часть зала с молитвой «Отче наш», 2 хористки альты – в правую с молитвой «Pater noster». Остальные сопрано очень постепенно уходят за сцену. В руках колокольчики. Альты пока остаются на сцене.

246 P R.s. -----> C.b. ----->

C-lli

Coro

V-no

Vc.

P-no

Хлеб наш на. сущ. ный даждь нам днесь;

Pa. ter nos. ter,

Pa. ter nos. ter,

pp

249 R.s. -----> C.b. -----> R.s. -----> C.p. -----> Vc. ----->

C-lli

Coro

V-no

Vc.

P-no

и ос. та.ви.нам дол.ги на. ша, я. ко.же и мы ос. та.в. ля.ем дол. жни.ком на. шим;

и не вве.

Pa.ter nos. ter,



18
253

C.b. -----> R.s. -----> V.c. ----->

C-lli

Coro

ди нас во ис. ку. ше. ни. е, но из. ба. ви насот лу. ка. ва. го. и не вве. ди нас во

Vc.

Pa. ter nos. ter,

P-no

256

C.b. -----> C.p. -----> V.c. -----> C.b. -----> C.p. ----->

C-lli

Coro

ис. ку. ше. ни. е, но из. ба. ви насот лу. ка. ва. го. Pa. ter nos. ter...

Vc.

P-no

260

Q *Сопрано (+ колокольчики) за сценой - тихий голос небесных ангелов.*

Allegro C-ne alto

C-lli

C-ne

Sopr.

За сценой Do. mi. ne,

Coro

Do. mi. ne Je. su Chri. ste, Je. su Chri. ste,

Ten.

Do. mi. ne,

P-no



17

266 *S. wind*

C-lli

C-ne

Sopr.

Do. mi. ne,

Coro

Do. mi. ne Je. su Chri. ste, Je. su Chri. ste,

Ten.

Do. mi. ne,

V-no

Vc.

P-no

Ped.



R Звучит антифон: сопрано – за сценой, солисты и альты на – сцене.

272 *Adagio, non metrum* *C.b.* *Allegro ad lib.* *Adagio* *C. picc.*

C-lli

C-ne

Sopr.

2 soli Отче наш, Иже еси на небесех! Да святится имя Твое,
да придет Царствие Твое, да будет воля Твоя,
яко на небеси и на земли,
яко на небеси и на земли,
яко на небеси и на земли...

От.че наш,

Coro

Altri

Do. mi. ne Je. su Chri. ste, Je. su Chri. ste...

Ten.

От.че наш,

P-no

Ped. *8^{va}* *8^{va}*



20
282 *Tr-lo* *C.b.* -----> **Allegro**

C-lli
C-ne

2 soli Хлеб наш насущный даждь нам днесь; и остави нам долги наша,
якоже и мы оставляем должником нашим;
хлеб наш насущный даждь нам днесь,
хлеб наш насущный даждь нам днесь,
хлеб наш насущный даждь нам днесь...

Coro

Altri Do. mi. ne Je-su Chri. ste, Je-su Chri. ste...

P-no

8^{va}

290 **Adagio** *S* **Allegro** **Adagio**

C-lli

C-ne

Sopr.

Coro От. че наш, От. че наш, От. че

Ten.

V-no

Vc.

P-no

Пророссия алытов с колокольцами покидает сцену и на словах «Отче Небесный» присоединяется к группе сопрано.

298 **Allegro** **Adagio**

C-lli

C-ne

Sopr.

Coro наш, Я. ви Свет на. деж. ды

V-no

P-no

* - молитва на звуках "ре", изредка "ми"



Длительное растворение в светлой и прозрачной ауре.
Паломничество в страну ангелов продолжается...

305 **Coda** **Allegro** **Adagio** **Allegro** **Adagio** 21

C-lli *3*

C-ne

Sopr. нам.

Coro Отче Не. бес. ный.
Отче Не. бес. ный.

Ten. *non metrum* Ky. ri. e,

V-no

Vc.

P-no *3* *2*



314 **Allegro** **Adagio**
Line bells

C-lli

C-ne

Sopr. От. че

Coro От. че
От. че

Ten. *(non metrum)* Ky. rie e. le. i. son,

P-no *8^{va}*



22 **U**
322

C-lli *3 3 3*

C-ne

Sopr. *шепотом на вдохе, с вознесением рук* *на выдохе* *simile*
наш, От. че, От. че, От.

Coro *наш, А... А...*
наш, А... А...

Ten. *шепотом на вдохе, с вознесением рук* *на выдохе* *simile*
От. че, От.

V-no *ppp*

Vc. *ppp*

P-no *ppp*

8^{va}

Meno mosso
Line bells

329 *5*

C-lli *V.c.* *C-ne alto e Singing wind*

C-ne *8^{va}*

Sopr. *Шёпотом на вдохе* *Замереть с вознесёнными вверх руками*
че, От. че. *morendo*

Coro *От. rit. че. rit. че.*

Ten. *Шёпотом на вдохе* *Замереть с вознесёнными вверх руками*
че, От. че. *8^{va}*

V-no *dolce ppp*

Vc. *dolce ppp*

P-no *morendo*

8^{va} *8^{va}*

Киев, 28.03.2016

Наукове видання

МИХАЇЛ ШУХ: МИТЕЦЬ І ЧАС

Колективна монографія

За загальною редакцією С. Ю. Коробецької

Технічний редактор — Т. М. Ветраченко

Верстка — Т. С. Меркулова



Підписано до друку 23 січня 2019 р.
Формат 60x84/16. Папір офісний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. др. арк. 30. Об.-вид. арк. 4,93.
Наклад 300 прим. Зам № 067
Віддруковано з оригіналів

Видавництво Національного педагогічного університету
імені М. П. Драгоманова. 01601, м. Київ-30, вул. Пирогова, 9.
Свідоцтво про реєстрацію ДК № 1101 від 29.10.2002 (044) 234-75-87
Віддруковано в друкарні Національного педагогічного університету
імені М. П. Драгоманова (044) 239-30-26