

Міністерство освіти і науки України
Дрогобицький державний педагогічний університет ім. Івана Франка
Кафедра музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки

«До захисту допускаю»

завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної
підготовки, кандидат педагогічних наук, професор

_____ А. І. Душний «4» грудня 2024 р.

**ФОРТЕПІАННА ТА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ
БОГДАНА СЮТИ: МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНИЙ ТА
ДИДАКТИЧНИЙ АСПЕКТИ**

Спеціальність 014 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Магістерська робота
на здобуття кваліфікації – Вчитель музичного мистецтва,
викладач закладу фахової передвищої, вищої освіти

Автор роботи: Гавриляк Христина Андріївна_____

Науковий керівник :доцент

Молчко Уляна Богданівна_____

Дрогобич, 2024

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
Розділ 1. БОГДАН СЮТА – ТВОРЕЦЬ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКОЗНАВЧОЇ НАУКИ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	8
1.1. Життєтворчі шаблі українського митця.....	8
1.2. Музикознавчий доробок Богдана Сюти.....	14
Розділ 2. ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ БОГДАНА СЮТИ.....	25
2.1. Образно-асоціативні особливості «Прелюдій» Богдана Сюти – яскравих жанрових взірців у сучасній українській музиці.....	25
2.2. Музично-виразові ознаки «Сонатини» Богдана Сюти.....	32
Розділ 3. ВИХОВНІ АСПЕКТИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ БОГДАНА СЮТИ У СФЕРІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ШКОЛЯРІВ.....	40
3.1. Дидактичний чинник вокальних циклів київського композитора...	40
3.2. Виховний потенціал опрацювання Богданом Сютою української народної пісні «Ой горе тій чайці...».....	49
ВИСНОВКИ.....	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	57
ДОДАТКИ.....	64

АНОТАЦІЯ

Гавриляк Х. «Фортепіанна та камерно-вокальна творчість Богдана Сюті: музично-естетичний та дидактичний аспекти».

Дослідження висвітлює композиторську творчість сучасного українського митця Богдана Сюті, яка є вартісним художньо-дидактичним засобом виховання молоді. У роботі описуються сторінки життя і творчості провідного культурно-освітнього діяча. Розглядаються його основні наукові праці в контексті досягнень в сфері сучасного музикознавства. Аналізуються три фортепіанні «Прелюдії» Б. Сюті як дієвий чинник здобуття навиків розуміння стилєвих віянь XIX–XX століть. Опрацьовано виразові засоби твору великої форми «Сонатини». Висвітлюється змістово-образна сфера вокальних циклів «Сім віршів Г. Ф. Лорки» та «Два вірша Дзюма Такамі». Досліджуються художньо-музичні засоби та виховне значення обробки Б. Сютю української народної пісні «Ой горе тій чайці...».

SUMMARY

Havrylyak H. «Piano and chamber-vocal work of Bohdan Syuta: musical-aesthetic and didactic aspects».

The research sheds light on the compositional work of the modern Ukrainian artist Bohdan Syuta, which is a valuable artistic and didactic means of educating young people. His main scientific works are considered in the context of achievements in the field of modern musicology. Three piano «Preludes» by B. Syuta are analyzed as an effective factor in acquiring the skills of understanding the stylistic trends of the 19th-20th centuries. The means of expression of the large-scale work «Sonaty» have been worked out. The content-figurative sphere of the vocal cycles «Seven Poems by G. F. Lorka» and «Two Poems by Dzyum Takami» is highlighted. The artistic and musical means and educational significance of the elaboration of the Ukrainian folk song «Oh woe to that seagull...» by B. Syuta are studied.

ВСТУП

Актуальність теми. Український культурологічно-освітній простір у реаліях нашого сьогодення розвивається як під впливом прогресу світових глобалізаційних процесів, так і еволюціонує в залежності з поступом національного мистецтва. У часи російсько-української війни 2014–2024 років суспільством проходить глибоке розуміння цінності виховання в молодого покоління національної свідомості, характеру, інтелектуальної зрілості, творчо-мистецького потенціалу. Саме це забезпечують уроки музичного мистецтва в загальноосвітніх закладах.

Усвідомлення ваги почуття національної гідності формується на глибокому знанні культурно-мистецької спадщини українських композиторів різних епох. Кристалізація естетичного смаку в підростаючого покоління проходить шляхом введення в навчальний процес вивчення композиторської творчості сучасних українських митців. У їх мистецькому надбанні представлено різноманітні стильові віяння світового культурного середовища, ознайомлення з якими сприяє розширенню інтелектуального кругозору молодого покоління. Емоційний аспект таких музичних композицій, котрий забезпечує застосування композиторами високохудожніх музичних виразових засобів, впливає на виховання позитивного емоційного сприйняття світу. Вивчення творчих доробків українських композиторів є цінним з огляду на те, що більшість з них також глибоко опираються на народнопісенну скарбницю нашого народу. Знання і усвідомлення багатства фольклорних джерел молоддю крізь втілення у високопрофесійні музичні п'єси забезпечить добрий ґрунт для цементування національного культурного коду українського народу.

Власне тому сьогодні є актуальним постійне збагачення матеріалу для слухання музики на уроках музичного мистецтва творами провідних сучасних українських композиторів, до яких належить доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України

імені Петра Чайковського, лауреат премії ім. М. В. Лисенка, піаніст Богдан Сюта. Власне молодосліджені композиторські напрацювання київського митця спонукали до вибору теми магістерської роботи **«Фортепіанна та камерно-вокальна творчість Богдана Сюти: музично-естетичний та дидактичний аспекти»**.

Об'єкт дослідження – композиторська творчість українських митців ХХІ століття.

Предмет дослідження – фортепіанна та камерно-вокальна творчість Богдана Сюти.

Мета дослідження – здійснити музично-естетичний аналіз фортепіанної, камерно-вокальної музики Богдана Сюти задля визначеності художньої та дидактичної вартості композицій.

Завдання дослідження: *розкрити* життєвий та творчий шлях київського композитора Богдана Сюти; *висвітлити* змістову наповненість музикознавчого доробку українського науковця; *охарактеризувати* образно-асоціативні особливості «Прелюдій» Б. Сюти; *розглянути* індивідуальні виразові засоби у творі великої форми – «Сонатини»; *окреслити* дидактичність вокальної музики митця як чинника формування музично-естетичних смаків учнівської молоді; *дослідити* виховні засади опрацювання Б. Сютою української народної пісні «Ой горе тій чайці...».

Методи дослідження: *біографічний* – для висвітленні життєвого шляху київського митця; *джерелознавчий* – при опрацюванні музикознавчих праць Б. Сюти; *інтерв'ювання* – для вияскравлення сторінок життєтворчості Б. Сюти; *аналітичний* – для здійснення музично-естетичного аналізу фортепіанних та камерно-вокальних творів українського композитора; *дидактичний* – при аргументації застосування творів митця в навчально-виховному процесі на уроках музичного мистецтва в загальноосвітніх закладах України.

Джерельною базою наукової роботи стали праці українських дослідників в сфері музично-естетичного виховання [6; 8; 9; 16; 17; 18; 19; 25], статті про композитора Б. Сюту [1; 3; 4; 15; 20; 21; 22; 26 28; 42; 43], інтерв'ю з митцем, а також численні музикознавчі публікації композитора [10; 11; 30; 31; 32–41; 45; 46; 50–60; 64].

Хронологічні рамки дослідження – ХХІ сторіччя.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше аналізується фортепіанна та камерно-вокальна творчість сучасного українського композитора Богдана Сюту як дієвого виховного чинника формування національного світогляду, розширення кругозору та музично-естетичного смаку.

Теоретичне і практичне значення роботи. Матеріали дослідження можуть бути використані в навчальних курсах: «Історія сучасної української музичної культури», «Методика навчання музичного мистецтва», «Основний музичний інструмент (фортепіано)».

Апробація результатів проводилась на засіданні кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки 04. 12. 2024 та шляхом оприлюднення головних положень дослідження на студентській конференції факультету початкової освіти та мистецтва ДДПУ ім. І. Франка (березень 2024), Міжнародній науково-практичній конференції «Modern Perspectives on Global Scientific Solutions» (December 2–4, 2024) і надруковану публікацію: Молчко У., Гавриляк Х. «Монографія “Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці” Богдана Сюту». *«Modern Perspectives on Global Scientific Solutions» (December 2–4, 2024, Bergen, Norway). European Open science Space, 2024. S. 33–35.*

Структура роботи. Робота складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (64 позиції), додатків. Всього 73 сторінки.

РОЗДІЛ 1.

БОГДАН СЮТА – ТВОРЕЦЬ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКОЗНАВЧОЇ НАУКИ ХХІ СТОЛІТТЯ

1.1. Життєтворчі шаблі українського митця

Ім'я Богдана Сюти займає чільне місце в мистецькому середовищі ХХ – ХХІ століть. Пройшовши сходинками формування себе як творчої особистості, культурно-освітній діяч здобув визнання як науковець, композитор, педагог.

Б. Сюта народився у місті Дрогобичі Львівської області 28 листопада 1960 року в родині інтелігенції. Батько Еміліан Володимирович працював заступником декана Дрогобицького державного педагогічного інституту ім. І. Франка. У свій час закінчив Львівський державний університет ім. І. Франка як славіст та був фундатором наукової етнопедагогіки. Мати Катерина Миколаївна працювала викладачем української мови та літератури в Дрогобицькому державному музичному училищі.

Опановувати музику Богдан Сюта почав у Дрогобицькій музичній школі у класі фортепіано Наталії Шатинської та Оксани Васьків, а також у класі труби Михайла Янишина. У 1975 році продовжив навчання у Дрогобицькому музичному училищі у класі фортепіано Віри Козлової, креативного, досвідченого педагога. Це призвело його до думки глибше оволодіти музичним фахом. Виконавську майстерність удосконалював в Львівській державній консерваторії імені М. В. Лисенка. Навчався у класі фортепіано Юрія Боня і паралельно у класі композиції Петра Гергелі.

Юрій Бонь дав своєму студенту прекрасний приклад музикування. Адже, крім педагогічної роботи, викладач активно займався виконавським мистецтвом, концертував як ансамбліст. У 1981–1988 роках Юрій Бонь разом з Вячеславом Полянським створили блискучий фортепіанний дует. У 1989 році він виступав у складі фортепіанного тріо разом з Марією Крих та

Олександром Козинським. Це стало прикладом для Богдана Сюти, який згодом також часто виступав у складі фортепіанних дуетів.

На формування мистецького світогляду Б. Сюта мала вплив високопрофесійна атмосфера Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка, а саме діяльність викладачів навчального закладу. Це додавало йому натхнення до творчої праці. Він зазначає: «Я з приємністю завжди згадую роки навчання і з кожним роком все більше ціную те, що мені вдалося взяти» [22]. Бачив у їхній праці повну віддачу улюбленій справі. Богдан Сюта розповідає про своїх педагогів: «У мене взагалі було дуже добре оточення, дуже добрі педагоги – це вся стара школа, професура, яка вчилася закордоном – Прага, Відень... Ну і наші майстри теж» [22]. Серед інших – Стефанія Павлишин, Дезидерій Задор, Лешек Мазепа, Наталія Швець.

Слід зауважити, що Б. Сюта багато почерпнув з досвіду свого викладача, завідувача кафедрою композиції Лешака Мазепа. «Він просто жив своїми підростаючими композиторами, – згадує вчений, – Часто у вихідні дні запрошував їх до свого помешкання, де знайомив з музичними записами, новими книгами, розповідав про концертні події» [22]. Педагог влаштовував для своїх студентів поїздки на концерти, з'їзди спілки композиторів. Студентів, які займалися композицією, заохочував до організації власних концертів. Це дало можливість відвідувати лекції професорів Вячеслава Цайтца, Юрія Луціва, Олега Криштальського. Вікторії Полтаревої, які демонстрували чудові приклади виконавської майстерності.

У роки навчання Богдан Сюта був активним учасником студентського науково-творчого об'єднання, яке організувала викладачка консерваторії Наталія Кашкадамова, на той час кандидат мистецтвознавства, згодом професорка кафедри спеціального фортепіано. Науковиця займалася дослідженням історії фортепіанного виконавства, була ученицею Василя Барвінського. Б. Сюта у цьому об'єднанні очолював секцію композиції, був активним у його концертній діяльності.

Студентські концерти збирали багато зацікавлених осіб, виступи обговорювались. Така позанавчальна робота була доброю нагодою у здобутті досвіду та знань. Б. Сюта згадує: «...Організували величезну серію концертів історії фортепіанної музики, <...> така ретроспекція фортепіанної музики, при чому туди входила всяка музика – і найсучасніша, з ХХ століття, а особливо прекрасно була показана найсучасніша українська музика, яка взагалі тоді рідко звучала» [22]. У такий спосіб студенти відтворювали спадщину призабутих композиторів Галичини. Цей напрям мав великий успіх серед львівської публіки. Члени зазначеного науково-творчого об'єднання дбали в першу чергу про своє, пропагували твори львівських незаслужено призабутих композиторів. Слухачі мали можливість пізнати альтернативний радянській культурі пласт музичної творчості.

У студентські роки Б. Сюта бере активну участь у різного роду конкурсах, фестивалях, здобуває нагороди. Крім того, під керівництвом Л. Мазепи виступає на концертах, програми яких складалися з творів студентів-композиторів.

З теплом і повагою згадує науковець ще одного педагога з Львівської консерваторії – професора Дезидерія Задора, який здобував музичну освіту в Ужгороді, Будапешті, Празі, Відні. Б. Сюта проходив у нього курс практичної оркестровки. Про підручники навіть не було мови. «У нього не було завчених авторитетів – міг критикувати оркестровку «Шопеніани» Глазунова, наприклад. Або міг сказати мимохіть якісь такі неймовірні речі, яких не прочитаєш в жодному підручнику», – згадує Б. Сюта [22]. Звичайно, слід розуміти, який неоціненний вплив на студента мав професор з таким досвідом. Його постава, оригінальний виклад предмету дивували і притягували.

Незабутніми були лекції з композиції у Петра Гергелі. Особливо запам'ятався іспит з читання партитур і транспонування на вказані інтервали вгору і вниз. Плідні настанови цього викладача дали можливість справитися з цим непростим завданням на прикладів смичкових квартетів Л. Бетовена. «З

тим же ж Петром Анталовичем, – розповідає Б. Сюта, – ми часто обговорювали найновіші тенденції сучасної музики і образотворчого мистецтва, слухали квартети Бели Бартока, обговорювали розроблену ним гармонічну систему...» [22].

Серйозний вплив на формування музикознавчих інтересів мали лекції доктора мистецтвознавства Стефанії Павлишин. Курс про тенденції розвитку музики XX століття сприймався з цікавістю. Викладачка «...наводила масу прикладів із власного життєвого досвіду і приносила на заняття для ілюстрування привезені нею ж звідусюди партитури і книги» [22]. Для її студентів такий підхід до викладу навчального матеріалу мав великий вплив і розширював горизонти знань. «Це була наче паралельна консерваторська освіта» – зазначає Б. Сюта [22].

У 1984 році повернувся до рідного Дрогобича, де працював викладачем Дрогобицького державного музичного училища (нині – Дрогобицький музичний фаховий коледж імені В. Барвінського) з 1984–1987 роки. Викладав музично-теоретичні дисципліни, композицію, оркестровку та концертмейстерський клас.

Навчальний заклад, у якому почав свій професійний шлях Б. Сюта славиться своїми традиціями та музичними постатями. Протягом десятиліть його історію творили викладачі, сповнені творчого горіння та жертовності, ширості почуттів. Семінари, конкурси, фестивалі, майстер-класи допомагали у підвищенні фахового рівня педагогів і у виховному процесі. Саме тут молодий митець з високопрофесійними музикантами створили джазовий інструментальний ансамбль «Диксиленд». Колектив пропагував класичний джаз, досяг взаємодії інструментів, вдало відтворював поліфонічну фактуру. Згодом Б. Сюта буде дуже схвально відгукуватися про цей вид музичної творчості, він зазначатиме: «...кожна консерваторія у нас має своє обличчя — не гірше, не краще, а просто інакше. Скажімо, у нас в консерваторії немає кафедри популярної джазової музики, а у Львові є» [22]. Саме цим

твердженням він підкреслить значення джазового напрямку в музиці. Адже науковець не вважав меншовартісною популярну та джазову музику.

Паралельно у 1985 році Б. Сюта розпочинає педагогічну працю у Дрогобицькому державному педагогічному інституті ім. Івана Франка (тепер – Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка) на кафедр музично-теоретичних дисциплін та гри на музичних інструментах, але не покидає концертної діяльності. Створює фортепіанний дует з викладачем Дрогобицького державного музичного училища Людмилою Садовою. Також концертує як піаніст-аккомпаніатор разом з співаком-викладачем цього ж закладу Богданом Щуриком.

У ці роки Б. Сюта продовжує концертну та творчу діяльність. Здійснює турне галицькими містами: Дрогобичем, Трускавцем, Бориславом, Львовом, а також у містах Харкові та Києві. Виступає у складі камерних ансамблів на закордонних сценах, зокрема у Швеції (1996–2002 роках).

Саме в цей час педагог і музикант починає займатися музикознавчою діяльністю. Він багато часу присвячує науковим пошукам, все глибше поринає у цю царину. Б. Сюта згадує: «Я почав більш систематично і планомірно займатися реалізацією своїх наукових інтенцій. Чим більше я нагромаджував цей досвід, тим більше він забирав у мене часу» [22]. Він відчув, що починає дивитися на музику очима музикознавця.

Наукові дослідження, музикознавство як розділ науки починали захоплювати щораз більше. Б. Сюта вирішує у 1989 році вступати на навчання до аспірантури в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. Науковим керівником його дослідницької роботи був Антон Муха, відомий український композитор, музикознавець, який віддав роботі в інституті половину свого життя, був одним з авторів багатотомної «Історії української музики» та «Української музичної енциклопедії», а також лауреатом премії ім. М. В. Лисенка, член Спілки композиторів. Людина широкого кола знань та наукових інтересів мав

великий вплив на аспіранта Б. Сюту, який з охотою поповнив наукову школу сучасного музикознавства. Гарний результат дало спілкування з Олександром Костюком, музикознавцем, акордеоністом, головним редактором журналу «Народна творчість та етнографія», академіком НАНУ, директором Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. З ним обговорював теми сприймання музики, художньої культури слухача.

В аспірантурі Б. Сюту навчався до 1992 року і захищає дисертацією на тему «Проблеми оновлення музичної драматургії в камерно-вокальній творчості українських композиторів середини 1960–1980 рр.» [52] та отримує наукове звання кандидата мистецтвознавства.

У 1992–1997 роках Б. Сюту «...обіймає посаду вченого секретаря Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського НАН України. В 1996–1998 роках – національний консультант Представництва ЮНІСЕФ в Україні. З 1997 року – член Наглядових рад Національної опери та Національної філармонії. В 1997–98 роках – заступник директора Державного камерного ансамблю «Київські солісти». У 2002–2008 роках – старший науковий співробітник відділу музикознавства цього наукового закладу» [43].

«Наприкінці ХХ ст. на теренах українського музикознавства <...> активно працювала й плеяда молодших музикознавців, зокрема Л. Кияновська, О. Козаренко, Ол. Шевчук, Т. Гусарчук, М. Ржевська, В. Сумарокова, Т. Мартинюк, Б. Сюту, О. Немкович. Н. Костюк, Л. Черкашина» [21, 422]. Продовженням наукових досліджень став захист докторської дисертації «Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х – 1990-х років» [51] Б. Сюту.

Митець за значні досягнення в музикознавчій царині, зокрема за наукові дослідження 2006–2011 років став лауреатом премії імені Миколи Лисенка.

Сьогодні провідний мистецтвознавець працює професором на кафедрі теорії музики Національної музичної академії імені П. І. Чайковського та виховує нове покоління науково-педагогічних кадрів.

1.2. Музикознавчий доробок Богдана Сюті

Пошукова діяльність Б. Сюті сьогодні представляє вартісні дослідження в галузі культурології та музикознавства. Вивчаючи процеси розвитку історичного минулого та сучасності України, його праці займають провідне місце в національному та європейському науковому просторі.

У 2007 році Українське Богословське наукове товариство та науково-культурологічне товариство «Бойківщина» у видавництві «Коло» (Дрогобич) видало працю Богдана Сюті «Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці» [32]. З доповіддю на цю тему автор праці виступив на спільному засіданні товариств-видавців 25 січня 2007 року в актовій залі Дрогобицької духовної семінарії блаженних священномучеників Саверина, Віталія та Якима – ієромонахів Дрогобицьких, Самбірсько-Дрогобицької єпархії УГКЦ. Цей виступ увійшов до циклу культурологічних бесід, які проводилися у семінарії.

Зазначена праця Б. Сюті висвітлювала надзвичайно актуальну на початок двотисячних років тему глобалізаційних процесів у сучасній культурі. Період інтенсивного розвитку інформаційного суспільства вносив свої коректури у всі сфери життя людини. Автор осмислює роль всесвітніх культурних процесів, особливо – у музиці. Науковець зазначає, що термін «глобалізація» потребує додаткових роз'яснень, хоч людство вживає його вже понад сорок років. Тому він наголошує, що «...існують різні підходи до побудови концепцій глобалізації (політичні, економічні, культурологічні)» [32, 4], але «...в даному дослідженні за базове матиметься конструювання концепції глобалізації культурологічного типу» [32, 4].

Далі автор акцентує увагу на особливостях, властивих саме поняттю культурної глобалізації. Загальнодоступність інформації спричинює появу

нових мистецьких традицій та наступ тотального уніформізму, які «...спричинюють процеси прогресуючої делокалізації національних, етнолокальних та регіональних культур» [32, 6]. Ці явища тісно пов'язані насамперед з музикою та мистецтвом.

Богдан Сюта опирається на явища централізації та периферизації культурної традиції в європейській цивілізації, зазначаючи, що загально вживаним поняттям є «європейських культурний регіон». А «...українська культура, – за словами автора, – як і культура інших країн Східної Європи, належить до регіону європейської культури» [32, 9]. При цьому він опирається на історичний фактаж від часів Київської держави до наших днів. На жаль, внаслідок різних чинників Україна змушена використовувати та вдосконалювати досягнення науки і техніки, створені збірним західним центром. Великий вплив мала й Москва, яка намагалася перетворити культуру України (а також інших народів-сусідів) на периферію так званого євразійського культурного простору. Проблем додає домінуюча космополітична «ринкова культура», яка применшує значення традиційних національних культур.

Отже, у своїй науковій праці автор подає історію поділу культурних регіонів на центральні й периферійні. Водночас він ставить питання: «...чи добре бути країною периферійної культури в умовах глобалізації?» [32, 19]. Незважаючи на існування найсучасніших інформаційних технологій, світ все-одно не цікавитиметься культурою (а особливо музикою) периферійного регіону. Так званий захід експортує світові власні здобутки і не зацікавлений в поширенні культурного надбання інших. Тому для того, щоб здобути визнання, треба спочатку завоювати «західний ринок» та представників масової культури. Все це призводить до «...втрачання творами мистецтва, зокрема музики, національно визначених конотатів (відсутність власної манери поведінки – Х. Г.) і традиційних культурних кодів» [32, 19]. У сучасному глобалізованому суспільстві відчувається тотальний

інформаційний тиск культурних центрів. Периферійне мистецтво практично не може цьому протистояти.

Науковець підсумовує, що глобалізаційні процеси, а також факти периферизації є характерними для світу і розглядаються не тільки як політекономічні, але й як культурні явища. Цій точці зору підлягають саме музично-культурні складники багатьох процесів, які відбуваються у культурі. Процеси глобалізації в сфері мистецької діяльності людини «...спричинюють характерний поділ регіонів цивілізаційних ареалів <...> на культурні центри та культурну периферію. Із поглибленням та поширенням глобалізації цей поділ дедалі більше увиразнюється і поступово стає незворотнім» [32, 50].

Гіпернаростання інформаційної надлишковості у мистецтві – це результат глобалізації. «Україна, потрапивши в становище культурної напівпериферії, та її музична культура істотно узалежнюються від перебігу глобалізаційних та периферизаційних процесів», – зазначає Б. Сюта [32, 50]. Сфера музичного мистецтва стала на шлях постмодернізму, але це не означає, що українська культура повинна втрачати національний зміст.

У 2010 році вийшла друком не менш цікава та актуальна монографія науковця під назвою «Основи парамузикознавства» [45], в якій автор порушує тему комунікативного музикознавства, яке сьогочасною наукою розвинуто недостатньо.

Монографія Б. Сюти насамперед дає роз'яснення поняття парамузикознавства і створена як підручник однойменного курсу для студентів спеціальності «Музичне мистецтво». Автор подає це поняття як розділ систематичного музикування. За його поясненням «парамузикознавство – це музикознавча дисципліна <...>, яка вивчає немuzичномовні чинники, що супроводжують музичномовне спілкування (виконання і сприймання музики) і беруть участь в передаванні й отримуванні інформації» [45, 11]. Отож, позамузичні чинники відіграють у музиці допоміжну роль, а от музична мова – головну.

Слід також розуміти, що парамузичні засоби – це «...комплекс кінетичних і фонічних явищ, фізіономіка, міміка, предметна ситуація та ряд інших семантичних маркерів, які супроводжують музичне мовлення, доповнюючи і уточнюючи його» [45, 17]. Самі ж парамузичні явища Б. Сюта поділяє на дві групи: пов'язані з тими, що музикують та слухають; пов'язані з зовнішніми факторами. Тут слід згадати і про феномен фізичного контакту, що має ефективний вплив на слухачів (концерт відбувається у напівпорожньому, чи навпаки у переповненому залі). Дотик також є важливим чинником, що впливає на сприйняття музики. Поза, положення тіла є не менш вагомим засобом парамузичного спілкування, це – один з найточніших маркерів емоційного переживання.

Важлива роль в парамузичній комунікації відводиться суб'єкту (виконавцю чи слухачу). Автор дослідження схиляється до думки, «...що комунікатор і комунікант в процесі музичного спілкування не здійснюють свої функції по чергово, а виконують їх одночасно через ті самі канали» [45, 32]. На відтінки емотивного наповнення музичного твору впливає такий парамузичний засіб як, наприклад, зовнішність чи фізичні дані виконавця. Його кілька рухів, жестів можуть справляти на слухача велике враження. До того ж, жести є мовчазною дією. У парамузичному мовленні визначають жести-символи, жести-ілюстратори, жести-адюптори. Все це впливає на суб'єкта-слухача і сприйняття ним музичного твору.

Парамузичні засоби несуть в собі функціональні навантаження. «Функцією назовем, – зазначає Б. Сюта, – призначення, роль парамузичних засобів як елементів системи музичної комунікації» [45, 41]. Є різні види функцій, які підсилюють чи послаблюють дію музичних засобів. Серед них – адаптивна, експресивна, фактична (контактна), когнітивна, комунікативна та інші види. Автор вважає, що передача емоцій в час виконання музики є найважливішою функцією. Сигнали тіла свідчать про емоційний стан

людини. Тому висловлення почуттів під час виконання музичного твору за допомогою парамузичного мовлення може замінити або доповнити суть.

Відомо, що парамузичномовна комунікація є необхідною умовою музичномовного обміну інформацією. Обов'язковим елементом спілкування є зворотний зв'язок: створюється специфічний діалог, де домінування музичного виконавця є безсумнівним. Дієвим засобом парамузичної комунікації є кольоровий «супровід» музичного спілкування (тут використовується властивість кольору впливати на внутрішній стан людини).

Автор праці приділяє увагу виразовим можливостям, де важливе місце відводить інтонуванню та фонації, яка ототожнюється акцентам та стилям мовлення. Ще одним засобом парамузичної мови є кінетика – система тілорухів, які беруть участь в передачі інформації. «Велике значення, – зазначає Б. Сюта, – в процесі спрямування слухача на однозначне сприймання музичного висловлювання відіграють міміка й жести» [45, 71]. Вони демонструють переживання людини.

Ситуативно-мовленнєвий контекст також стосується парамузичних засобів. Сюди слід віднести довколишні предмети, обстановку, приміщення чи його відсутність під час концерту. Від цього залежить сприйняття музики. «Парамузична сутність музичної мови, – пише Б. Сюта, – як уособлення певної культури полягає в тому, що вона є своєрідним допоміжним засобом, який допомагає осягати інформацію і розуміння світу» [45, 84].

В аналізованій праці розглядається тема дискурсу-аналізу в музичній науці, звертається увага на дослідження музичної комунікації. «Функціонування дискурсів, – зазначає автор, – прийнято називати дискурсивною практикою. Вона є водночас соціальною практикою, яка формує соціальний та культурний світ» [45, 94]. Тому музичну реальність як вид соціокультурної розглядається в межах цього дискурсу. І тут немалу роль відіграє комунікативна інтенція, тобто прагнення до спілкування. Між виконавцем і слухачем завжди відбувається комунікативний акт (наприклад,

слухачі підбадьорюють артистів оплескам перед виходом на сцену і таке інше).

Слід зауважити, що аналізований посібник доповнений необхідним для здобувачів музичної освіти довідковим апаратом: подаються питання для самоконтролю, а також короткий словник використовуваних термінів та понять, об'ємний перелік використаної літератури. Пропонуючи розгляд проблем парамузикознавства, Богдан Сюта постає перед читачами як вдумливий мислитель, креативний фахівець-культуролог, різнобічно обдарована особистість.

У 2014 році побачила світ монографія Богдана Сюти у співавторстві з Лілією Корній під назвою «Українська музична культура. Погляд крізь віки» [10], видана у Києві видавництвом «Музична Україна». У цій монументальній праці історія української музичної культури розглядається як цілісний процес від витоків до сучасності. Еволюційний музичний розвиток в українських землях представлено авторами комплексно: в історичному та загальнокультурному контекстах. За висловом Л. Корній «...автори прагнули розкрити динаміку музично-культурного процесу, у якому поєднувалися ознаки спадкоємності й оновлення (традиції та новаторство), а також становлення й розвиток національних особливостей української музики» [10, 6].

Структура книги складається з двох частин, де розвиток музичного мистецтва подається хронологічно. Передмова та перша частина написані Лілією Корній, докторкою мистецтвознавства, професоркою Національної музичної академії України імені П. Чайковського. У цій частині охарактеризовано музичну еволюцію починаючи від архаїки, середньовіччя, бароко, просвітництва, класицизму, романтизму, до кінця XIX – початку XX століть. Авторка зупиняється на постатях українських композиторів Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артема Веделя, аналізує багатоголосну церковну музику, кантову культуру, а також фольклористику, розвиток

музичної освіти, розглядає період творчості Микола Лисенка та його сучасників. Завершується розділ списком літератури стосовно цієї широкої теми.

Авторство другої частини монографії належить доктору мистецтвознавства, професору Національної музичної академії України імені П. Чайковського Богданові Сюті. Він аналізує музичний процес, починаючи від періоду національного відродження 1920–30-х років до початку третього тисячоліття. Кожний розділ розпочинається коротким історичним екскурсом, подається огляд розвитку науки, літератури і мистецтва, діяльності музичних навчальних закладів та товариств. Автор застосовує комплексний підхід до висвітлення теми, показує поступ музичної культури в історичному контексті, опираючись на специфіку інших галузей художньої культури.

Розглядаючи стан музичної культури 1920–30-х років, Б. Сютя висвітлює політичну ситуацію України після воєн за незалежність та здобутки політики українізації; торкається суті освітніх реформ того часу, а також розвитку радіомовлення, діяльності наукових товариств; описує досягнення українського письменства, театру та кіно, образотворчого мистецтва та архітектури.

Окремо зупиняється Б. Сютя на діяльності Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича, заснованого в Києві у 1921 році як Всеукраїнський комітет пам'яті Миколи Леонтовича. «Ідеологічний тиск на Товариство імені Миколи Леонтовича з боку партійно-урядових чинників був незмірно високим із перших місяців діяльності цієї організації», – зазначає автор [10, 367]. Члени товариства змушені були постійно декларувати гасло «Музика масам», панувала атмосфера постійного страху. Товариство було ліквідоване у 1928 році.

У післявоєнний час розпочався пошук нових форм музично-культурної роботи: шириться хоровий рух, триває активний розвиток українського кобзарства, практикується стиль плакатних музичних вистав. Досягненням

культури непоправного удару завдав голодомор, організований Москвою 1932–1933 років.

Розглядається у розділі поступ української культури за межами УРСР – на землях, які знаходилися під Польщею, Румунією, Чехо-Словаччиною. Активну просвітницьку роботу проводили українські емігрантські кола. «Величезним розголосом у країнах Європи та Америки, Північної та Латинської Америки користувалися гастрольні поїздки керованого Олександром Кошицем хорового колективу» [10, 377]. Увагу автора привертають також постаті Федора Якименка, Миколи Рославця.

Цей період відзначився також становленням сучасної української симфонічної музики. Дослідник характеризує творчість Володимира Фемеліді, Михайла Вериківського, Лева Ревуцького. Він відзначає значний внесок у розвиток симфонічної музики Бориса Лятошинського. Тогочасній епосі властива розбудова жанрів оркестрової музики. Тут окреме місце Б. Сюта відводить постаті Станіслава Людкевича, який «...залишається у міжвоєнне двадцятиліття найавторитетнішим композитором в Галичині» [10, 409].

Розвиток камерних жанрів розглядається на основі творчості А. Рудницького, В. Косенка; поява творів для музичного театру (після відкриття театрів в Харкові, Одесі, Києві) ілюструється оперою Бориса Лятошинського «Золотий обруч». Цій добі характерний подальший розквіт хорової творчості, нового піднесення зазнає духовна музика (як приклад – це твори М. Вериківського, Г. Давидовського, М. Тележинського, А. Гнатишина, о. Й. Кишакевича, Б. Кудрика та ін.).

Наступним у монографії є розділ «Мистецтво в лещатах політики: музична культура України 1940–50-х років», який розкриває надзвичайно складний та неоднозначний період в історії нашої держави. Автор подає політичний огляд ситуації в Україні під час окупації її частин різними державами Європи, захоплення західної частини більшовиками, згодом німцями. Мистецтво цієї доби Богдан Сюта ілюструє діяльністю бандуриста,

організатора мистецького та політичного життя Михайла Теліги, який разом з дружиною Оленою загинув в Бабиному Яру від рук німецьких окупантів у 1942 році. Музичну творчість часів українського Руху Опору, учасники якого об'єдналися в Українську Повстанську армію, представлено постатями бандуриста Костя Місевича, композитора, піаніста та педагога Нестора Нижанківського.

У роки Другої світової війни українськими митцями писалися твори на замовлення, «...переважна більшість із яких були відвертим політичним кічем» [10, 446]. Українські музичні сили були евакуйовані впродовж літа-осені 1941 року у східні райони СРСР. Митці продовжували творити. Автор як зразок наводить оперу М. Вериківського «Наймичка», написану на сюжет Т. Шевченка в Іркутську 1943 року.

У цей період, незважаючи на хід воєнних дій, продовжує розвиватись українська музикознавча наука, представником якої був Філарет Колесса. Він увійшов в музичне життя як музикознавець і фольклорист. Питаннями музикології займаються Борис Кудрик, Зиновій Лисько. Аналізуючи музичну творчість періоду війни, автор дослідження звертає увагу на композитора і педагога Андрія Штогаренка, творця кантати-симфонії для солістів, хору та оркестру «Україно моя».

Не оминає автор теми музичного життя політичної еміграції 1940-х років. Він згадує таких митців як Я. Барнич, Б. Весоловський, Р. Савицький, о. С. Сапрун та інші. Окремо дослідник зупиняється на творчості Мар'яна Кузана, який писав українською та французькою мовами, на концертах виступав як композитор і диригент. «Кузан-творець дуже стриманий, раціональний, економний у засобах. У багатьох творах відчуються риси імпресіоністської естетики» [10, 467].

Музична творчість повоєнного періоду представлена аналізом опер «Укрادене щастя», «Ярослав Мудрий» Юлія Мейтуса, «Богдан Хмельницький» Костянтина Данькевича, «Милана» Георгія Майбороди,

третьої симфонії Бориса Лятошинського. У цей період також відбувається усталення системи музичної освіти, спостерігаються великі досягнення виконавського мистецтва.

Наступний розділ під заголовком «У співавторстві музичних культур європейських народів: (1960-ті – початок 1980-х років)» висвітлює культурний поступ цієї доби. На творчість митців вплинула хвиля деєсталінізації. Подією в житті України стало заснування у 1961 році найвищої національної державної нагороди літератури, журналістики і мистецтва – Республіканської премії ім. Т. Шевченка. Але розвиток національної культури тривав недовго. Прийшла чергова хвиля наступу на прогресивну творчість.

У шістдесятих роках зароджується суспільний рух дисидентства, учасники якого виступали за демократизацію держави та громадянські права. Автор зазначає: «Велика плеяда молодих митців-«шістдесятників» стала обличчям українського дисидентського руху» [10, 493]. В цей час позитивних змін зазнало культурне життя: поліпшився стан фахового музичного шкільництва, засноване видавництво «Музична Україна».

Богдан Сюта умовно розділяє музичну творчість аналізованого розділу на два періоди. Перший (1960-х – початок 1970-х років) «...визначився як період опанування найновіших здобутків сучасної європейської музики та прагнення композиторської молоді до радикального авангардизму» [10, 498]. Другий період (серединою 1970-х – серединою 1980-х років) «...характеризувався синтезуванням досвіду і здобутків вітчизняної та зарубіжної музики другої половини ХХ ст. і синхронізуванням їх із рядом тенденцій музичної творчості, вироблених у середовищі післявоєнного європейського авангарду й українських «шістдесятників» [10, 498].

Опираючись на ці визначення, автор дослідження характеризує творчість українських композиторів Б. Лятошинського, Лева Колодуба, Мирослава Скорика, Євгена Станковича, Валентина Сильвестрова, Геннадія Ляшенка. На цей період припадає розвиток камерно-інструментальної та

камерно-вокальної творчості українських композиторів, а також хорової музики. Творчість Лесі Дичко ілюструє цей напрям. Автор відзначає найбільш вдалий і цікавий зразок – кантату «Червона калина» Л. Дичко. Крім того, описує хор-оперу «Ятранські ігри» Ігоря Шамо, оперу-ораторію «Київські фрески» Івана Карабиця. «1960-ті роки, – відзначає Б. Сюта, – стали початком становлення і високого творчого злету української національної масової культури, в тому числі рок – і поп-музики» [10, 539]. Автор робить акцент на особі композитора і поета Володимира Івасюка та наголошує, що його творчість стала «...цілою епохою в історії сучасної української художньої культури» [10, 539]. Пісні митця сприяли розквіту українського фолк-року.

Останній розділ монографії «Прокладаючи шлях у майбутнє: музична культура від кінця 1980-х років до початку третього тисячоліття» присвячений сучасній добі. Автор зазначає, що саме з проголошенням незалежності України подолано ідеологічний диктат у музичній творчості. З'являються музичні твори зовсім іншого, демократичного спрямування. Слід згадати твір «Dictum» для малого симфонічного оркестру Євгена Станковича, а також творчість В. Сильвестрова, О. Козаренка, Л. Грабовського та інших.

У праці Б. Сюта надає великого значення досягненням національної системи музичної освіти. «На традиційно високому рівні утримується рейтинг закладів спеціальної освіти України – він є одним з найвищих в Європі» [10, 564]. Адже відомо, що в українських музичних академіях та консерваторіях навчаються студенти з багатьох країн світу. Широкої популярності набирають міжнародні конкурси і фестивалі цінуються у всьому світі. На межі тисячоліть Україна стала одним з «...провідних центрів музичної культури світового масштабу» [10, 564]. Монографія оснащена науково-пошуковим апаратом. Крім списку літератури, є об'ємний іменний покажчик та кольорові ілюстрації до двох частин. Отож, музикознавча діяльність Б. Сюти є унікальним явищем в українській науці, яке підносить національне мистецтво на новий щабель розвитку.

РОЗДІЛ 2.

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ БОГДАНА СЮТИ

2.1. Образно-асоціативні особливості «Прелюдій» Богдана Сюти – яскравих жанрових взірців у сучасній українській музиці

Час суспільно-політичних та культурно-освітніх перетворень в сучасній українській державі тісно пов'язаний з формуванням високого музично-естетичного культурного рівня шкільної молоді. Ґрунтовна обізнаність в здобутках вітчизняного мистецтва сьогодні є важливим виховним чинником. Ментальність нашого народу, пройшовши складні етапи своєї еволюції, завжди опиралася на досвід народної та професійної музики. Адже «...незнання цієї культурної традиції породжує відчуття меншовартісності своєї музичної творчості відносно інших культур Європи, а відтак <...> призводить до такого ж почуття меншовартісності на більш загальному рівні» [6, 262]. Ознайомлення на уроках музичного мистецтва з творчістю сучасних композиторів, зокрема «Прелюдій» Богдана Сюти, буде плекати національну естетичну позицію шкільної молоді.

Жанр прелюдії має дуже давню історію в розвитку світової музичної культури. Цей вид, «...зберігаючи риси “попередньої гри”, ознаки імпровізаційності, вільної фантазії, у процесах художньо-стильової еволюції різних історичних періодів – явище неоднозначне» [7, 145]. В епоху бароко прелюдія трактувалася як вступна п'єса. У творчості Йоганна Себастьяна Баха вона набула інтенсивного розвитку. У XIX столітті розвиток інструментальної музики надав іншого статусу прелюдії. Вона стала самостійною композицією. Яскрава імпровізаційність привернула увагу Фридерика Шопена, який вивів її на високий художньо-професійний рівень.

В українській музиці до жанру прелюдії зверталися Яків Степовий, Левко Ревуцький. Композиторські напрацювання, що згодом збагачували жанр в українській фортеп'яній музиці, «...пов'язані <...> зі створенням

крупномасштабних циклів та окремих мініатюр» [7, 146]. Це прелюдії Василя Барвінського, Нестора Нижанківського, Миколи Колесси, Анатолія Кос-Анатольського, Бориса Лятошинського, Миколи Дремлюги, Віталія Кирейка, Михайла Вериківського, Михайла Скорульського, Миколи Сільванського, Івана Карабиця, Миколи Ластовецького.

Три «Прелюдії» Б. Сюти належать до раннього періоду творчості митця, які він створив під час навчання в Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка в класі композиції викладача П. Гергелі. П'єси побачили світ у 1978 році і знаходяться по-сьогодні в рукописах. У них яскраво простежується мистецькі стильові віяння епохи ХХ століття.

«Прелюдія *in modo del O. Walde*» [48] написана під впливом казок ірландського поета та прозаїка Оскара Вайлда, зокрема «День народження інфанти». П'єса належить до творів, в основі змістового контенту якої лежить літературна композиція. Жанр казки в фортепіанній музиці В. Клин зараховує «...до сфери лірики та епосу» [7, 39], а С. Грица зазначає, що епос «...поділяється на прозовий (міфи, казки, легенди, оповідання) і словесно-музичний, пісенний» [2, 4]. Щодо фортепіанного епосу, то О. Фрайт та С. Катриняк зауважують: якщо «...фортепіанні рапсодія, фантазія, дума й думка сягають витокami в народно-пісенне й народно-інструментальне мистецтво, то балада, легенда, новела й казка походять від літературних першоджерел» [61, 14]. Отож, «Прелюдія *in modo del O. Walde*» Б. Сюти репрезентує сферу втілення в піаністичній літературі казкової тематики, яка була започаткована світовими композиторами, а саме Р. Шуманом, Е. Грігом, Е. Мак-Доуелом, М. Равелем, а в українській музиці Ф. Якименком, М. Любарським, В. Косенком, Ю. Щуровським, М. Степаненком, Б. Фільц, М. Сільванським, Г. Ляшенком, М. Ластовецьким, Ж. Колодуб.

Композиція Б. Сюти «Прелюдія *in modo del O. Walde*» експонує образ іспанської принцеси, дванадцятиріччя якої відзначалося при королівському дворі. О. Вайлд змальовує її тендітною, але разом з тим примхливою

дівчинкою. На урочистостях, присвячених її дню народження відбувалося чимало мистецьких заходів. Але найбільше вразив та розвеселив Інфанту танець Карлика. Негативна сутність маленької принцеси-красуні проявилася тоді, коли виявилось, що Карлик помер від розриву серця. З цього приводу дівчинка просить прислати їй до ігор людей, які не мають серця.

Темп *Moderato con moto* забезпечує оповідний характер п'єси. Ідеалізований образ Інфанти викладений митцем в мелодичних поспівках, яким властива мінливість ритмічного викладу. Власне ця особливість підкреслює чуттєво-загострений характер принцеси. Метроритмічна розкутість інструментального викладу застосована композитором для підсилення емоційної примхливості, котра властива постаті принцеси.

У процесі музичного розвитку мелодичні поспівки все більше хроматизуються, що надає казковій п'єсі терпкого звучання. Авторські ремарки темпових відхилень сприяють експресивності окремих пасажів. Цим композитор змальовує приховане внутрішньо-змістове наповнення образу Інфанти, який яскраво проявляється в кінці оповідання.

Фактурно-технічне наповнення фортепіанного викладу октавами, альтерованими ходами збільшують образну виразність п'єси. Все це передає трагічно-смішну постать Карлика. Оповідна ліричність початкового матеріалу «Прелюдія *in modo del O. Walde*» переростає в схвильовано-гротескний вислів шляхом ускладнення метроритміки, що викликають асоціації з страшним усвідомленням Карлика своєї потворності. Хроматизація викладу, перенесення музичного матеріалу в низький регістр вияскравлюють бездушність Інфанти.

Ознайомлення шкільної молоді з аналізованою п'єсою Богдана Сютти на казковий сюжет Оскара Вайлда дасть можливість педагогу музичного мистецтва здійснювати виховний вплив на формування позитивних рис характеру. Ознайомлення учнів з змістовим наповнення твору ірландського прозаїка, яке супроводжуватиметься музичним варіантом київського

композитора, підсилить образну картину літературного твору та сприятиме формуванню мислення, котре має бути скероване на розмежування добра і зла, усвідомлення любові та поваги до ближнього. Прослуховування «Прелюдії in modo del O. Walde» допоможе учням розвинути асоціативні здібності, порівнювати вчинки позитивних і негативних казкових героїв, призвичаїтися до сучасних прийомів композиторського письма та набутти навиків сприйняття музики XX століття.

«Прелюдія, присвячена Л. О. Грабовському» [49] репрезентує творчо-індивідуалізоване втілення сфери ліричних почувань. Богдан Сюта вдається до застосування серійної техніки, що властива стильовому напрямку XX століття авангард. Власне в рукописі п'єси міститься напис «Леоніду Грабовському», який увійшов в історію української музики як фундатор українського авангарду в національній музиці.

П'єса має тричастинну композицію, де представлено художньо-естетичне світовідчуття дійсності крізь призму індивідуального сприйняття. В перших тактах автор подає інтонаційно-тематичний комплекс, який охоплює чотиризвуоччя. Висхідний хід звуками хроматичної гами «a», «b», «h», «c²» становить серію. Динаміка *p* надає початку прелюдії відчуття м'якого світла ліричного відображення дійсності. Проведення двічі звукової серії у різних регістрах поглиблюють образно-асоціативне сприйняття мелодичної послідовності, що сприяє її запам'ятовуванню та впізнаванню на слух. Швидкобіжучий пасаж дрібними вартостями, котрий приходить на зміну початкового тематичного матеріалу, «пробігає» у висхідному русі широкими інтервальними ходами. Слабка сила звучності, авторська ремарка густої педалізації, насичена альтерація, *accelerando* додають музичній тканині колористичності.

Лаконічні пунктирні мотиви, що приходять на зміну чотиризвуковій серії, змінюють витончену настроєвість твору на експресивну. Перепади емоційного стану автор підкреслює темповими ремарками, що вияскравлюють

характерну для авангарду мозаїчність, яка притаманна музиці цієї п'єси і поглиблює її образно-емоційну палітру.

Поява пульсації акордовими співзвуччями в розмірі 4/8 підводить до другої частини «Прелюдія, присвячена Л. О. Грабовському» Allegretto. Композитор вводить швидкобіжучі пасажні послідовності, що змінює образне тло п'єси. У художньо-звуковій палітрі прелюдії, яка є відображенням ліричної сфери, відбувається зміна на загадково-примхливе змістове наповнення. Збільшення темпу, динаміки з *mf* на *f*, колористична педалізація підсилюють поривчасту пристрасність, що набирає підкресленої сили екзальтованого почуття.

У процесі музичного розвитку всі альтеровані пасажні послідовності приводять до місця найвищого емоційного напруження. Кульмінація виражена композитором авангардним характерним фактурним прийомом – кластерами. Власне їх пульсування на другій і третій долях передають збільшення напруги та драматизують змістове наповнення п'єси. Далекі, довготривалі баси додають просторовості у звучанні фортепіано та збагачують звукову палітру твору. Форшлаг, що виражений кластерним співзвуччям, доповнює витриманий звук « g^2 », котрий вияскравлюється треллю. Все повільно затихає. Напруга спадає.

Третя частина наскрізної форми «Прелюдія, присвячена Л. О. Грабовському» відкривається початковим музичним матеріалом. Повернення до помірного темпу, динаміки *p*, інтонаційного комплексу зумовлюють згортання емоційної напруги. Серійні послідовності автор подає не у звичлому русі, а в різних регістрах, що вносить свіжу оригінальність у сприйманні альтерованих ходів. Висхідні пасажні лінії на тлі далеких басів, котрі підкреслені *sf* передають летючість, а густа педалізація сприяє імпресіоністичному звучанню. Пунктирні мотиви додають незначної експресії художньо-змістовій наповненості п'єси, але все розчиняється в заключному пасажі на *ppp*.

«Прелюдія Andante ma agitato» скомпонована Б. Сютю в 1980 році, про що свідчить запис в авторському рукописі [47]. Безпрограмна дванадцяти тактова мініатюра виходить за межі швидкоплинних почуттів і привертає увагу гострофантастичним настроєм. Твір репрезентує драматичні імпульсивні відчуття, нестримний бентежний порив образно-асоціативного сприйняття.

У «Прелюдія Andante ma agitato» розгортання художнього образу пов'язано з передачею екзальтованої летючості, яка асоціюється з осінніми поривами вітру. Змістовно-чуттєве наповнення п'єси передається митцем хроматизованими поспівками, котрі викладені різноманітними ритмічними малюнками. Швидкобіжучі мелодичні послідовності насичені загостреними секундовими ходами з вкрапленням подвійних інтервалів малої, великої септими, збільшеної кварта, зменшеної квінти. Ускладнена альтерацією інтонаційна і метроритмічна палітра свідчить про збагачення жанрових особливостей прелюдії сучасною композиторською мовою кінця ХХ століття.

Наскрізний мелодичний розвиток «Прелюдії Andante ma agitato» сприяє передачі змалювання збуджено-поривного неспокою осінньої природи. Лаконізм форми – характерна ознака п'єси Б. Сюті. У п'єсі яскраво простежуються дві хвилі емоційного наростання. Висхідний підйом коротких мотивних поспівок приводить до першого місця драматичного напруження, яке композитор репрезентує квінтольними та секстольними ходами. Авторська ремарка *crescendo poco a poco* підсилює чуттєво-динамічний сплеск. Друга хвиля імпульсивного підйому досягається митцем шляхом застосування альтерованих інтервалів у фактурний виклад обох рук. Місце найвищої емоційної схвильованості підкреслюється композитором багатозвучними акордами, в основі яких є загострені секундові співвідношення та динамічним нюансом *fff*. Довготривала вартість кластерних співзвуч, а відтак поступове їх загасання, приводить до зменшення звукового насичення п'єси. Низхідні ходи квінтолями в партіях обох рук, пауза ніби

обривають порив вітру. Поява початкового мотиву на *p* в кінці твору є відгомонам неспокійної осінньої погоди. Все обривається на нотах восьмими вартостями.

«Прелюдія *Andante ma agitato*» захоплює своєю невловимою поривністю, котру автор передає низкою метроритмічних виразових засобів. Це поліритмічне співвідношення партій обох рук, яке сприяє виясненню імпульсивної схвильованості осінньої погоди. Б. Сютя застосовує перемінний метр, що не тільки підкреслює народнопісенну основу твору, але й матеріалізує вільну скороминущу імпровізаційність. Хоча темп п'єси *Andante ma agitato*, але дрібний ритмічний малюнок поспівок спонукає до віртуозного звучання фортепіанного викладу. Власне на цю особливість вказує автор, виписуючи в тексті виконавську ремарку *rubato*.

Композиція є добрим дидактичним матеріалом для шкільної молоді оскільки розвиває творчо-асоціативне мислення, яке допомагає «...уявляти образи, почуття та процеси, які вони передають через музику. Це сприяє більш глибокому розумінню задуму музичних творів і розширює можливості для імпровізаційності та креативності» [8, 31]. «Прелюдія *Andante ma agitato*» ґрунтується на сучасній композиторській мові. Власне ця особливість розширює інтелектуальний кругозір учнів, формує естетичний смак та розуміння художньої стилістики музики кінця XX століття. Прослуховування аналізованої композиції ознайомить молодь з світовими культурними традиціями в жанровій сфері, котрі еволюціонували в сучасному мистецькому просторі України.

Загалом, три прелюдії належать до раннього періоду творчості композитора Богдана Сюті. Незважаючи на це, в них яскраво простежують глибока опора на сучасне стильове різноманіття музичній культурі кінця XX століття. Автор широко використовує художні течії, такі як авангард, неоромантизм. Репрезентовані інтонаційні комплекси є нетрадиційними, тому прослуховування цих творів збагатить слухову культуру шкільної молоді.

Спектр образно-асоціативного ряду в трьох «Прелюдиях» досить широкий. Це пейзажна та казкова тематики, а також смислова палітра відтінків: від глибокої зосередженості до вольової динамічності.

2.2. Музично-виразові ознаки «Сонатини» Богдана Сюті

Мистецький розвиток шкільної молоді тісно пов'язаний із зануренням у світ музики. «Музичне мистецтво володіє унікальною властивістю: за допомогою звуків воно доносить до слухачів думки та почуття композиторів, утілені в художніх образах» [9, 4]. Одним із найдавніших різновидів в еволюції розвитку світової культури є соната, сонатина, в котрих репрезентується оригінальна палітра контрастних образів та тем. Пізнання цього виду дасть можливість учням поглибити знання в галузі музичного мистецтва, пізнати стильові та формотворчі особливості його, виховати навики слухання великої форми та естетичну культуру сприйняття художньо-образного змісту.

Сонатина в перекладі з італійської *sonatina* це «...жанр інструментальної музики, похідний від сонати» [29]. Пройшовши тристолітній історичний розвиток у сонаті, а також сонатині, «...відбулося формування двох різновидів: циклічного, що походить від двочастинної першосонати і чотиричастинної тріо-сонати та одночастинного, що його декларував у 1730-ті – 1740-ві роки Д. Скарлатті» [63, 98]. Найяскравіші взірці людство отримало від віденських класиків. Зокрема Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, Л. Бетовена. Це три та чотири частинні цикли, для яких властива «...театралізація музичного мислення, а у фортепіанній фактурі чітке розрізнення спадкоємності до клавесинної наближеності фортепіано (Моцарт) – і оркестральне усвідомлення динамічного розшарування (Гайдн, Бетховен)» [63, 98]. Характерною особливістю стала кристалізація форми сонатного Allegro, у котрому простежувалася тричастинність, а саме експозиція, розробка, реприза.

В епоху романтизму сонатний жанр поповнили твори Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста, Й. Брамса, К. Сен-Санса, С. Франка, Е. Гріга та інших. Тетяна Чабан зазначає, що «...для сонати першої половини XIX ст. притаманна тенденція до розповідності, епічності, словом, відчувається драматична інтрига драматургії, у тому числі це поемна ідея «стисненого» циклу, в якому антитетичність тем-образів “покривається” варіативністю монологічного викладення на ґрунті монотематичних побудов цілого» [63, 99].

У XX столітті в зарубіжній музичній літературі з'являються сонати Габрієля Форте, Поля Дюка, Моріса Равеля, Клода Дебюссі, Франсіса Пуленка, Пауля Гіндеміта, Бели Бартока, Кшиштова Пендерецького.

Українська фортепіанна соната, на думку Лесі Ланцути, пройшла чотири етапи свого розвитку. Жанр почав свій історичний відлік від трьох клавірних сонат Дмитра Бортнянського та Сонати ля-мінор Миколи Лисенка. У XX столітті ця музична форма знайшла втілення в творчості Якова Степового, Левка Ревуцького, Віктора Косенка, Бориса Лятошинського, Аркадія Філіпенка, Анатолія Коломійця, Костянтина Данькевича, Михайла Скорульського, Василя Барвінського, Віталія Філіпенка, Юрія Щуровського, Миколи Ластовецького, Валентина Сільвестрова, Юрія Іщенка, Валентина Бібіка, Олега Киви та інших.

Леся Ланцута зазначає, що «...в кінці XX століття, складні еволюційні процеси привели до значних змін в усій системі музичного мислення. Панівною стала тенденція індивідуалізації. Пошуки атипового спричиняють безмежну множинність художніх рішень, народжених оригінальними, єдиними у своєму роді композиторськими задумами» [12, 3].

Жанр сонатини як «...камерна проекція сонати, що має одностайний та багаточастинний різновиди (в останньому випадку одна з частин – в сонатній формі) і визначається простою, доступністю змісту, мови, фактури» [7, 287]. У світовій педагогічній практиці відомі численні сонатини Муціо

Клементі, Фрідріха Кулау, Карла Черні, на яких формуються навички вивчення творів великої форми в молодих піаністів.

В українській фортепіанній літературі найпопулярнішими є сонатини Миколи Колесси, Миколи Сільванського, Ісаака Берковича, Михайла Степаненка, Геннадія Ляшенка.

У музичній культурі української діаспори цей жанр знайшов втілення в творчості Федора Якименка, Василя Витвицького, Юрія Фіали, Романа Сімовича, Романа Придаткевича, Сергія Борткевича, Федора Євсєвського, Павла Печеніга-Углицького, Ігоря Мельника, Антіна Рудницького, Володимира Грудина, Миколи Недзвецького, Миколи Фоменка, Тараса Микиші, Владислава Шутя, Сергія Яременка, Юрія Олійника, Зіновія Лавришина, Геррі Кулеші [5, 586].

У фортепіанному доробку Б. Сюти вирізняється твір великої форми «Сонатина» [55], яка була написана у 1979 році. Композиція складається з трьох частин і репрезентує сучасне, індивідуально-оригінальне подання жанру сонатини.

Перша частина є втіленням могутнього заряду енергії. Розпочинається твір віртуозними ланками шістнадцяткових послідовностей, котрі передають безперервність руху. Стрімкий енергійний вир відтворюється автором фактурно-технічним прийомом арпеджованих ходів. Ця мелодична фігурація втілює енергійно-узагальнену образність святкової круговерті. Партія лівої руки підсилює емоційну піднесеність пульсуючим акомпанементом. Моторний рух переривається ритмічною акордовою пульсацією. Висхідний секвенційний розвиток тематичного матеріалу додає першій частині експресії, яка репрезентована механічністю руху, остинатною простотою, фактурним лаконізмом. Цей тематичний матеріал можна окреслити як головну партію.

Уведення розміру 3/4, рясна хроматизація фортепіанного викладу, гострота, насиченої альтерацією гармонічної мови додають терпкості музиці. Повернення до 2/4, зміна супроводу на рівномірні ходи звуками акордових

послідовностей, на тлі яких з'являються лаконічні мелодизовані мотиви. Автор дрібним групуванням, яке представлене спадним тріольним рухом шістнадцятковими вартостями передає жартівливо-тремтливу образність. Цю настроєву зміну можна потрактувати як побічну партію. Паузи, що роз'єднують короткі мотиви в партії правої руки підсилюють емоційно-чуттєву сферу композиції.

Повернення до піднесено-експресивного тону висловлювання виражене неухильним пульсуванням подвійних інтервалів кварта, квінти, а згодом октави. Таке загострення художньо-образного наповнення першої частини «Сонатини» проходить на тлі різних видів супроводу: «альбертієвих» та «маркізових» басів. Всі ці музичні засоби підсилюють пронизливо-імпульсивну експресивність тематизму.

Почерговість пульсуючих співзвуч з позиційними пасажними послідовностями передає автоматичність руху звукового простору, безперервність дії рушійної сили, яка асоціюється з постромантичними художніми засобами, такими як – лінеарність, остинатність, ладова багатоплановість. Власне ця «механічність» має і чуттєве вираження особливої емоційної напруги, котру можна порівняти з вихором людського хвилювання. Стихійність енергії віртуозного викладу втілюється автором крізь інструментальну прозорість гомофонно-гармонічної фактури, що споріднює першу частину «Сонатини» з взірцями великої форми епохи класицизму.

Повторюваність технічного початкового тематизму продовжує жанр *regretum mobile* в українському фортепіанному аналозі. Його піаністична зручність, рух арпеджованими звуками, стане тим добрим дидактичним матеріалом для здобуття професійних навиків фактурної вправності.

На зміну моторних послідовностей приходять скерцозні мотиви, які композитор вияскравлює загостреним ритмічним малюнком, а саме тріоль шістнадцятими вартостями, яка переходить у восьму ноту. Гармонічний

супровід виконаний авторською ремаркою *staccato* підкреслює поривчастий образний тематизм побічної партії.

Але все ж таки у музичному розвитку переважає динамізм початкового музичного матеріалу, котрий став уособленням сили життєвого руху. Арпеджовані піаністичні формули, що «виграють» на тлі танцювального супроводу, утверджують піднесено-романтичне світовідчуття.

Все обривається в лаконічній гармонічній послідовності подвійними звуками в партіях обох рук. Інтонаційно-рухливий тематизм карнавального виру припиняється гострими завершальними тонічними звуками восьмими вартостями, що розділені короткими паузами. Загальна художньо-образна наповненість сприймається як віддалення вічного руху життєвих колізій.

Друга частина «Сонатини» Б. Сюті репрезентує романтичне світосприйняття митця. Звукове втілення ліричної чуттєвої сфери знайшло відображення у лаконічній середній частині сонатного циклу. Мелодична лінія зосереджена в партії правої руки. Ритмічна організація рівними четвертними вартостями тематичного матеріалу з пунктирним вкрапленням передає загальний спокій пісенної розміреності. Рясна альтерація дещо загострює інтонаційні ходи і надає звучанню частини терпкості, а також емоційної концентрації ліричного вислову.

Секвенційний рух, повторюваність окремих поспівок приводить до декламаційно-наспівної манери вираження. Мелізми, а саме форшлагги, вказують на застосування композитором народнопісенних елементів, які динамізують музичні висловлювання. Це додає більшої рельєфності мелодичної думки. Горизонтальне розгортання тематичного матеріалу партії правої руки наближує ліричний вислів до романтичної епохи. Уведення ходів восьмими вартостями в секундових співвідношеннях не тільки ритмізує тематизм, але й сприяє схвильованості виразу та чуттєвої загостреності. Змістова наповненість переданих почуттів поглиблюється виконавською авторською ремаркою *rubato*, яка дає піаністу інтерпретаційну свободу у

змалюванні художнього образу. Інтенаційна хвилеподібність виокремлена автором в кінці фраз позначеннями *ritenuto*, *molto ritenuto*. Це підкреслює романтичне мислення композитора Б. Сюті.

Внутрішньо-змістову характерність другої частини підсилює гомофонно-гармонічна фактура. Супровід насичується акордовим акомпанементом на тлі басового голосу. Він є важливим засобом художнього втілення ліричної сфери. Альтерація співзвуч в партії лівої руки увиразнює мелодичний розвиток частини. Ритмічна строгість акомпанементу створює атмосферу елегійних роздумів. Образно-асоціативне сприйняття другої частини ґрунтується на виразових засобах романтично-чуттєвого місткого тематизму, що породжує ширі почуття і наближається за змістом до народнопісенних вірців.

Фінал «Сонатини» Б. Сюті вводить слухача в сферу рухливої, вируючої художньої-образності. Автор вже з перших тактів застосовує лаконічні пасажні послідовності шістнадцятими вартостями для змалювання яскравих вражень від самотніх проявів мистецького світлого сприйняття світу. Позиційна пасажність, яка притаманна третій частині цієї великої форми, підкреслює «...естетичне тлумачення <...> як прийому шаржування» [7, 197]. Насичення швидкобіжучих послідовностей альтерацією, що перериваються стрибками ходів восьмими вартостями, надають музичній образності пародійних рис та підкреслюють карикатурний зміст.

Емоційний тонус частини тримає рівномірно пульсуючий виклад чіткими восьмими ходами в партії лівої руки. На ці інтонаційно-рухливі послідовності композитор накладає різноманітну фактурну варіантність. Зокрема це хроматизований інтервальний виклад, репетиційні технічні прийоми.

Проведення початкового тематизму вдруге зумовлює розуміння автоматичності руху звукової матерії і додає емоційного тону. Вихрові мелодичні лінії низхідного та висхідного рухів ще більше концентрують красу

стихійних сил. Їх потенційна нестримність поглиблюється рясною альтерацією в партіях обох рук. Віртуозний характер автор вияскравлює «пробіганням» лаконічних пасажів з правої в ліву руку, що асоціюється з художнім відтворенням стрімких потоків.

Перемінний метр (2/4; 3/4) додає третій частині імпровізаційних ознак, виконавської свободи в передачі доброзичливого шаржування. Перенесення окремих репетиційних ходів у високий регістр (III октава) підсилює колористичність звукової тканини фіналу, а також додає жартівливої змістової яскравості.

Емоційний підйом третьої частини збільшується шляхом уведення акордового супроводу, який насувається альтерованими співзвуччями. Це надає звучанню музичного матеріалу ефекту барвистості та витонченої акустичності. Мелодичні лінії, що проходять в партії правої руки, рухаються у висхідному та низхідному напрямках широкими інтервальними ходами, що додає відкритого емоційного вислову.

Введення пульсуючих акордових послідовностей поглиблюють динамічний розвиток частини. Фактурне злиття обох партій в альтеровані співзвуччя вияскравлюють образне змістове наповнення. Жартівливий характер змінюється на більш гротесковий. Насичення загострено-напруженими послідовностями восьмими вартостями звукової тканини визначає це місце як точку найвищого емоційного підйому. Кульмінація, що виражена складними гармонічними послідовностями, трансформує художню образність в сферу згущених драматичних відчуттів.

Поява позиційно-віртуозних шістнадцяткових лаконічних пасажів повертають музичний план закінчення фінальної частини «Сонатини» до початкового образного поля. Кульмінаційна ексцентричність переходить в легку іронію, яка яскраво передається автором різноманітним фактурним матеріалом. Композитор поєднує швидкобіжучі послідовності, які виконують синхронно обоє рук, а також окремо в партіях лівої та правої рук. Це

вияскравлює гумористичний образ загостреним зображенням комічних витівок у циркових виставах. Хроматизація музичної тканини додає стрімково-вогняного настрою. Богдан Сюта репрезентує це альтерованими стрибками восьмими вартостями в партіях обох рук.

Поривчаста експресивність до кінця фіналу збільшується шляхом уведення примхливих лаконічних гамоподібних послідовностей, котрі настирливо підводять до віртуозного завершення. Третя частина «Сонатини» закінчується стрімкими пасажами, які «пролітають» в розхідному русі та обривають динамічну стихію.

«Сонатина» Б. Сюти художньо-виразовими засобами неокласичного та неоромантичного стильового напрямків представляє гумористично-комічну образну сферу музичного світу.

Фортепіанна творчість Б. Сюти є прикладом високопрофесійного та художньо-образного педагогічного репертуару, на якому повинно зростати нове покоління української молоді.

РОЗДІЛ 3.

ВИХОВНІ АСПЕКТИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ БОГДАНА СЮТИ У СФЕРІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ШКОЛЯРІВ

3.1. Дидактичний чинник вокальних циклів київського композитора

Вокальний цикл «Сім віршів Ф. Г. Лорки» для баритона і фортепіано був створений в 1983 році. Автор застосовує тут поезію іспанського поета-авангардиста Федеріка Гарсія Лорки, зокрема «Прощання», «Тихі води», «Квітка», «Німий хлопчик», «Схематичний ноктюрн», «Тишина», «Крик».

Відкриває вокальний цикл романс «Прощання», у якому композитор використав однойменний вірш з поетичного циклу «Сюїта повернення» Ф. Г. Лорки. Автор висвітлює тему розлуки. Ця тематична асоціативність ґрунтується на епосі, у котрій проходило життя і творчість Г. Лорки (1898–1936), а саме панування фашистського режиму в Іспанії, коли найбільше знищувалося інтелігенції. Вірш випромінює сумовитий настрій з приводу прощання з рідним краєм, але головний герой стверджує, що повернеться зіркою в «...білий гай беззвучних мелодій» [54, 1], що споріднюється з образом божественного небесного простору.

Філософсько-глибока за змістом поезія іспанського митця знайшла музичне втілення в першому з циклу романсі Б. Сюти. Вокальній партії властива розмовна декламаційність та речитативність. Напруженість емоційного тону автор передає одновисотним інтонуванням, яке чітко вияскравлює поетичний текст. Тріольні ритмічні малюнки поглиблюють монологічно-речитативний виклад партії баритона-соліста. Драматична ствердність віршованої думки виражається висхідними ходами на інтервал ч. 5, що асоціюється з особистістю поета – вільної людини-творця. Ці ознаки в композиторській мові Б. Сюти вказують на глибоку фольклорну опору.

Партія фортепіано доповнює вияви чуттєвого змісту поезії своєю строгістю інструментального викладу. Їй властивий гармонічний

акомпанемент, альтерація якого підсилює вільний лірико-драматичний вокальний вислів.

Романс «Тихі води» – це поетичні роздуми Г. Лорки надплинністю життя, яке автор асоціює з рухом річки. Твір пройнятий елегійним настроєм. Експонування ліричної образної сфери Б. Сьота розпочинає зі вступу, який наповнений елементами зображальності. Висхідними арпеджованими ходами в партії лівої руки композитор вводить слухача в мрійливий стан. Власне вони відображають хвилястість плеса води. Альтерованість гармонічних послідовностей додає терпкості і напруженості звучання. Ритмічна монотонність сприяє виясненню сумовитої романтичної задуми. Композитор остинатними четвертними вартостями досягає стану споглядальності. Авторська ремарка *con Ped.* (з педаллю – Х. Г.) насичує інструментальний супровід імпресіоністичним колоритом.

Вокальній партії властиві мовні інтонації, які допомагають заглибитися в змістову наповненість поетичної першооснови. Вони виражені крапкованим ритмічним малюнком, тріольним групуванням, залігованими нотами, одновисотними послідовностями, що сприяють передачі скритої емоційної енергії вірша Г. Лорки. Стрибки на інтервал в. 6, хроматизовані ходи поглиблюють чуттєву мінливість водної стихії.

У процесі музичного розвитку романсу «Тихі води» стан роздумів дещо драматизується, оскільки в літературному тексті мова йде про те, що «...серце відраховує години спокою» [54, 2]. Напруга зростає шляхом введення у партію соліста речитативних музичних елементів, а саме одновисотних інтонацій, емотивних пауз різної довжини, ритмічних послідовностей дрібними вартостями. Фортепіанний супровід підсилює емоційний сплеск. На тлі альтерованих гармонічних співзвуч з'являються ходи четвертними вартостями у верхньому регістрі, які можна асоціювати з дзвоновими ударами. Хроматизація басового голосу поглиблює схвильовану напруженість літературної думки. Вся музична тканина романсу стає прозорішою на

заключних поетичних словах, у яких автор замислено висловлюється, що прийшов час збиратися в дорогу «...запитало серце з сумом» [54, 3]. Однозвуків інтонації послаблюють емоційну наснаженість образного підґрунтя другої частини циклу.

Третя частина вокального циклу «Квітка» репрезентує два образи: перший – верба, гілки якої похилилися від дощу і другий – місячне сяйво, що забарвлює вербове листя в біло-срібний нічний колір. Власне автор передає цю пейзажну картинку світловиразовими музичними засобами. Кольорозміст забезпечує фортепіанна партія. Вона представляє зв'язок барви з поетичною першоосновою. Інструментальний супровід передає місячну атмосферу ночі. Фортепіанний виклад насичується композитором остинатною послідовністю шістнадцяткових, хроматизованих ходів. Авторська ремарка *con Ped.* (з педаллю – *Х. Г.*), музичний термін *dolce* (ніжно – *Х. Г.*), темп *Allegro* допомагають піаністу в створенні візуального сприйняття поетичної художньої замальовки, котра створена Г. Лоркою. Велика роль педалі, яка виконує колористичну функцію і сприяє у природньому відображенні оточуючої дійсності. Швидкобіжучі альтеровані пасажні послідовності звучать на тлі далеких басів. Їх соковитий регістровий колорит тембрально наповнює звукову палітру твору. Така барвиста подача інструментального акомпанементу дозволяє стверджувати про імпресіоністичний вплив на музичну мову Б. Сюті.

В основу вокальної партії лягли чотири поетичні рядки. Музичний розвиток здійснюється у висхідному русі, що вносить напругу в лірико-драматичне змістове розгортання романсу. Різнопланові ритмічні групування передають літературний текст, у котрому розкривається чар нічного моменту. Поліритмічне співвідношення обох партій додають мініатюрі ознак імпровізаційності. Лірико-романтичний характер поетичної першооснови переданий композитором шляхом перенесення партії соліста у вищий регістр і, таким чином, робить композицію художньо цікавою.

Романс «Німий хлопчик» привертає увагу інтонаційним представленням образного змісту поетичної першооснови Г. Лорки. Цей вірш належить до творів періоду навчання в Гранадському університеті. В алегоричній формі автор змальовує самого себе у пошуках покликання, зокрема до майбутньої діяльності. Власне потяг до літературної творчості поет передає крізь поняття «голос», який шукає німий хлопчик. Автор висловлює думку, що можливо він схований в принці конику-стрибунцю. Майбутній поет шукає свій нахил серед багатобарвних квітів. Можна це асоціювати з різноманітними покликаннями. Перебуваючи в пошуках свого призначення, митець припускає: можливо не варто служити музі слова, а з «голосу» краще зробити колечко, в яке заховати своє мовчання. Але голос постійно манив поета. Його талант до віршів проявився, «...одягнувшись зеленим коником-стрибунцем» [54, 3].

Композитор в четвертій частині циклу концентрує увагу на віршованому тексті літературного твору Г. Лорки. Основним виразовим музичним засобом Б. Сюта обирає мовну інтонаційну основу. Вокальній партії властиві лаконічні мотиви, які насичені речитативними ознаками. Одновисотні інтонування, які характерні народнопісенній музиці, є провідними у романсі. Низхідні та висхідні секундні ходи, тріольне групування, хроматизація партії соліста передають схвильований настрій життєвих пошуків поета. Стрибки на інтервали зм. 5, м. 6 поглиблюють віршований текст.

Фортепіанний супровід є яскраво гармонічний, яким композитор підсилює літературну першооснову Г. Лорки. Довготривалі співзвуччя автор рекомендує виконувати з педалізацією, що додає фактурної густоти і сприяє передачі нереальної забарвленості романсу. В процесі музичного викладу інструментальний супровід поглиблюється октавними басами, чотиризвучними акордами, альтерованими підголосками. Драматична напруга спадає до кінця романсу. Фактура набуває більш прозорого викладу. Все розчиняється в речитативному мовному мотиві.

Вокальний твір «Схематичний ноктюрн» продовжує ліричну образну сферу циклу. Композиція опирається на жанрові особливості ноктюрну, «...в якому домінує пісенно-ліричне начало, пов'язане з відтворенням художньої образності, що навіяна нічною (вечірньою) природою, включає в сферу свого змісту, поряд з спокоєм, ніжністю, впокореністю, драматично-загострене та патетичне вираження почуттів» [7, 53].

Вокальна композиція охоплює діапазон ностальгійної мрійливості. Повільні такти вступу в темпі *Tranquillo*, рівномірний рух восьмими вартостями сприяють оповідному характеру п'єси. У Б. Сюті цей солоспів представляє осмислення пісні з різними градаціями лірики. Колорит інструментальної партії підсилюється довготривалими басами. Емоційна стриманість фортепіанного супроводу, виразова одноманітність, плавний рух послідовностей передають елегійний сум, зосередженість. Жанрова особливість ноктюрну впливає на загальне емоційне підґрунтя твору. Це асоціюється зі спокійним і розміреним музичним плином.

Вокальній партії властиві короткі одновисотні мотиви, що споріднюють тематичний виклад з речитативом, який є «...жанром одвічно вокальним» [7, 52]. Ці лаконічні мелодичні ланки підкреслюють окремі слова з поетичного тексту, чим вияскравлюють змістове наповнення літературної першооснови.

Насиченість музичної тканини хроматизованими ходами драматизують статико-споглядальну образність. Партія соліста переноситься у вищий регістр. Вона набуває все більше нарочитості. Це передається автором короткими вартостями, емотивними паузами, що наближають вокальний виклад до речитативу і він набуває все більше мовних ознак.

Подальшому музичному розвитку властивий витончений мелодичний плин, ритмічна стриманість фортепіанного супроводу. Фактурні арпеджовані лінії ускладнюються додатковим голосоведенням, яке наповнює партію фортепіано поліфонічною насиченістю.

Основним арсеналом передачі лірико-поетичної основи є вокальна партія, яка до завершення сьомої частини циклу все більше набуває експресивного викладу. В одновисотних мотивах збільшується кількість звуків, котрі передають пристрасне емоційне висловлювання дрібним ритмічним малюнком. Вони сприймаються як емоційні спалахи. Композиція експонує символ кохання, який оповитий елегантними почуттями.

Вокальний твір «Тишина» вражає своєю лаконічністю. Літературну основу музичної композиції складає однойменний вірш Гарсія Лорки, який увійшов до поетичного циклу «Поєми про циганську сигірію». Розкриваючи образ «тишини», автор порівнює її з мертвими хвилями на воді, які проникають як «...відлуння на дно» [54, 5], а також він проводить асоціації з станом оціпеніння людини, коли «...німіють серця» [54, 5] і «...де не сміють підняти обличчя» [54, 5].

Для висвітлення цього символічного образу композитор широко використовує музично-декламаційні засоби, а також яскраву речитативність. Твір розпочинається вокальною партією, якій властиві мовні ознаки. Акцентуючи на поетичній першооснові, Б. Сьота насичує мелодичний виклад солоспіву дрібними ритмічними малюнками. Поєднання восьми та шістнадцятих вартостей передають суворо-понурий настрій вірша Г. Лорки. Темп *Adagio*, динаміка *pp*, поглиблюють оповідальний характер шостої частини циклу. Пунктирні ритмічні співвідношення, які поєднуються з тріольним групуванням надають вокальній партії стильових ознак думного епосу. Хроматизація музичного викладу передає скриту напруженість і похмурий колорит поетичної першооснови Г. Лорки. Низхідний рух вокальної партії асоціюється з відлунням хвиль на водному дні. Автор вперше вводить фортепіанний супровід, який насичує художньою зображальністю. Арпеджовані звукові переливи, що охоплюють далекі регістри, передають водний сплеск і надають солоспіву колористичного звучання.

На довготривалому звуці вступає нове вокальне речення, у якому оспівуються людські переживання тишини. Автор знову репрезентує поетичний текст декламаційним викладом. Коротка шістнадцаткова пауза відокремлює віршовані фрази, чим підкреслює напружену емоційність змісту літературної першооснови. Музична лінія переноситься виключно в першу октаву, колорит якої драматизує символічну образність поезії Гарсія Лорки. Лаконічні, висхідні мелодичні послідовності в партії фортепіано відображають в барвисто-динамічному ключі романтично-філософське відчуття життєвого часу.

Завершує вокальний цикл музична композиція «Крик». Відкриває твір остинатний рух октав, які пульсують динамікою *f* на тлі довготривалого басового тону. Автор для передачі дзвонистості підкреслює цю ритмічну пульсацію виконавськими позначеннями акцентування сильних і відносно сильних долей такту. Басовий звук вияскравлюється *sf* та педаллю, що надає музичному звучанню колористичної просторовості. Поява тріольного інтонаційного комплексу у верхньому регістрі підсилює зображальність дзвонистості, яка асоціюється з життєвою доленістю.

Вокальній партії властиві мовно-інтонаційні послідовності. Початкова фраза соліста репетиційного характеру вжита автором для акценту на поетичних рядках: «...на жовтій вежі дзвін дзвенить» [54, 5]. Фортепіанна остинатність цементує образно-художній зміст літературної першооснови. Характерна незмінність її руху насичує музичну тканину вокального твору гострофонічними вертикалями. Це надає йому рис експресивної енергійності, вольової напористості.

Поява в інструментальній партії унісонних октавних послідовностей доводить музичний розвиток солоспіву до кульмінаційної вершини. Вокальні фрази декламаційно-речитативного музичного викладу передають підвищену експресивну напруженість.

Емоційність набуває нових ознак зі зміною фортепіанного викладу. Автор застосовує трипланову романтичну фактуру, яка надає звучанню романсу просторовості та інструментальної об'ємності. Тріольний рух восьмими вартостями додає композиції романтичної пристрасності й колористичної насиченості, а також вносить у звучання вокальної п'єси сувору організованість. У цій частині твору для емоційної передачі літературно-поетичної першооснови композитор користується інтонаційним комплексом. Зокрема, в партії соліста з'являються висхідні та низхідні ходи на інтервали квінту, малу секунду, хроматизовані послідовності, що додають експресивного тону висловлювання. Динамічна шкала зростає до *f*. Довготривалі баси, які автор підсилює виконавською ремаркою *sf*, гармонічною фортепіанною педалізацією, додають дзвонового звучання інструментальній фактурі. Поява остинатних октав, на тлі тріольних послідовностей підсилює витончено тембро-фонічний колорит останньої частини циклу. Всі ці інтонаційно-тематичні засоби поглиблюють художньо-образний зміст віршованого слова Гарсія Лорки.

Градація динаміки спадає до *pp*. Музичний виклад інструментальної фактури зупиняється. Наступає звукова тиша. І тільки окремі вокальні інтонації, що піддані хроматизації, завершують вокальну композицію.

Вокальний цикл «Сім віршів Ф. Г. Лорки» для баритона і фортепіано є яскравим взірцем романтичного стильового напрямку. Для нього властиве експресивне сприйняття навколишнього світу, колористичний комплекс виражальних засобів у музичному викладі. Вокальним партіям характерна глибока інтонаційна опора на народно-пісенні особливості української музики.

Камерно-вокальна творчість Богдана Сюті представлена ще одним циклом «Два вірші Дзюма Такамі» [33] для баса і фортепіано, у якому знайшло втілення лірична поезія відомого поета та прозаїка Японії XX століття. Композиція київським митцем створена у 1980 році.

Перший твір під назвою «Кімната в моєму серці» вражає ностальгійною настроєвістю. Лаконічний двотактовий вступ, тематичний матеріал якого рухається широкими альтерованими ходами налаштовує слухача на елегійну задушевність. Перемінний метр є властивий композиції і служить відтворенням відтінків схвильованого і сердечного спілкування.

Головний музично-поетичний зміст передає партія соліста. Їй властиві тріольні послідовності, котрі вияскравлюють емоційний зміст літературної першооснови. Поет в алегоричній формі передає душевні переживання митця. Він пише, що ніколи нікого не впустить в своє серце. Воно закрито в кімнаті. Але настане час, коли потрібно його відкрити. «Ні! Нехай буде як є», – наголошує Дзюма Такамі [33, 1]. Поетична змістова літературного твору передає переживання митця, його визнання в суспільному середовищі.

Основний алегоричний образ є внутрішньо емоційно-схвильований. Панівна альтерація музичної тканини вокального твору передає роздуми поета. Паузи, що відділяють вокальні мотиви, додають ліричному твору експресії. Композиція зі споглядального стану переходить у збентежений монолог. Фортепіанна партія з розлогих інтервальних ходів переходить в акордовий виклад.

Кульмінаційна вокальна фраза «Ні! Нехай все буде як є!» [33, 1] проходить без фортепіанного супроводу. Цим композитор підкреслює самозаглиблений душевний стан головного героя. Повернення до початкового тематичного матеріалу урівноважує емоційний сплеск почуттів.

Одновисотні інтонування у вокальній партії акцентують змістову наповненість поетичного слова, у якому головний герой вирішує сховати себе в кімнаті, а в глибшому розумінні – від тогочасного суспільного середовища.

Вокальний твір «Голос неба» у алегоричній формі передає розуміння значення «неба» як божественного начала. У літературній першооснові основним дієвим персонажем є птах. Вже в перших тактах інструментального супроводу мелодична лінія прикрашена короткими форшлагами. Це

асоціюється з щебетанням птахів. Такий музичний прийом надає фортепіанному викладу звукозображальності. Розлогі ходи в партії лівої руки, що рухаються широкими, альтерованими інтервалами у низхідному русі, додають романтичної імпульсивності.

Акцентуючи увагу слухачів на поезії, композитор подає вокальну партію без інструментального акомпанементу. Для початкової фрази соліста властиві широкі інтервальні ходи, якими автор передає ліричний вислів віршованого тексту. Фортепіанна інтерлюдія, яка приходить на зміну, знову повертає слухача у світ співу птахів. У музичній тканині переважає виклад з форшлагами, який асоціюється з цвіріньканням пернатих друзів людини.

Наступним вокальним фразам властивий вузький звуковий діапазон, що споріднює з розмовними особливостями людської мови. Власне цими інтервальними ходами Б. Сютя озвучує розмову птаха і головної особи. Барвисті альтеровані послідовності додають бентежної летючості та емоційної схвильованості.

Панівний перемінний метр надає вокальній композиції гнучкості та імпровізаційності. Ця особливість характерна для народної музики. Динамічний план до кінця солоспіву зменшується до *pp*. Завершують твір поодинокі репліки соліста, які роз'єднані емотивними паузами. Емоційна напруга спадає розчиняючись у фортепіанних звуках басового регістру.

Отож, вокальні цикли Б. Сютя є високохудожніми композиціями. Вони базуються на засадах романтизму. Глибоке філософське образне наповнення виховує у молоді знання світової поезії, розвиває асоціативне мислення та формує навички слухання сучасної музики.

3.2. Виховний потенціал опрацювання Богданом Сютю української народної пісні «Ой горе тій чайці...»

Розвиток глобалізаційних світових процесів ставить перед сучасним молодим поколінням суспільні виклики, які супроводжуються зміною моральних цінностей. Національна програма виховання школярів сьогодні все

більше ґрунтується на формуванні ідеалів, до яких належить «...формування національної свідомості, любові до рідного краю, свого народу, піднесення духовної культури особистості, ствердження принципів загальнолюдської моралі» [24, 1]. Власне це забезпечує вивчення народнопісенної творчості українського народу, серед яких вирізняються чумацькі пісні. Їх тематичний спектр охоплює різноманітні теми: від історичних соціокультурних явищ, до алегоричної змістової наповненості.

У вокальній музиці київського композитора особливе місце займають опрацювання фольклорних зразків. Мистецьку увагу Б. Сюті привернули народнопісенні взірці «Ой горе тій чайці...», «Ой не жалуй моя мила, що я п'ю», «Там, де чорна шахта, сумно». Його захоплення мелосом було не випадковим, адже власне через пісню можна до широкого громадського середовища донести перлини української культури, яким притаманне глибоке змістове наповнення.

У шкільній практиці дуже цінним і корисним буде ознайомлення з опрацюванням чумацької пісні «Ой горе тій чайці...» [44]. Тематика фольклорного твору на сьогоднішній день є актуальною, оскільки висвітлює біль матерів, синів яких забрала в невідомість російсько-українська війна 2014–2024 років. Чайка-мати переживає за своїх дітей, котрих чумаки викрали. Виховний зміст пісні полягає у тому, що нелюдяність, безжальність злих і зухвалих людей приводить до великих душевних болей, страждань інших. Власне тому доброта, любов – це ті цінності, які повинна плекати молодь.

Провідним образом у фольклорному зразку є образ матері. Вона побивається за своїх дітей-пташенят, яких вивела біля дороги. Настрашена приходом чумаків, втрачає їх. Вони ж забирають чайченят, щоб зварити у каші. Волаючи до них, мати проклинає чумаків. А вони кепкують з неї і сміються з її горя.

Варто зауважити, що пісня була опублікована «...в рукописному збірнику наприкінці XVII ст. (м. Кам'янець-Подільський). Її походження – літературне, оскільки вона стилістично відрізняється від інших народних пісень. Спочатку це був вірш невідомого автора, а в “Історії Русів” автором первісного тексту названо гетьмана Лівобережної України Івана Мазепу» [23]. Глибокий душевний зміст фольклорного взірця спричинився до того, що пісня стала народною.

Драматична експресивність літературної першооснови привернула увагу Богдана Сюті до опрацювання суспільно-побутового фольклорного взірця «Ой горе тій чайці...». Композицію розпочинає стисла двотактова інтерлюдія, в якій інтервально-акордові послідовності, приводячи до домінантової гармонії, підготовляють вступ соліста. Замість темпу автор зазначає виконавську ремарку «Журливо», чим акцентує увагу інтерпретаторів на сумовитому характері віршованого тексту. Витриманий перемінний метр вказує на глибоку опору композитора на народнопісенні традиції української культури. Вокальній партії властивий низхідний хід на інтервал квінту, який передає психологічну сторону відчаю матері-чайки. Вкраплення шістнадцяткового ритмічного групування споріднює лінію соліста з думним епосом. У фортепіанній партії переважає тонічна і домінантова гармонія та акордовий виклад, що сприяє вільному сприйняттю поетичного тексту. У наступному такті інструментальний супровід ускладнюється шляхом введення пісенної поспівки на тлі басового голосу, що рухається гамоподібними послідовностями.

Віршований текст «...що вивела чаєняток при битій дорозі» [44, 1] автор проводить двічі. Динамічність розвитку змістового контенту пісні надихнула композитора на застосування куплетної форми. Мелодична лінія вокаліста розвивається висхідним плавним рухом і на звуках гармонічного *e moll* вияскравлює образ беззахисних пташенят. Інструментальна фактура насичена різнобіжними послідовностями, які охоплюють далекі регістри і збагачують

музичний виклад оркестровою тембральністю. Автор застосовує широку амплітуду динаміки від *p* до *f* задля репрезентації драматичного наповнення тексту. Фермата на кінцевому звукові «е» підводить до наступного сюжетного розвитку.

Проведення початкового тематизму в другому куплеті вияскравлює текст, де мова йде про появу чумаків. У музичному викладі композитор постійно застосовує перемінний метр, що надає опрацюванню імпровізаційного характеру. Фортепіанний супровід яскраво відображає ходу восьмими вартостями, що звучать в партії лівої руки. Авторська ремарка *non legato* підкреслює маршовість. Інструментальна партія передає чуттєву загостреність розвиненою лінією басового голосу, що динамізує емоційність композиції.

Дворазове повторення слів «... і на чаєчку і зігнали, чаєнят» [44, 1] експонує чуттєву сферу переживань композиції. Динаміка зростає від *mf* до *f*. Драматизація вислову несе фортепіанна партія. Автор насичує її акордовим викладом, який звучить на тлі низхідного руху. Пасажні послідовності в басовому голосі додають збільшення ритмоактивності музичної тканини, чим Б. Сюта передає загострення сюжетної ліній літературної першооснови. Тріольні і синкоповані ритмічні малюнки підсилюють образність фольклорного зразка.

Третє проведення початкового тематичного матеріалу на словах «...а чаєчка в'ється, об дорогу б'ється» [44, 1] вияскравлено митцем шляхом ускладнення фортепіанної фактури. Для інструментального викладу характерним є переважання інтервальних послідовностей у різних ритмічних групуваннях. Тремтливі шістнадцяткові альтеровані ходи передають пронизливо-імпульсивну тривожну експресію. Емоційну напруженість загострює басовий голос, який викладений тріолями, квінтолями у поліритмічному співвідношенні з тематизмом в партії правої руки, динамізує музичний розвиток композиції. Темпова авторська ремарка *accelerando*

(прискорюючи – *X. Г.*) увиразнює загостреність материнських почуттів. Альтеровані акордові послідовності передають драматичну напругу сюжетної колізії. Виконавська ремарка композитора підкреслення басових ходів поглиблює експресивно-психологічну сторону як літературно-поетичної першооснови, так і твору в цілому.

Музична інтерпретація наступних поетичний слів «...к сирій землі припадає, чумаків благає» [44, 2] представлена композитором у партії соліста тематичним матеріалом з репризних частин опрацювання цієї народної пісні. Передаючи відчай, тривогу, жаль матері, що побивається за своїми дітьми, автор застосовує вокальне глісандо, яке збагачує емоційну виконавську сторону твору. Інструментальна партія поглиблює образно-змістове наповнення композиції. Б. Сюта вводить остинатне звучання тонічного басового звуку, котрий з'являється в синкопованому пульсі і сприймається як доленосний вирок. Всі ці виразові засоби третього проведення тематичного матеріалу фольклорного взірця репрезентують кульмінацію аналізованого опрацювання Б. Сютою народної пісні «Ой горе тій чайці...».

У заключному проведенні композиції автор акцентує увагу на текстовій основі. Мелодичну лінію вокальної партії митець вияскравлює низхідними глісандами, які передають емоційно-чуттєву відкритість голосіння. Чайка-мати звертається до чумаків, щоб вони повернули її чайченят. Основне змістове навантаження несе вокальна партія. Висхідний хід на словах «...верніть моїх чаєнят» [44, 3] Б. Сюта підкреслює м'якими акцентами *tenuto*, ремаркою «з розпачем», глісандо зі звуку «h» до «e». Фортепіанний супровід зведений до мінімуму задля глибшої подачі текстового наповнення. На початку четвертого проведення з'являється самотній мотив, котрий завершується на тоніці. Власне на її довготривалому звучанню проходить вся наступна партія соліста. Автор з перших тактів подає виконавські ремарки *rubato*, *quasi recitativo*, чим фінальне проведення мелодичної основи споріднюється з думним епосом.

Завершують опрацювання народної пісні «Ой горе тій чайці...» вокальні фрази, які виконують без слів. В їх мелодичній основі лежать інтонації з початкових речень в чотирьох проведеннях. Динаміка *p* підсилює тужливе виконання партії соліста. Експресивність вислову почуття трагедії від втрати чаєнят досягається автором шляхом застосування лаконічних глісандових звукових низхідних зсувів. Хід на інтервал збільшену кварту додає інтонаційній структурі вокальної партії загостреної рельєфності, після чого розчиняється в тонічному звуці та гармонії *e-moll*.

Опрацювання народної пісні «Ой горе тій чайці...» Б. Сютюю є яскравим взірцем перевтілення чумацького фольклорного взірця в професійній музиці. Основними композиторськими прийомами для митця стала декламаційність, яка найбільше притаманна партії соліста. Фортепіанний супровід доповнює головну смислову лінію змісту аналізованої пісні.

Узагальнюючи, зазначимо, що композиція ознайомлює молодь з особливою категорією української народної музики, а саме суспільно-побутовими, чумацькими піснями. Заглиблення в змістову віршовану першооснову сприяє вихованню почуттів добра, любові, збереження миру і розуміння болю втрати рідних.

ВИСНОВКИ

Розвиток національної музично-естетичної освіти сьогодні вимагає глибокого вивчення творчих досягнень сучасних українських композиторів, до яких належить композитор, доктор мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України імені П. Чайковського Богдан Сютя. Здобувши початкову та середню освіту в Дрогобичі, вищу – у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка, митець плідно працює в Києві, створюючи український соціокультурологічний та мистецтвознавчий простір. До його композиторського доробку належать фортепіанні, камерно-вокальні, камерно-інструментальні, хорові твори, які є високохудожніми та професійними взірцями сучасної української культури. Вони ґрунтуються на народнопісенній основі та на індивідуальній композиторській мові культурно-освітнього діяча. Ознайомлення з цим творчим надбанням на уроках музичного мистецтва в середніх класах загальноосвітніх шкіл сприятиме поглибленню знань про сучасних композиторів, а також вихованню суспільної свідомості молоді.

Розглянуто науковий доробок Б. Сюті як дослідника тенденцій розвитку української сучасної музики, що представлений численними працями (понад 650), а саме монографіями, підручниками, статтями. Окреслено тематико-змістове наповнення його досліджень, які торкаються питань: співвідношення світових глобалізаційних мистецьких процесів і популярної культури, української народнопісенної творчості, історії розвитку музики вітчизняної та інших європейських держав. Представлений ним музикознавчий напрям «парамузикознавство» розкриває немuzичні аспекти музичної комунікації, розуміння яких дасть змогу викладачу краще досягнути процес музикування, а також вплив його на свідомість людини.

Доведено, що охарактеризовані фортепіанні твори Б. Сюті, які опираються на український народнопісенний фольклор, неокласичну та неоромантичну жанровість, авторську гармонічну мову, сучасні стильові

віяння, дають підстави стверджувати, що вони є високопрофесійним музичним матеріалом для формування в учнівської молоді навиків слухання композицій митців ХХІ століття. Його інструментальні п'єси, будучи довершено художнім втіленням оригінальних казкових образів, пейзажних замальовок, втілені у різних жанрах. Ці композиції сприяють розвитку духовно-емоційної сфери пізнавально-творчого процесу навчання. Індивідуальні виразові засоби, що ґрунтуються на серійній техніці, неоромантичних та неокласичних стильових особливостях, розширюють мистецький кругозір учнів.

Обґрунтовано педагогічні засади камерно-вокальних циклів Б. Сюті на вірші Гарсія Лорки та Дзюма Такамі, які полягають в ознайомленні шкільної молоді з музичною інтерпретацією поетичного слова митців світової слави, а також набуття музичних знань на основі слухання композицій і проведеного педагогом музично-естетичного аналізу з основ музичної мови, а саме мелодичних інтонацій, ритмічних малюнків, динаміки, артикуляції, співвідношення вокальної та інструментальної фактури. Здобуття цих вмінь дасть можливість сформувати в учнів навикі розуміння виразових музичних засобів та слухової культури.

Констатовано виховний потенціал опрацювання української народної пісні «Ой горе тій чайці...» Б. Сюті, котрий сприяє гармонійному духовно-моральному росту молоді особистості. В змістовій основі композиторської інтерпретації фольклорного зразка лежать оспівані життєві цінності любові, доброти, а також усвідомлення неприязні до чужинців-завойовників як поневолювачів людей на рідній їм землі. Проаналізовано формотворчі особливості, гармонічні основи фортепіанної фактури, виразові аспекти вокальної партії, котрі надають цій народній пісні емоційного впливу на свідомість сучасної молоді.

Отож, фортепіанна та камерно-вокальна творчість Богдана Сюті є високохудожнім явищем в культурно-освітньому українському просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Веселовська Г. До основ парамузикознавства. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2011. Число 3 (35). С. 127–128.
2. Грица С. Мелодика української народної епіки. Київ : Наукова думка, 1979. 247 с.
3. Гуменюк Т. Культура українського народу: епохи, явища, персоналії (Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури: Підручник / Лідія Корній, Богдан Сюта: До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К., 2011. – 720 с.; 16 арк. іл.). *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2012. № 2. С. 152–155.
4. Історія Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка в іменах / Упорядник Ю. Кишакевич. Дрогобич : Коло, 2005. 222 с.
5. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт. 2012. 1164 с.
6. Кияновська Л. Музичне виховання як національна проблема. *Музична україністика: сучасний вимір*: збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтва України Алли Терещенко / ред.-упор. М. Ржевська. Київ-Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. С. 257–266.
7. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наукова думка, 1980. 312 с.
8. Коваленко А. Формування образного мислення в освітньому процесі підготовки музикантів-інструменталістів. *International Science Journal of Education & Linguistics*, 2024. Vol. 3. No. 3. P. 30–37.

9. Кондратова Л. Мистецтво: підручник інтегрованого курсу для 6 класів закладів загальної середньої освіти. Тернопіль : Навчальна книга–Богдан. 2023. 286 с.
10. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Музична Україна, 2014. 592 с.
11. Корчова О. Л. П. Корній, Б. О. Сюта. Історія української музичної культури. – Київ: Національна музична академія України, 2011. *Український гуманітарний огляд*. Київ : Смолоскип, 2013. Число 18. С. 253–258.
12. Ланцута Л. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції : автореф. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. 18 с.
13. Ланцута Л. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. 180 с.
14. Лорка Ф. Г. Лірика / переклад з іспанської і склав примітки М. Лукаш. Київ : Дніпро, 1969. 368 с.
15. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. У двох томах. Львів : Сполом, 2003. Т. 2. 200 с.
16. Масол Л., Калініченко О. Мистецтво : підручник інтегрованого курсу для 7 класу закладів загальної середньої освіти. Київ : Видавничий дім «Освіта», 2024. 272 с.
17. Масол Л. Мистецтво : підручник для 9 класу загальноосвітнього навчального закладу. Київ : Видавничий дім «Освіта», 2017. 224 с.
18. Масол Л. Модельна навчальна програма «Мистецтво 7–9 класи» (інтегрований курс) для закладів загальної освіти. URL: <https://mon.gov.ua/staticobjects/mon/sites/1/zagalna%20serednya/Navchalni.prohramy/2023/Model.navch.prohr.5-9.klas/Mystetska.osvitnya.haluz.2023/Mystetstvo.7-9.kl.intehrovanvy> (дата звернення: 06.11.2024).

19. Масол Л., Просіна О. Модельна навчальна програма «Мистецтво 5–6 класи» (інтегрований курс) для закладів загальної освіти. URL: https://pidruchnyk.com.ua/1711-5_mystetstvo_masol.html (дата звернення: 05.11.2024).
20. Найдюк О. «Богдан Сюта. Основи парамузикознавства». *Критика*. 2011. № 9–10 (167–168). С. 7.
21. Немкович О. Українське музикознавство XX століття як система наукових дисциплін. Монографія. Київ, 2006. 534 с.
22. Новицька Т. Богдан Сюта: Тільки найхоробріші музикознавці вибирають те, що менше досліджено. URL: <https://theclaquers.com/posts/11852> (дата звернення: 09.11.2024).
23. Ой горе тій чайці. URL: <https://dovidka.biz.ua/oy-hore-tyiv-chaytsi-analiz-pisni-pasport> (дата звернення: 02.11.2024).
24. Потапчук Т. Виховний потенціал українських родинно-побутових пісень. URL: https://library.udpu.edu.ua/library_files/psuh_pedagog_probl_silsk_sh_kolu/25/visnuk_27.pdf С. 1–5. (дата звернення: 03.11.2024).
25. Про інструктивно-методичні рекомендації щодо викладання навчальних предметів/інтегрованих курсів у закладах загальної середньої освіти у 2024/2025 навчальному році. URL: <https://mon.gov.ua/static-objects/mon/uploads/public/66d/ffe/c4c/66dffec4c92d2958213439.pdf> (дата звернення: 07.11.2024).
26. Романко В. Параметри сучасної музики (про книгу Богдана Сюти). *Українська музична газета*. 2009. № 4 (74). С. 7.
27. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова Хвиля, 1963. 406 с.
28. Скотний В. Г., Савчин М. С., Кишакевич Ю. А., Яцишин В. П. та ін. Дрогобицький державний педагогічний університет ім. Івана Франка. Дрогобич ; Львів, 2001. 328 с.

29. Сонатина. URL: <http://slovopedia.org.ua/58/53409/387952.html> (дата звернення: 26.07.2024).

30. Сюта Б. Взаємодія жанрів вербального і музичного мовлення в контексті інтермедіальних атракцій. *In: Intertextualita a intermedialita: v prostoru ukrajinského jazyka, literatury a kultury*. Monografie. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2018. Ss. 243–264.

31. Сюта Б. Глобалізаційні процеси як чинник сучасної політики в галузі музичної культури. *Діалог культури і політики: науковий вісник «Курбасівські читання»*. Київ, 2009. № 4. С. 44–50.

32. Сюта Б. Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці. *Бесіда 28*. Дрогобич: Коло, 2007. 60 с.

33. Сюта Б. «Два вірші Дзюма Такамі». Рукопис. *Джерело надходження: Приватний архів Богдана Сюти*. Київ, 2024. 4 с.

34. Сюта Б. Деякі питання індивідуально-стильової специфіки музичної драматургії українських композиторів 1970–1980-х років (камерно-вокальні твори). *Записки Наукового Товариства імені Шевченка*. Том ССХХХІІ: Праці музикознавчої комісії. Львів, 1996. С. 179–193.

35. Сюта Б. Деякі чинники оновлення музичної драматургії творів українських композиторів 1970–80-х років (на матеріалі камерно-вокальної творчості). *Українське музикознавство*. Київ, 1991. Випуск 26. С. 103–113.

36. Сюта Б. Дискурс у музиці й теорія дискурс-аналізу в музичній науці. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*: збірник статей НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2010. Число I (29). С. 35–42.

37. Сюта Б. Дистинктивні параметри характеристики української музики другої половини ХХ ст. *Мистецтвознавство України*: Збірник наукових праць. Київ, 2009. Випуск 10. С. 88–94.

38. Сюта Б. Жанри музичної мови: постановка питання. *Українське музикознавство*: науково-методичний збірник / Упоряд. М. Д. Копиця. Київ :

НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. Випуск 38: Пам'яті Ігоря Пясковського С. 138–159.

39. Сюта Б. Інтердискурс в українській музиці кінця ХХ ст. *Музична україністика: сучасний вимір*: збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора Марії Загайкевич / ред.-упор. А. К. Терещенко. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Випуск 4. С. 40–46.

40. Сюта Б. Корифей українського музикознавства. *Музична україністика: сучасний вимір*: збірник наукових статей пам'яті композитора й музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора Антона Мухи / Ред.-упор. О. Кушнірук. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Випуск 3. С. 40–46.

41. Сюта Б. Мовне поняття жанровий тип у термінологічному корпусі теорії музики. *Současné slovanské jazyky a literatury: tradice a současnost*. Olomouc, 2014. С. 159–167.

42. Сюта Богдан Омелянович. Муха А. І. *Композитори України та української діаспори*: довідник. Київ : Музична Україна, 2004. С. 290–291.

43. Сюта Богдан Омелянович. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення: 10.11.2024).

44. Сюта Б. Ой горе тій чайці... Рукопис. *Джерело надходження: Приватний архів Богдана Сюти*. Київ, 2024. 4 с.

45. Сюта Б. Основи парамузикознавства : монографія. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2010. 176 с.

46. Сюта Б. Особливості рецепції академічної музики в умовах глобалізації. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Випуск 75. Композитор і сучасне соціокультурне середовище. Київ, 2009. С. 19–24.

47. Сюта Б. Прелюдія. Andante та agitato. Рукопис. *Джерело надходження: Приватний архів Богдана Сюти*. Київ, 2024. 1 с.

48. Сюта Б. Прелюдія in modo del O. Walde. Рукопис. *Джерело надходження: Приватний архів Богдана Сюти*. Київ, 2024. 4 с.

49. Сюта Б. Прелюдія, присвячена Л. О. Грабовському. Рукопис. *Джерело надходження: Приватний архів Богдана Сюти*. Київ, 2024. 2 с.

50. Сюта Б. Прецедентні феномени як чинники моделювання змістів у музичному мовленні останньої третини XX століття. In: *Ucrainica IX. Současná Ucrainistika. Problémy jazyka, literatury a kultury. Sborník příspěvků*. Univerzita Palackého v Olomouci. Olomouc, 2020. Ss. 177–186.

51. Сюта Б. Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х–1990-х років : дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського 2006. 419 с.

52. Сюта Б. Проблеми оновлення музичної драматургії в камерно-вокальній творчості українських композиторів середини 1960–1980 рр.: дис. ... канд. мистецтв : 17.00.02. Київ, 1992. 224 с.

53. Сюта Б. Проблеми формотворення у музиці 1970–90-х рр. *Етнос. Культура. Нація* : Збірник наукових праць. Дрогобич, 2001. Випуск 2. С. 185–192.

54. Сюта Б. «Сім віршів Ф. Г. Лорки». Рукопис. *Джерело надходження: Приватний архів Богдана Сюти*. Київ, 2024. 6 с.

55. Сюта Б. Сонатина. Рукопис. *Джерело надходження: Приватний архів Богдана Сюти*. Київ, 2024. 7 с.

56. Сюта Б. Трансформація науково-творчих парадигм у сучасній музиці України як чинник музичної дистинкції. *Музична україністика: сучасний вимір*: збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко / ред.-упор. М. Ржевська. Київ ; Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. Випуск 2. С. 40–50.

57. Сюта Б. Фольклорні джерела оновлення творчості українських композиторів 1970-1980-ті роки. *Народна творчість та етнографія*. 1991. №1. С. 34–40.

58. Сюта Б. Чинники формування науково-творчих парадигм у музиці XX століття. *Музично-творчий процес: наукові рефлексії*. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Випуск 72: Збірка статей. Київ, 2008. С. 19–28.

59. Сюта Б. Школа Кароля Мікулі у фортепіанній педагогіці: реконструкція маловідомого. *Musica Galiciana* / pod red. G. Oliwy, K. Fink, T. Mazepy. Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2021. P. 113–132.

60. Сюта Б. Шляхи формування науково-творчих парадигм у музиці XX століття. *Музична україністика: сучасний вимір*: збірник наукових статей на пошану заслуженої діячки мистецтв України, композиторки, кандидата мистецтвознавства Богдани Фільц / ред.-упор. кандидат мистецтвознавства В. Кузик. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. Випуск 5. С. 197–206.

61. Фрайт О., Катриняк С. Концепт казки в фортепіанній творчості українських композиторів: навчальний посібник [для самостійної роботи студентів]. Дрогобич : РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2020. 56 с.

62. Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність : навчально-методичний посібник. Дрогобич : РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2013. 100 с.

63. Чабан Т. Стильові засади символізму в сонатах західноукраїнських композиторів кінця XIX – першої половини XX століття : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 200 с.

64. Siuta B., Syrotynska N., Molchko U., Nazar L. The precedent phenomenon as a marker of accessible perception in contemporary music. *AD ALTA : journal of interdisciplinary research*. 2023. Volume 13, issue 2, special issue XXXVI. P. 105–109.

ДОДАТКИ



Богдан Сюта



ПРЕЛЮДИЯ.
П. О. Гродзенский

Сюита Б.

Andante

dolce

accel.

a tempo

rit.

a tempo

Andante
in modo del O Wulde

Moderato con moto

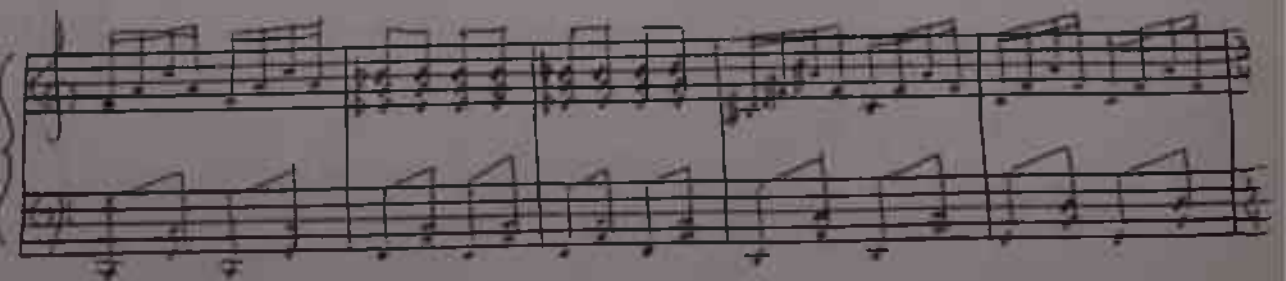
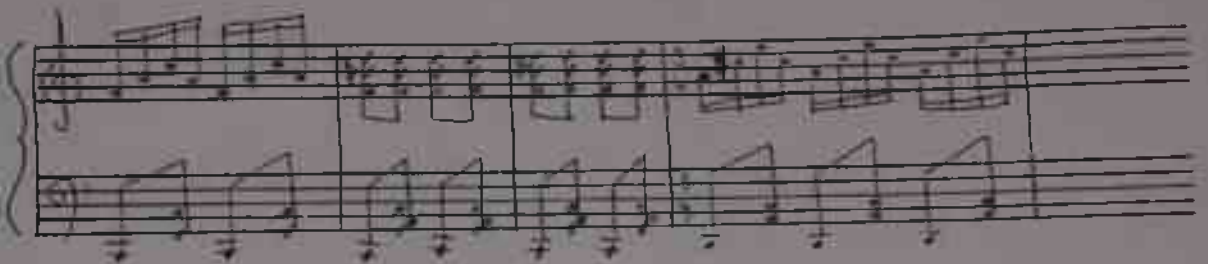
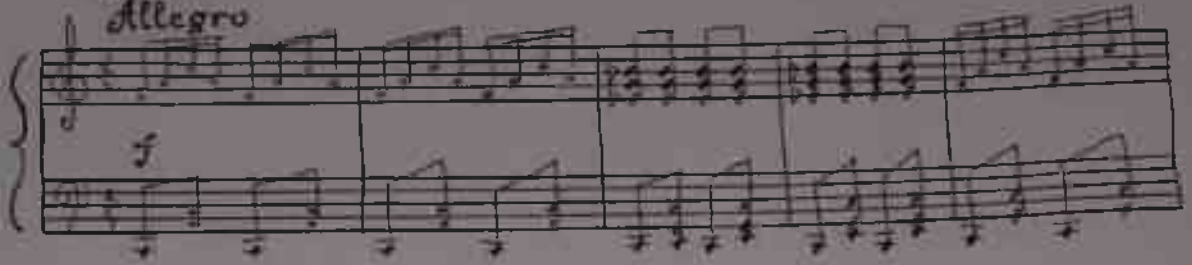
The musical score is written on four systems of grand staves. The first system begins with a treble clef and a bass clef, with a key signature of one flat. The tempo is marked 'Moderato con moto'. The second system includes a 'pizzicato' marking and features triplets in both hands. The third system continues the melodic line with more triplets. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The handwriting is in ink on aged paper.

Andante no agitato *Op. 10, No. 1* *F. Chopin*

This image shows a handwritten musical score for a piece by Frédéric Chopin, identified as Op. 10, No. 1. The tempo is marked "Andante no agitato". The score is written on four systems of grand staves (treble and bass clef). The first system includes the tempo marking and the title. The second system has a "2.ª volta" (second ending) marking. The third system has a "3.ª volta" (third ending) marking. The fourth system ends with a double bar line. The handwriting is in ink on aged paper.

сонатина

Б. Сютта

Тчасть.
Allegro

[illegible]

Handwritten musical score on three systems, featuring vocal lines and piano accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1:

- Vocal line: *be-ne-dic-te mi-se-re-re*
- Piano accompaniment: *legato*
- Dynamic marking: *sf*

System 2:

- Vocal line: *al-le-lu-ia*
- Piano accompaniment: *dim.*, *piu legato*
- Dynamic marking: *f*

System 3:

- Vocal line: *al-le-lu-ia*
- Piano accompaniment: *piu legato*
- Dynamic marking: *f*

[illegible]

The image shows a handwritten musical score on page 73. The score is written on three systems of staves. The first system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), followed by a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The second system also consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp, followed by a grand staff with a key signature of one sharp. The third system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp, followed by a grand staff with a key signature of one sharp. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. There are some handwritten annotations in the margins, including "10-11-12" and "13-14-15".

Legend:

- 1 - original as given
- 2 - alterations as by me
- 3 - arrangement - 1/2/1903