

**1930 р.**

21. Борисов В. Пролетарський фронт в українській музиці // Мистецька трибуна. — 1930. — № 8–9. — С. 12–14.

22. Борисов В. Замечательный концерт // Газетні вирізки В. Борисова : Архів В. Т. Борисова та Г. О. Тюменської, п. 143. — Х., Архівні фонди музично–театральної б-ки ім. К. Станіславського.

23. Борисов В. Заметки о музыкальной прессе УССР // Пролетарский музыкант. — 1930. — № 3. — С. 18–22.

**1931 р.**

24. Борисов В. Мішанина містики з наркотикою фокстроту // Комсомолец України. — 1931. — 15 лют.

25. Борисов В. Як робкори оцінюють «Машиніста Гопкінса» // Харківський пролетарій. — 1931. — 18 лют.

**1933 р.**

26. Борисов В. На варті Дніпрельстанів // Радянська музика. — 1933. — № 2–3. — С. 11–21.

27. Борисов В. Як я працюю над червоноармійською піснею // Радянська музика. — 1933. — № 6. — С. 74–75.

**1934 р.**

28. Борисов В. Винова дама // Комсомолец України. — 1934. — 26 квіт.

**1935 р.**

29. Борисов В. За музыкальную литературу для детей // Комсомолец Украины. — 1935. — 16–17 апр.

30. Борисов В. Бездушна тяганина: Лист до редакції // Газетні вирізки В. Борисова : Архів В. Т. Борисова та Г. О. Тюменської, п. 143. — Х., Архівні фонди музично–театральної б-ки ім. К. Станіславського.

**1937 р.**

31. Поширений пленум Орг. Комітету Спілки радянських композиторів [доповідь В. Борисова] // Радянська музика. — 1937. — № 5. — С. 36–37.

32. Борисов В. Про обробку народної пісні // Радянська музика. — 1937. — № 6–7. — С. 25–33.

**1947 р.**

33. Борисов В., Тіц М. Талантливая молодежь: Харьковская консерватория на украинском смотре // Красное знамя. — 1947. — № 103.

**1949 р.**

34. Борисов В. Музыка балета «Данко» // Советское искусство. — 1949. — № 29.

**1966 р.**

35. Борисов В. Международный конкурс композиторов в Познани // Музыкальная жизнь. — 1966. — № 20. — С. 8.

**1967 р.**

36. Борисов В. Збирач народної пісні (композитор-етнограф О. І. Стеблянко) // Культура і життя. — 1967. — 22 черв.

**1969 р.**

37. Борисов В. Почерк Ігоря Ковача // Культура і життя. — 1969. — 3 серп.

**1971 р.**

38. Борисов В. Лист до редакції // Культура і життя. — 1971. — 16 груд.

**1977 р.**

39. Борисов В. Гартування таланту // Культура і життя. — 1977. — 16 січ.

**1981 р.**

40. Борисов В. Фахівець між ВНЗ і практикою // Культура і життя. — 1981. — 3 верес.

УДК 78.071.2 : 786.2 (477.54)

*Валентина Стогній*

**ПОЛІФОНІЧНІ ТВОРИ ОЛЕНИ БОРИСІВНИ ГНАТОВСЬКОЇ**

Однією з провідних проблем навчання та гармонійного професійного розвитку учня постає вибір відповідного педагогічного репертуару. Кожен учень – особистість із власним рівнем підготовки, специфічним змістовно-художнім сприйняттям музичних явищ та технічними можливостями. Тому при виборі музичного матеріалу необхідно знаходити яскраві твори, які, водночас, будуть сприяти розвитку техніки та розширювати музичний кругозір. Саме такими є твори Олени Борисівни Гнатовської. Змістова та композиційна самобутність цих творів викликає зацікавленість не тільки у виконавців, а й у дослідників та, беззаперечно, потребує *аналітичного підходу, спроба якого представлена в цій роботі.*

Особлива роль поліфонії у сучасній музиці призводить до необхідності її професійного вивчення, засвоєння та використання у виконавській практиці. Композитор, піаністка та педагог, О. Б. Гнатовська

чудово розуміла значення поліфонії, пошану та любов до якої відчула ще студенткою консерваторії, навчаючись у Л. Б. Решетнікова, її істинного знавця. Зацікавленість предметом та приклади визначних музикантів дали той творчий поштовх, що вилився у велику кількість власних поліфонічних творів.

**Метою** даної роботи є вивчення поліфонічної техніки О. Б. Гнатовської з огляду на перспективність використання її поліфонічної спадщини в учбовому репертуарі, що видається вельми корисним в аспекті професійного становлення учня-піаніста. Поліфонічні твори О. Б. Гнатовської аналізуються *вперше*; надані (також уперше) методичні рекомендації для виконавця.

Важливою умовою успішної педагогічної діяльності є вміння поєднувати загальні педагогічні принципи, власні надбання, художній досвід та ерудицію із творчим підходом до викладання. Такий синтетичний тип педагогіки є максимально плідним, бо сприяє естетичному та професійному формуванню особистості учня. Олена Борисівна завжди розуміла неабиякий вплив індивідуальності вчителя – вона залишила теплі спогади про своїх викладачів, в яких з великою любов'ю розповідала про особисті риси та ерудицію кожного, з вдячністю згадувала цікавий музичний матеріал та вміння донести його до учнів. Бажання зацікавити учнів, створити сприятливі умови для їх розвитку, поєднання педагогічних набутоків та творчого пошуку – все це стало передумовою виникнення замислу авторської «Школи гри на фортепіано», в якій провідні жанри фортепіанної музики, базові у навчальному репертуарі, ілюструвались би за допомогою власних композиторських надбань. Ця ідея стала імпульсом до появи різноманітних жанрових п'єс, які, на жаль, за життя автора так і не переросли у повномасштабну збірку.

О. Б. Гнатовська створила *більше 20 поліфонічних творів для дітей*, серед яких – інвенції, канони, чакона, маленька прелюдія і фугета та інші. Жанр семи з них автором не визначений, але їх своєрідність і специфіка музичного матеріалу вказує на те, що найбільш відповідним для них буде назва «поліфонічна п'єса» або барочне визначення «інвенція». Згадаємо, що в добу Бароко назва «інвенція» означала не жанрову природу, а вказувала на провідну категорію епохи: «inventio», що означало «знахідка, винахід, надбання».

Розгляд поліфонічних творів автора з наведених причин логічно почати саме з *інвенцій*, яких було написано *шість* у тональностях C-dur, B-dur, fis-moll, G-dur, d-moll, E-dur. Інвенції двоголосні, що максимально спрощує фактурний план, робить його ясним та розрідженним. Завдяки цьому з більшою рельєфністю простежуються лінії голосів, зрозумілими стають поліфонічні прийоми та контрапунктичні поєднання. Показово, що фактурна прозорість у цих творах не призводить до загальної простоти, бо компенсується великою кількістю прийомів, що швидко змінюються та оновлюються.

Якщо ми звернемося до **першої інвенції** Олени Борисівни, C-dur,  $\frac{4}{4}$ , то побачимо, що невеликі масштаби твору (34 такти) не заважають невпинному та винахідливому розгортанню. Діатонічна низхідна тема спочатку подається у верхньому голосі (proposta) протягом одного такту, у другому такті починається її октавна імітація (risposta). Протискладення, що виникає у 1-му голосі, є витриманим та неодноразово буде зустрічатись у подальшому розвитку (рух чвертями та пунктирний ритм). Закінчує перше контрапунктне проведення коротка інтермедія. З 5 такту починається новий етап розгортання: інтервал імітації з одного такту зменшується до половинної тривалості, тобто вона ущільнюється по горизонталі. Зміщується також і вертикальний індекс – тепер це квартдецима (таке поєднання – септимове сполучення – зустрічається досить рідко). Залишається незмінним тільки розподіл на початковий верхній та імітуючий нижній голоси. В 9 такті ця розстановка змінюється: тема проводиться в інверсії у нижньому голосі та імітується також у інверсії верхнім голосом в дециму. Спорідненим попередньому проведенню залишається інтервал вступу – 2 кварта. Третій етап імітаційного проведення завершується розгорненою інтермедією (11–15 тт.).

Подальший розвиток відбувається завдяки різноманітному компонуванню тематичного матеріалу: тема у прямому русі та дзеркальному оберненні, різні інтервали вступу голосів, використання утриманого протискладення. З 28 такту починається заключний розділ: тема повертається до свого початкового вигляду та тональності, максимально ущільнюється, звучить п'ять разів протягом 4-х тактів (4 рази у тт. 30–32), що свідчить про використання концентрованого стретного проведення, характерного для заключних розділів. Після такого на-

сиченого розвитку рух поступово спиняється, нижній голос зводиться до тонічної витриманої октави, а верхній – останній раз фактично одногосно проводить тему, чим завершує композицію. Наведений аналіз доводить, що ані масштаби, ані фактурна простота не зменшують змістовного навантаження інвенції, в якій заявлені фактично всі провідні прийоми та способи розвитку імітаційної поліфонії.

У другій інвенції B-dur найбільш характерним є поєднання теми, знову ж таки низхідної, гамоподібної, з поступовим інтервальним розширенням («розкачуванням») до квати з протискладенням, що набуває самостійного значення як другий тематичний матеріал. Тобто поєднання відбувається на засадах контрастної поліфонії. Після початкового звучить повторне проведення, в якому тема дещо видозмінюється ритмічно (початкова восьма замість паузи та шістнадцятої) і починається з сильної долі такту. Після 8-тактового розвитку двох тем із використанням ритмічної комплементарності йде 4-тактове завершення.

Новий етап (12 такт) – проведення теми у нижньому голосі у F-dur та її імітації – у верхньому. Таким чином стверджується пара: «тема – імітація» з залученням другого тематичного матеріалу та інтермедією, в якій відбуваються ритмічні зміни: провідною одиницею виміру поступово стає восьма тривалість (замість шістнадцятих). У 20 такті тема подається у збільшенні в нижньому голосі, що сприяє загальному уповільненню руху. З 24 такту починається максимально концентрований у тематичному відношенні етап, так як відбувається стретне сполучення теми в нижньому голосі в основній тональності та теми в збільшенні у верхньому. Складність такої стрети полягає у мінімальній ритмічній відстані голосів (одна шістнадцята). Далі тема у збільшенні секвенційно повторюється на тлі вільного контрапунктування за допомогою другого тематичного матеріалу. Закінчується інвенція стретним проведенням теми з ритмічним перетлумаченням початкової долі.

Незвичним та показовим у цьому творі є поєднання невпинного поліфонічного розвитку (постійної зміни теми у ритмічному, тональному, метричному плані) з витриманою діатонікою, світлим колоритом та загальною ясністю звучання.

**Інвенція № 3** суттєво відрізняється від попередніх. В ній в значній мірі виявляється підголоскова поліфонія, а також наявний гомофонно-гармонічний склад. Характер твору визначає тридольна

пульсація, розмір  $\frac{3}{8}$ , мінорний лад (**fis-moll**), використання стійких ритмічних формул: восьма-дві шістнадцятих-восьма, три восьмих, чверть-восьма. В результаті виникає відчуття мірного «погойдування», коливання, що доповнюється перевагою тихої звучності (від p до mf з єдиним проявом f в т. 41).

Провідна тема інтонаційно проста, фактично побудована на звуках тонічного тризвуку. Тим цікавішим є її розгортання, що відбувається завдяки варіантній зміні ритміки теми, метричному зміщенню (початок з сильної долі такту, друге проведення – зі слабкої). Інші голоси в цей час виконують функцію гармонійного супроводу, надають їй різноманітного гармонійного забарвлення. Другий етап – розвиваючий (з 10 такту). Тема тонально змінюється, окреслює контури ряду тональностей: A-dur (11 т.) – cis-moll (13 т.) – E-dur (17 т.). Більш розвиненим у мелодійному плані стає другий голос. На зміну акордам, інтервалам та просто окремим звукам, що створювали гармонійну вертикаль, приходять мелодизація, рух восьмими та шістнадцятими, що координується з верхнім голосом (почерговий розвиток). З 28 такту розвиток набуває максимально активного характеру. З теми вичленюється початковий хід по звукам тризвуку, який повторюється та висотно змінюється, активізується тональний розвиток, зростає динамічна напруга (до f), що призводить до кульмінації у 43–45 тт. Після кульмінації починається репрізний розділ (47 т.), де тематичний матеріал спочатку точно повторюється, далі розріджується, від теми залишається лише початковий хід на фоні акордів, яким і закінчується інвенція. Показово в цьому творі поєднання прозорості, діатонічності з сучасною гармонічною терпкістю, що підкреслює початковий інтервал вступу контрапунктуючого голосу – м. 2.

**Інвенція № 4 G-dur** незвична в першу чергу своєю побудовою, бо у творі порушується традиційна для барочної мініатюри фактурна єдність та невпинна плинність розвитку. В цій інвенції наявні ознаки тричастинної композиції з контрастним середнім розділом. Контраст реалізується на різних рівнях:

- змістовному – токатно-скерційні крайні розділи та ліричний середній;
- динамічному – співставлення f-p-f, своєрідна динамічна тричастинна репрізна форма;

- на рівні штрихів – артикуляційна чіткість, акцентність I і III розділів та legato середини;
- ритмічному – рух шістнадцятими, що чергуються з восьмими у крайніх розділах та ритмічна рівність середнього.

Таким чином, форма твору отримує нетрадиційне тлумачення. Гармонічний план (співставлення тризвуків секундового сполучення, примхливість гармонії) та початкова побудова (період із двох речень) є традиційними. Проте, тип розвитку – поліфонічний, ритміка – комплексна, тема, заявлена у верхньому голосі у точному чи зміненому вигляді, весь час проводиться у різних голосах. Це свідчить про поєднання двох провідних фактурних типів, а також про бачення «минулого у сучасному» – барокового жанру очима сучасного композитора. Необхідно відзначити також новий авторський прийом, що виникає у репризному розділі, коли звуки теми розподіляються між двома голосами, що сприяє їх поєднанню.

**Інвенція № 5 d-moll** своїм ладовим забарвленням та загальним колоритом звучання являє собою алюзію на прелюдію Д. Шостаковича завдяки діатоніці та специфічній поліфонічній роботі. На основі теми формуються варіантні утворення, які активно розвиваються. Як наслідок, розмивається розподіл на тему, протискладення та інтермедії, бо тема – по суті, поспівка у квартовому діапазоні з акцентуванням тонічної терції, протискладення – варіант теми, а інтермедії – вільне перетворення теми. Так до поліфонічної роботи залучаються фольклорні принципи (діатонічні поспівки та їх варіантно-варіаційний розвиток, підголосковий склад, ладова перемінність – d-moll, D-dur, d-moll) та імітаційна техніка (початкове з'єднання, використання стрети у середньому розділі). В тт. 11–13 та 23–30, які виконують структурну функцію та розмежовують розділи, взагалі переважає гомофонно-гармонійний склад. Таким чином досягається рівновага плинності розвитку з чітким структурним розподілом (тричастинна композиція), а поліфонічні прийоми сполучаються з фольклорною варіантністю. Показово, що в образно-змістовному плані подібне зміщення засобів не викликає внутрішнього контрасту, а навпаки, слугує створенню єдиного емоційно світлого та багатоманітного у своїх внутрішніх проявах настрою.

**Інвенція № 6 E-dur** за своїм характером кореспондує з інвенцією № 4: скерцінно-грайливе забарвлення, широкий діапазон теми,

стрибки, синкопований ритм, чергування штрихів staccato та legato, квадратність побудов. Спорідненість з четвертою інвенцією виникає і на структурному рівні – це знову тричастинна композиція. Її середній розділ (тт. 32–49) змістовно контрастний – лірико-пісенний, що і визначає його виразні засоби: поступовий мелодійний рух, плинність розгорнення, витриманість певних ритмічних одиниць, підголосковий розвиток.

Новим композиційним прийомом інвенції є синтетичний характер репризи. У стретному поєднанні звучать провідна тема та тема середнього розділу. Це контрапунктне поєднання є досить складним, бо, по-перше, теми максимально контрастні в образному, інтонаційному, ритмічному відношенні. По-друге, стрета подається з мінімальним зміщенням тем: чверть (дві восьмих через тактову риску в тт. 49–50). В результаті виникає специфічний синтез (реалізація загальновідомої тріади: тезис – антитезис – синтез) на різних рівнях: змістовний, інтонаційно-ритмічний та поліфонічний (імітаційна та різноманітна поліфонія).

Шість інвенцій О. Гнатовської складають своєрідний цикл, в якому твори сполучаються за принципом контрасту. В кожному з них наявні власні засади поліфонічного розвитку (контрастна, підголоскова чи імітаційна поліфонія), серед яких переважають прийоми імітаційної поліфонії, але і вони жодного разу не копіюються. Автор розкриває широкий спектр контрапунктичних можливостей, використовує різноманітні види імітації, обернення та ритмічне збільшення теми, різноманітні стретні побудови. Попри це, між інвенціями виникає цілий ряд перехресних зв'язків на рівні характеру: скерційні – № 4 та № 6, ліричні і водночас рухливі – № 1 та № 2, лірико-медитативні – №№ 3, 5. Щодо специфіки розгорнення матеріалу визначаються 2 типи: невпинний розвиток – №№ 1, 2, 3, 5 та тричастинна побудова з контрастною серединою – №№ 4, 6. В інвенціях № 3 та № 4 поліфонічний тип фактури сполучається з гомофонно-гармонічним.

В більш широкому розумінні поєднання всіх творів відбувається завдяки ліричному ключеві, особливому способу світосприйняття, що віддзеркалюється в усіх інвенціях. Своєрідний неоромантизм, світле відображення дійсності, особливий медитативний тип мислення, при якому становлення твору відбувається не завдяки конфліктному спів-

ставленню (контраст у інвенціях не має ознак конфліктності), а в результаті невпинного, неспішного розгортання та виявлення всіх потенційних можливостей матеріалу в умовах діатоніки – це провідні ознаки, що визначають специфіку інвенцій.

До поліфонічних творів Олени Борисівни, в яких, на перший погляд, реалізуються певні інструктивні задачі, а в результаті – демонструється авторський світогляд та визначними постають саме художні якості, належать **два канони – d-moll та c-moll**. Невеликі за розмірами канони (другий канон – c-moll – налічує 14 тактів), як і інвенції – своєрідні та цікаві. Згадаємо, що канонічна імітація чи канон відрізняється від простої імітаційним проведенням не тільки теми, а і її продовження. Це подовжує імітаційний процес та максимально насичує тематично музичну тканину. Канони, як відомо, поділяються на конечні та нескінчені. Олена Борисівна звертається до конечного канону і навіть вільно його перетворює, не завжди дотримуючись суворих норм контрапунктування.

Але в канонах цікаве інше. В першому (**d-moll**) звертає на себе увагу незвичне тональне забарвлення. Ключових знаків авторка не виставляє, але наявний устій «ре» дозволяє говорити про використання натуральних діатонічних ладів, зокрема, дорійського «ре». Вступ імітуючого голосу дається у домінантовому співвідношенні, характерному для фуги (показово, що у інвенціях такого співставлення не було). Використання лише білих клавіш разом з проведенням теми від різних звуків призводить до низки традиційних та специфічних ладових утворень: ре (дорійський), ля-мінор (еолійський), До-мажор (іонійський), мі (фрігійський). Ладове розгорнення відбувається поступово та завершується поверненням ре (дорійського). Проведення теми чергується з різноманітними інтермедійними побудовами, заснованими на трансформаціях руху теми, її ритмічної основи, метричному зміщенні.

**Канон c-moll** відрізняється від інших творів темою барокової природи: групування по дві злізовані восьмі, що окреслюють спочатку звуки тонічного тризвуку, а потім акцентують секундові інтонації «зітхання». Двома опорними моментами розвитку постають початкове поєднання з октавним вступом верхнього імітуючого голосу та стретне проведення у субдомінантовій тональності (тт. 9, 10). Взагалі в каноні акцентується T-S (плагальне) гармонічне сполучення,

що не є характерним для традиційної тональної логіки. Так знову виникає парадоксальне і, водночас, логічне для сучасних композиторів бажання поєднати старовину та сьогодення; неминучі в поліфонічних творах альянзи на бахівський спадок (згадаємо, що один з найцікавіших зразків канону, що залишив Бах у «Музичному принесенні», написаний саме у c-moll) поєднуються із власним естетичним та звуковим баченням.

### Методичні рекомендації

При використанні поліфонічних творів О. Б. Гнатовської у педагогічному репертуарі виникає необхідність супроводити їх певними виконавськими рекомендаціями, оскільки, по-перше, головна задача педагога – досягти максимально адекватного відтворення авторського матеріалу учнем, донести до слухачів загальний змістовний колорит твору, розкрити багатство його музичної палітри. З іншого боку, поліфонічні твори мають власну специфіку та виконавські складнощі, бо відтворення поліфонічної фактури полягає у поєднанні самостійних мелодійних ліній, що перебувають у постійному розвитку. Також властивістю поліфонічного твору постає взаємодія статичності та динаміки, єдиного змістовно-звукового простору (більша частина поліфонічних творів монообразна) та невпинного розвитку на інтонаційно-фактурному рівні. Кожен голос такого твору має бути рельєфним, а проведення теми та протискладень мають динамічно та агогічно вирізнятися.

Важливим чинником, спрямованим на вирішення такої задачі, постає аплікатура, яка має бути зручною та вивіреною<sup>1</sup>.

**В інвенції № 1** перше проведення теми правою рукою повинно бути «світлішим», ніж при імітаційному повторенні лівою рукою, якому має надаватися більш м'яке та бархатисте звучання.

Однією зі складних педагогічних задач, яка може бути реалізована у даному творі, є мета навчити учня співставляти динамічне та тембральне відчуття, пов'язувати динамічні зміни з тонкими вико-

<sup>1</sup> Зважаючи на те, що ми не можемо спиратись на авторський варіант О. Гнатовської через його відсутність, до даного розгляду у перспективі планується додати й наше власне бачення аплікатурного плану творів. На жаль, великий обсяг нотного тексту унеможливує його публікацію у рамках даної статті. На сьогодні ноти із виставленою аплікатурою знаходяться у автора цих рядків та можуть бути доступні за приватним проханням виконавця.

навськими тембровими градаціями. Також необхідно звертати увагу на специфіку драматургічного розгорнення поліфонічного твору, яка суттєво відрізняється від такої у гомофонно-гармонічних: в поліфонічних творах драматургічна лінія яскраво не виявлена (вона прихована, але наявна), розділи не позначені контрастним зіставленням, тим не менш, демонструється певна стадіальність розвитку.

В інвенції C-dur загальне прозоре фактурне звучання, позначене поступовим накопиченням енергії, призводить до єдиної кульмінації на початку заключної стрети (28 т.), яка має посилити загальну тематичну та динамічну насиченість (f) тембровим компонентом, а в заключному проведенні (31 т.) навпаки, виконавець має створити відчуття розрядки, заспокоєння, просвітлення.

При виконанні **інвенції № 2** необхідно звернути особливу увагу на кульмінаційну зону, яка приходить на місце «золотого розтину», – з 20 такту (при загальній довгості у 36 тактів). Особливу складність являє собою динамічне наростання у 20–23 тт., яке відбувається на фоні загального ритмічного подовження тривалостей: поступового переходу «восьмі-четвертні-половинні» замість шістнадцятих, які склали загальний попередній рух.

Ритмічний компонент призводить до фактурного розрідження, фактично до зупинки руху у 23 такті. Крім того, провідний штрих виконання – legato. Перед піаністом постає завдання втримати насичене звучання та слухачьку увагу попри вказані фактори, бо, як відомо, загальне фактурне спрощення та ритмічне збільшення завжди викликають враження динамічного послаблення, темпового уповільнення та аж ніяк не збігаються зі сприйняттям кульмінаційної зони.

Наступний складний у виконавському відношенні момент – тт. 24–29, в яких тематична насиченість, стретне проведення теми у нижньому голосі та її ритмічне збільшення у верхньому подається через низхідний секвенційний рух. Тобто, суттєво не співпадають різні чинники музичної тканини. Тематичне ущільнення має призвести до динамічного зростання, але загальний низхідний рух вказує на необхідність «розрядити» попередній кульмінаційний фрагмент. Крім того, змінивши авторську ремарку *crescendo* на *diminuendo*, ми доб'ємося більш логічного драматургічного руху: наростання у 20–23 тт. – спад («розрядка») у 24–28 тт. – нове наростання з кін-

ця 28 до кульмінації 32 такту та загальної зупинки (витримане співзвуччя B-dur у 35–36 тт.). Так утворюється динамічна хвиля з трьох етапів, логічність якої відчувається під час виконання.

**Інвенція № 3 fis-moll** непроста у виконанні через особливості мелодійної лінії теми і протискладень, які позначені насиченим стрибкоподібним рухом. Інтонаційно-мелодійному злиттю звуків та створенню художнього цілого має сприяти аплікатура, яка, на перший погляд, може здатися незвичною. З цією ж метою, а також задля зручності виконання, рекомендовано переносити «незручні» звуки (тт. 37, 40, 46) з руки в руку. Інвенція відзначається збереженням одного типу фактури у експозиційному та розвиваючому розділах, значні зміни відбуваються у кульмінаційній зоні (тт. 41–45). Після її завершення доцільно використання фермати на першій долі 46 такту, бо тут виникає необхідність у додатковому часі задля зменшення напруги та переведення в репризний розділ, де відбуваються значні зміни.

Реприза незвична у фактурному плані, бо середній та нижній голоси «складаються» у хоральну акордову вертикаль, а верхній голос мелодизується, як у гомофонному типі викладу. Завдяки цьому він отримує максимальну рельєфність. Вказані фактурні зміни заздалегідь готують загальне «затухання», поступову зупинку руху (тт. 59–65).

**Інвенція № 4 G-dur** має чітко визначену тричастинну побудову, в якій крайні розділи за типом руху та виразними задачами протистоять плинному та ліричному середньому. Особливу увагу при виконанні потрібно приділити крайнім розділам, бо специфіка викладу теми полягає у співставленні гамоподібного руху з широкими стрибками. В тематичний розвиток вкрапляються й інші контрастні елементи, серед яких – зменшений секундакорд з пропущеною терцією (перша доля 2 т.), квінтовий тон якого тлумачиться як один із звуків теми.

Подібне тематичне розшарування та багатоелементність потребують внутрішнього поєднання, «прослуховування» теми як цілого, усвідомлення її поліелементної природи, тому зручніше під час виконання перенести певні звуки з лівої до правої руки. Логіка тематичного розгортання потребує саме такого виконавського варіанту, бо тепер їх легше «включити» в тему.

Наступні фрагменти, на які потрібно звернути увагу, – тт. 10–11, в яких гамоподібний рух не повинен нагадувати монотонне учнів-

ське виконання гами, а задача виконавця полягає у досягненні його мелодизації, особливо в низхідному напрямку. Аналогічне завдання – не допустити статичності у мелодико-фактурному розвитку тактів 14–15, не зважаючи на поступове подовження тривалостей та розрідження фактури.

В середньому розділі (з 27 т.) для створення загальної плинності потрібно дотримуватись точного виконання штрихів та фразувальних ліній у лівій руці, а у тт. 27–28, 35–36, 43–45 та 49–50 слідкувати, щоб п'ята восьма такту не «виштовхувалась» 5-м пальцем. Кожну другу восьму під лігою, що приходить на слабкі долі такту, потрібно пом'якшувати.

Новий важливий етап загального розвитку – предиктова зона з середини 49 такту і до початку репризи у 51 такті. В ній необхідно створити хвилю крещендо, що повинна підвести до кульмінації, на якій і починається загальна реприза. В 58 такті досягається мелодійна вершина твору. Вона позначена гамоподібним пасажем, в якому аплікатура має сприяти рівному звучанню. В заключному проведенні теми в тактах 61–63 необхідно відділити та підкреслити два останні звуки, які, по суті, виконують функцію короткого кадансу – D-T.

**Інвенція № 5 d-moll** позначена спокійним розгортанням теми вузького діапазону. Проте перша кульмінація подається досить рано – в 9 такті, що обумовлене загальним характером розвитку: висхідним рухом, розширенням діапазону, динамічним посиленням, яке і потрібно відтворити при виконанні. Після досягнення f слідує уповільнення руху з обов'язковим підкресленням тонічного секстакорду на третій долі 12 такту та зупинка на  $D_6^5$  з ферматою. Цей момент важливий у процесі розвитку твору, бо після нього починається новий розділ, позначений зміною ладового забарвлення – D-dur замість d-moll.

Аналогічно завершується другий розділ інвенції – тт. 25–27. Розмежування у даному випадку підкреслюється тритактовим доповненням – повторенням кадансової формули в тоніці. Нове гармонічне забарвлення надає 28 такт, де тризвук II зниженого ступеня розділяє дві однакові гармонічні формули в однойменних тональностях. Уповільнення ритмічного руху через збільшення тривалостей та гармонічний виклад середніх та нижнього голосів веде до заключного домінантового тризвуку (30 т.), який потрібно виконувати з інтонацією запитан-

ня, після чого логічною відповіддю прозвучить повернення провідної теми у тоніці, що знаменує завершення твору.

**Інвенція № 6 E-dur.** Як відомо, чути та відтворювати поліфонічну вертикаль у швидкому темпі достатньо складно. Це потребує від учня відповідної підготовки, бо він має володіти не лише технічними навичками, а і вміти швидко реагувати та прослуховувати інтонаційний матеріал у різних голосах. Таке завдання постає перед виконавцем під час роботи над цією інвенцією. Швидкий темп, примхлива ритміка з акцентуванням у синкопованому русі та тенденцією до варіантності ритмічних груп, широкі мелодичні стрибки – всі ці якості потребують адекватного відтворення. Серед виконавських складностей – зміна типу руху у тт. 28–29 – гармонічна фігурація шістнадцятими на звуках тризвуків C-dur, F-dur, E-dur, A-dur, перший звук з кожної четвірки яких доцільно переносити з руки в руку.

Важливо також змістовно наситити чотиритактове закінчення інвенції, в якому в тт. 68–69 тема подається як результат невпинного динамічного зростання протягом п'яти тактів. Ці такти являють собою кульмінацію всього твору, після якої несподівано настає закінчення, фактично припинення руху, зупинка на тонічному тризвуку (тт. 70–71). Тому, щоб акцентувати увагу на тематичному матеріалі, рекомендується підкреслити останню синкопу – акцентований звук «фа» у 69 такті – ферматою та подати її з інтонацією запитання.

Двоголосні **канони d-moll та c-moll** потребують дотримання чітко визначеного темпу задля виразу провідного змістовного навантаження. У каноні d-moll, який визначається діатонічністю та спокійною плинністю розвитку, доцільним є використання темпу Andante. Не зважаючи на те, що одиницею ритмічного виміру постають восьмі тривалості, рух є досить насиченим, і для того, щоб «прослідкувати» за поліфонічним розвитком, темп прискорювати не потрібно.

В каноні **c-moll** «ключем» до образного тлумачення є тональність, яка асоціюється з динамічним напруженням, стрімким рухом. Тому рекомендується у 8 такті задля підготовки стрети 9 такту та збереження динамічного розгортання замість динаміки *p*, *diminuendo* грати *crescendo*. З 13 такту логічним є зниження напруги та загальне *ritenuto*.

Методичні рекомендації щодо кожного з проаналізованих художніх зразків подані з метою вказати на проблемні виконавські моменти

творів та запропонувати шляхи їх вирішення. У разі підкріплення реально продуманою аплікатурою, яка не просто становить зручність для виконання, а й розставляє змістовні акценти, сприяє мелодійному та динамічному розвитку, вони мають допомогти виконавцю у досягненні бажаного результату – створенні цілісного художнього враження. Отже, наведені рекомендації висвітлюють декілько провідних виконавських аспектів, таких як:

- окреслення загального змістовного спрямування, провідної художньої задачі кожного твору;
- визначення виконавських складнощів та надання варіантів їх подолання;
- необхідність розробки відповідного аплікатурного плану;
- корекція деяких динамічних та артикуляційних елементів твору.

Твори, які були розглянуті, – лише частина поліфонічної спадщини О. Б. Гнатовської. Але в них, як і в кожному її творі, відбиваються провідні засади авторського почерку: проникливий ліризм, високий професіоналізм у опрацюванні матеріалу, глибоке розуміння особливостей поліфонічної техніки та яскрава образність, що робить їх надзвичайно корисними для професійного зростання учня як у технічному, так і в художньому аспектах.

УДК 78.071.3 : 78.01

*Марія Борисенко*

## **ЧЕЛОВЕК И ЕГО ВРЕМЯ: НИНЕЛЬ ЛИБЕРОЛЬ – МУЗЫКОВЕД И ПИСАТЕЛЬНИЦА-МЕМОУАРИСТ**

**Объектом** нашего исследования стали наиболее значительные события музыкальной жизни Харькова, а также некоторые яркие эпизоды театральной летописи города, начиная с 30 гг. XX в. до современности, запечатлённые их очевидицей, архивными документами и произведениями искусства, созданными в этот период.

**Предметом** рассмотрения явились литературно-исторические очерки о них, вошедшие в две из четырёх книг – «Монолог из зрительного зала» и «Волны музыки», автор которых – в прошлом вы-

пускница теоретико-композиторского факультета Харьковской государственной консерватории, а ныне – музыковед и писательница **Нинель Борисовна Либероль**.

Описанные и проанализированные ею исторические факты, сыгравшие исключительную роль в жизни Харькова как города искусства, послужили импульсом к самостоятельному исследованию автора публикации<sup>1</sup>. Результатом такого обмена историческими сведениями и стал предлагаемый ниже документально-исторический очерк-отзыв (с чертами проблемного очерка-диалога), в котором возникает «двуплановая» композиция – в тематической действительности рассказов-очерков Н. Либероль и в действительности читателя, в данном случае – автора статьи.

Наша **цель** – дальнейшее продолжение исторического диалога, который неисчерпаем. Мы стремимся, в первую очередь, открыть аудитории специалистов имя харьковского музыковеда – **Нинель Борисовны Либероль**, а также – выявить и обосновать проблемное поле в затронутых Нинель Либероль (а вслед за ней и автором статьи) темах для потенциального исследователя. В данном дискурсе главным становится не только обмен информацией, но и возможность делиться открытиями, вовлекать в сферу означающих новые означаемые.

**Актуальность и новизна исследования** состоят в обнаружении малоизвестных исторических фактов, ранее не публиковавшихся материалов и документов, архивных записей по *истории* музыкально-театральной жизни Харькова, сведений о роли в процессе её развития ведущих культурно-образовательных центров. Среди них почётное место занимали в прошлом и занимают в современной истории нашего города, региона, а также Украины Харьковская государственная консерватория и Театральный институт – ныне два подразделения Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского (далее в тексте – ХНУИ).

Его лучшие традиции и творческие достижения описаны очевидицей 70-летнего периода развития ВУЗа, Н. Либероль, незаурядная

<sup>1</sup> Это вызвало необходимость дополнительного привлечения ряда работ по данной теме, в том числе, документов, хранящихся в архивных отделах ХНУИ имени И. П. Котляревского, харьковских библиотек имени К. Станиславского и имени В. Г. Короленко.