

by Beethoven in 1816 (WoO 158/1, 16) and in 1817–1818 (Op. 7 № 7), seems closer to the authentic variant, published in 1806 in the second edition of the Russian folk songs collection edited by Nikolai L'vov and Ivan Pratsch. In this case, the «Air Cosaque» should have come to Beethoven's hands through his patron, Count Andrei Razoumovsky, the Russian diplomat of Ukrainian birth. The melancholic theme of the Ukrainian song belongs to the same sphere, as the Allegretto from the Quartet op. 59 № 3, and Allegretto of the Seventh Symphony (both pieces written in A Minor). The inner significance of the song, however, differs: in 1806 it could be regarded as a nice folks theme, in 1809 «Schöne Minka» became a popular song of the wartimes, expressing feelings of many young soldiers and their beloved. Finally, in 1817–1818, Beethoven treated the same theme as a «pure music», without any programmatic connotations.

**Key words:** Beethoven's song, Ukrainian song, Beethoven's Quartets, Seventh symphony by Beethoven, Ukrainian-German communications.

УДК 78.03 : 78.071.1 (477.54)

*Неоніла Очеретовська*

**БЕТХОВЕНСЬКІ ТРАДИЦІЇ В ТВОРЧОСТІ  
КОМПОЗИТОРІВ ХАРКОВА**

Відомим є інтерес Л. Бетховена до музичних культур різних народів. А. Климовицький відзначає, що Бетховен «не схильний розглядати «дивні» іноземні мелодії як курйоз, не порозуміння, а відчуває їх як явище іншої культури» [6, с. 22]. Композитор проявив глибоку зацікавленість до фольклорних мелодій, записаних абатом Фоглером під час подорожі по країнах Північної Африки. Бетховен склав і власний збірник обробок народних пісень у 1817 р., однак видання його відбулось набагато пізніше: вперше збірник бетховенських обробок був опублікований у 1941 р. в Лейпцигу, а в 1959 р. – в Москві. Довгий час ця праця залишалась цілком невідомою [1, с. 298]. До збірника входили і слов'янські пісні, серед котрих і популярна з XVIII ст. українська пісня «Їхав козак за Дунай», яка була опрацьована Бетховеном для різних складів: для голосу у супроводі фортепіано, скрипки і віолончелі; для фортепіано у супроводі флейти або скрипки [9, с. 37]. Спи-

раючись на народні джерела у власній творчості, Л. Бетховен надавав їм особливої енергії, динамізму, цілеспрямованості. В цьому полягала сутність бетховенського симфонізму, який викликав зворотній зв'язок з багатьма національними культурами. Могутній дух бетховенської патетики, героїки, лірики надихав і музику композиторів Харкова.

На перших сторінках навчального посібника для композиторських та історико-теоретичних факультетів консерваторій «Мистецтво інструментовки» [5] його автор Дмитро Львович Клебанов помістив приклад з першої частини Симфонії № 3 Бетховена, музична драматургія котрого сприяла формуванню музичного мислення і творчих задумів Д. Клебанова – автора 9 симфоній, 6 струнних квартетів, 2 концертів для скрипки з оркестром, концерту для віолончелі з оркестром, концерту для флейти, арфи, струнних і ударних і т. ін.

Наслідування бетховенських традицій притаманне тематизму і драматургії багатьох творів Д. Л. Клебанова, зокрема, П'ятого струнного квартету. Н. О. Горюхіна підкреслила, що у зерні кожної бетховенської теми криється енергія великого напруження [3, с. 19]. Імпульсивні, поривисті бетховенські теми нагадує головна партія першої частини квартету Д. Клебанова, котра звучить як емоційний згусток, розгортаючись стрімко, наче спіраль. Інтонаційне зерно теми засноване на кварто-секундовому мелодійному звороті, характерному для українських народних пісень. З цього інтонаційного елемента надалі виростають побічна і заключна теми першої частини. Завдяки інтонаційній спорідненості тематичний матеріал сприймається як різні сторони одного багатогранного образу. Музика то пристрасно спрямовується в своєму русі вперед, то застигає у тихому роздумі, то натхненно підіймається до драматичного пориву. В експозиції сонатної форми головна партія перебуває в стані активного розвитку, однак образний зміст її не вичерпується. Це скоріше сильний поштовх, після якого очікується продовження. Слухач передбачає подальші метаморфози теми. Побічна партія стримує попередній напористий рух. Якщо головна тема-образ звучала як ідея поступального становлення, то побічна – це ніжний, інтимний закінчений образ. В її мелодиці кварто-секундові інтонації звучать у протилежному нисхідному напрямку, з відчуттям імпровізаційності, з тією гнучкою пластичністю ліричної народної пісні, яку не сковують рамки метроритмічного регламенту.

Логічним завершенням і продовженням побічної теми сприймається заключна. Вони інтонаційно споріднені. Скерцозний, грайливий характер заключної теми, що виростає в легкому спіккато струнних інструментів, зв'язаний із зовнішньою статичністю, котра ще більше гальмує дієвість і цілеспрямованість, надану головною партією. В експозиції першої частини П'ятого квартету Д. Л. Клебанова співвідносяться два драматургічні плани: активний, напористий (головна партія) і протилежна в образно-емоційному плані статичність побічної і заключної тем. Їх контрастне протиставлення складає основу музичного розвитку. В результаті тривалого обігрування побічної і заключної тем виникає їх переваження, своєрідне порушення рівноваги, потенційна потреба подолання цього «протириччя» у наступному розділі-розробці. Класичним зразком драматургії такого типу є і бетховенські сонатні алегро з лаконізмом, а нерідко і внутрішньою конфліктністю головних тем, що дають активний поштовх-імпульс, викликаючи необхідне противаження розвинутої групи побічної партії.

У музикознавстві поширена теза про спорідненість сонатної форми з театральною драматургією. Роздумуючи на тему «Шекспір і Шостакович», Д. Житомирський зазначив, що «шекспірівські драматичні контрасти, наростання і спади напруг, розрядки, ієрархічно супідрядні кульмінації, – все це дуже нагадує композиції драматичних симфоній і сонат» [4, с. 127]. Автор статті вказує, що «Шекспіром музики став Бетховен», котрий «вніс у музичну драматургію цілком нові, невідомі для того часу масштаби, цілком іншу напруженість, воістину шекспірівський пафос великих пристрастей і могутніх характерів» [4, с. 128]. Наш час, на думку Д. Житомирського, «шекспіризує» по-іншому.

Тенденція до розширення сфери побічної партії помітна у ряді творів харківських композиторів, особливо творів з конфліктним співвідношенням образних сфер. Так побудована експозиція першої частини Третьої симфонії Д. Л. Клебанова. Злим силам, що сіють тривогу, страх (музика головної партії) протиставлений образ гуманності, людяності. Після напруженого нагнітання хворобливо-нервовних пульсацій першої теми настає тиша, спокій і звучить віночок наспівних ліричних мелодій, які утворюють побічну партію. Її широкий показ обумовлений смисловим моментом: автор підкреслює, що гума-

ністичні сили, котрі протидіють нашестю, достатньо міцні, щоб вести боротьбу. Подібну драматургічну роль виконує і побічна тема у Першій симфонії В. Т. Борисова. Тенденція щодо розширення в ній ясно виявлена: головна тема у темпі Allegro складає 49 тактів, а побічна в темпі Andante 67 тактів.

Згадаємо і таку якість бетховенського симфонізму як прагнення до подолання замкнутості окремих структур з випуклим протиставленням основних образів. Ю. М. Холопов, систематизуючи ідеї Б. Асаф'єва, відмітив, що як корінну сутність симфонізму вчений відзначав безперервність музичної свідомості, котра відображає життєвий потік. Симфонізм Бетховена Асаф'єв характеризував як стихійний, напружений, що створює враження постійної кінетики [2, с. 187]. Динамізм ставлення притаманний творам харків'ян 60-х років. Назвемо головні теми Концертіно В. С. Губаренка, симфоній В. Т. Борисова, Д. Л. Клебанова, Концертіно для скрипки з камерним оркестром І. К. Ковача. Структурні, тональні норми підкорені динамічному наскрізному розвитку.

Ще одна проблема, пов'язана з сонатним тематизмом, в творчості 60-х років це пошуки нової музичної мови. Б. Ярустовський підкреслював, що не так легко знайти синтез національного і сучасного, оволодіти народно-пісенним у його новій якості. Це тема постійно виникала і обговорювалась і на творчих зборах у Харківському відділенні Спілки композиторів України. Йшлося і про використання нових технік композиції, і про художні можливості фольклору в сучасній музиці, про шляхи і методи його впровадження в професійну творчість. Звучає атмосфера міста (естрада, джаз, вокально-інструментальні ансамблі і т. п.) також цікавила композиторів і музикознавців Харкова. Міцніли творчі контакти зі Спілками письменників, художників. В пошуках нових засобів виразності нерідко згадувалась прокоф'євська теза про те, що простота повинна бути не старою, а новою простою, до якої композитор може дійти тільки тоді, коли попередньо він вирішить проблему великої музики і тим самим оволодіє достатньою технікою, щоб виражаючись по-новому, виражатись просто.

Фольклорні джерела збагатили гармонічну мову творів композиторів Харкова. Ладові особливості української народної музики нерідко обумовлюють структуру вертикальних комплексів, серед яких

поширені квартові та квінтові акорди, характерні для репертуару ліриків і бандуристів кварто-квінтового співзвуччя. Такі гармонічні вертикалі знаходимо в обробці пісні «Козаки-червонці» М. Т. Коляди, в кульмінації восьмого номеру «Уже зоря золоторога» з циклу «Хорові акварелі» Т. С. Кравцова. Вони сприяють національній своєрідності яскравих музичних образів.

Органічний сплав фольклорних інтонацій з сучасними засобами музичної мови характерний для музики, створеної Д. Л. Клебановим у 50 – 60-і роки. Тут немає цитатних запозичень. В симфоніях, фортепіанному тріо, струнних квартетах зв'язок з народно-пісенними і танцювальними жанрами виявлений не безпосередньо, композитор не схильний до прямого цитування. І в той же час створені ним образи наближаються до фольклорних. Глибоке взаємопроникнення національного і сучасного дає оригінальну художню якість у побічній темі з першої частини П'ятого струнного квартету. Розвиток музики здійснюється у двох тональних сферах: *as-moll* з *IV#* ступенем в лініях крайніх голосів (перша скрипка і віолончель) і *G-dur* в середніх голосах фактури (партії альту і другої скрипки). Обидві тональності, будучи однотерцевою спорідненості, створюють враження повної хроматизації *G-dur*'а, сприяючи плинності звукового процесу.

Хроматизація музичної тканини, політональне супряження пластів характеризують сучасну музичну мову. Пліуралізм форм звуковисотної організації характеризує музику другої половини ХХ ст. Стираються чіткі межі між функціональними групами гармонії. Хроматична тональність утворює дванадцятиступеневу цілісність з широко трактованою опозицією устою і неустою. Зростає значення лінеаризму, дії лінеарних сил, котрі, здається, виводять гармонічний рух за межі ладотональності.

Серед творів харківських композиторів, в яких цікаво трактована хроматична тональність, виділяється Концертино для симфонічного оркестру В. С. Губаренка (1963 р.). В образному змісті твору привабливе поєднання гумористичних, із задоринкою мелодій з дещо нашішкуватою лірикою, близькою до прокоф'євського світовідчуття, знайомого слухачам опери «Любов до трьох апельсинів». Побудова мелодійної лінії головної партії нагадує тематизм С. Прокоф'єва. З початкової інтонації виривається імпульсивний струм мелодійного руху,

що поєднує широкі стрибки з загальними формами розгортання. Тема полідіатонічна, її чарівність в несподіваних ладо-інтонаційних зрушеннях. Розгортання ладу відбувається завдяки зсувам ладових опор, що притаманне і фольклорному мисленню. Співставлення складних гармонічних засобів і простих мелодійних зворотів сприяють гумористичним ефектам (полігармонії, тритонові супряження акордів, паралельний рух тризвуків, політональне двоголосся).

Широко використовує можливості хроматичної системи І. К. Ковач у скрипичному Концертіно (1966). Як центральний елемент тональності представлена дисонуюча тоніка: в головній темі тонічний септакорд C-dur'у, а в побічній – квартакорд Des-dur, який набуває значення тематичної гармонії. Мелодія скрипки соло, наближена до стилістики народної пісні, містить ту ж квартову гармонію (as-des-es), що і гармонічна вертикаль. Лаконічний, тонко виписаний образ побічної теми нагадує своєрідний острівець. Трактовка ладотональності наближена до музики Д. Шостаковича: з альтерацією окремих шаблів (IV підвищений та понижені II, VI, III ступені). Побічна тема відзначається інтонаційною концентрацією, бо не тільки її мелодійні обриси, а й гармонічний остинатний фон заснований на кварто-секундовому комплексі.

Оновленням музичної мови музика харківських композиторів завдячує і поліфонічному фактору. Г. Малер категорично стверджував: «Нема гармонії, є лише контрапункт». Відомий вислів І. Стравінського про те, що чистий контрапункт є єдиним матеріалом, з якого можна викувати міцні і довговічні музичні форми. Це стосується і сонатної форми, термін «поліфонічна сонатність». (В. Задерацький) влучно відбив ці процеси в музиці ХХ ст., для якої є характерним якісно новий сонатний тематизм, поліфонічна сутність якого стає визначальною. Струнний квартет В. С. Губаренка (1965) утворює тричастинну композицію, в якій крайні частини, зв'язані загальним наростанням музичного розвитку, протиставлені ліричному інтермецо другої частини.

Цикл відрізняється тематичною єдністю, оскільки перша частина містить вихідний матеріал для двох наступних. Ця частина циклу поліфонічна, її музична тканина дуже рухлива. В образному плані органічно поєднуються грайлива скерцозність і витончений ліризм. Теми,

їх елементи не мають чітких розмежувань, усі переходи непомітні, плавні. Експозиція сонатної форми будується тут завдяки принципам проростання нових інтонацій з постійно оновлюваної музичної фактури, де панує поліфонічний розвиток. Головна тема викладена в поліфонічному двох – і триголоссі. Ведуча мелодика в партії першої скрипки і акомпанемент віолончелі в гармонічному плані спираються на поліфункціональні поєднання. Наприклад, обігрування тоніки *As-dur* в акомпанементі звучить одночасно з домінантовою і субдомінантовою функціями в мелодійному русі, від якого відгалужуються нові голоси, підголоски, котрі надалі появляються в тематичному комплексі II частини циклу. Цьому сприяє сама поліфонічна сутність теми. З її оновлюваної, рухливої тканини виникає і побічна тема сонатної форми, фактура якої розгалужена і уявляє собою поліфонічне чотириголосся з імітаційними проведеннями. Мелодія афористична, але в той же час надзвичайно виразна, містить яскравий висхідний стрибок на октаву з плавним поліфонічним заповненням, що надає їй вагомості. Поряд з імітацією (канон) продовжує діяти і принцип проростання. З'являються варіанти – підголоски, наближені до української пісенності. Характерні інтонації в мінорі з IV# ступенем звучать по-новому завдяки політональним нашаруванням. Значні перспективи, закладені на шляху становлення поліфонічної сонатності у струнному квартеті В. С. Губаренка, підтвердились концепцією його Другої симфонії, де цей принцип став циклоутворюючим (перша частина «Соната», фінал – «Фуга»). Однак, як відзначає у своєму дисертаційному дослідженні Т. С. Кондратьєва, створенню національного колориту в музиці В. С. Губаренка сприяє і варіантно-варіаційний тип розвитку, який авторка прослідковує на прикладі «Українського каприччіо». Новаторською рисою цього твору «є втілення фольклорних витоків в умовах сучасної тонально-гармонічної системи (нетерцеві акорди, хроматизована мелодія, що виходить за межі тональності, політональні співвідношення) [7, с. 13].

Прийоми варіювання застосовані і в згаданому уже Концертно для симфонічного оркестру В. С. Губаренка, розробка якого уявляє своєрідну послідовність варіацій, що виростають із секундової поспівки – інтонаційного зерна твору. Так третя варіація виконана в дусі імітації народних награвів (дудка, сопілка), «пританцювуюча» мелодія гобоя,

перебори (піцикато струнних) пустих квінт «під балалайку», тока-топодібні звучання фортепіано, що трактується як своєрідний ударно-фоновий інструмент, відтворюють національний колорит сучасними засобами виразності. Награш гобоя за мелодійною структурою близький до народної музики: починається з поспівки-зерна, з якої далі виростає варіант-продовження, котрий, в свою чергу стає імпульсом для проростання нових «гілочок» – варіантів. Розробка Концертіно для симфонічного оркестру відрізняється водночас симфонічною цілеспрямованістю і мозаїчністю структури. Обидві якості лише на перший погляд важко сумістити. Об'єднуючий фактор тут – принцип сонатності, що є ведучим, ключовим в конструктивному комплексі. Окремі варіації контрастні, відрізняються інтонаційно-ритмічним малюнком, фактурою, тембровим, гармонічним, поліфонічним втіленням. Графічне зображення партитури фіксує переключення дії у нову площину. Кадрова драматургія Концертіно В. С. Губаренка наслідує прокоф'євські принципи створення влучних музичних зарисовок, об'єднаних інтонаційно і за настроєм. Секундові інтонації, що гостро насколюються в партіях мідних інструментів, котрі розходяться звуковим «пучком», відкривають розробку, в яку то вривається запальний награш гобоя, то звучить мелодія, прикрашена глісандо низьких струнних. Розробка відрізняється активною цілеспрямованістю розвитку і водночас мозаїчністю. Світлий, радісний, веселковий образ твору ніби повертається перед слухачем різними гранями, висвічується різними кольорами райдуги з багатством її відтінків.

Таким чином, прийоми варіантно-варіаційного розвитку в сонатній формі підкорені наскрізній процесуальності сонатного алегро: окремі варіанти існують тут не відокремлено, вони залежать не тільки від початкового тематичного імпульсу, зерна, а й обумовлюють один одного, розчиняючись в загальному потоці руху. В сонатному алегро на відміну від варіаційної форми варіантно-варіаційні прийоми рідко зв'язані з послідовною зміною теми, зате органічно взаємодіють з мотивною розробкою, подрібненням тощо. Чимало прикладів такого плану знаходимо в творчості М. Д. Тіца, народна пісенність для котрого була предметом композиторських і наукових інтересів. Широку відомість здобули його «Обробки народних пісень Західної України» для голосу та фортепіано. Постійно приваблювали Михайла Дмитро-



веча як виконавця і композитора жанри камерно-інструментальної музики: кuartет, тріо. Приємні образи-спогади про рідну землю викликає Кuartет № 1 Фа мажор («Російський»). Це чудова ансамблева партитура, яка звучить кuartетно з усіма притаманними цьому складові тембровими уявленнями, де скрипки, альт і віолончель співають у довершеній гармонії, утворюючи оригінальні гармоніко-темброві та поліфонічні сполучення. Композитор звертається не тільки до народних російських і українських інтонацій, а й майстерно користується народними прийомами їх обробки.

Варіантно-варіаційна техніка застосована уже в темоутворенні першої частини циклу. Тематичні імпульси головної і побічної тем подібні за звуковисотними і ритмічними особливостями. Світлий, святковий характер цієї музики закладений у змісті пісенно-танцювальних тем, котрі виявляють єдність і в розробці: композитор не прагне до зав'язки конфлікту, до протиставлення, спрямовуючи розвиток тем-образів до їх зближення. Основою цього процесу служить метроритм, котрий об'єднує різні варіанти-поспівки. Живий активний імпульс головної партії (F-dur) переінтоновується у співучу, ансамблево-підголоскову інтонаційну сферу побічної теми світлого, ліричного звучання (a-moll). Тут вдало застосовується трансплантація хорової фактури до кuartетної тканини. У розробці то звучить хор струнного ансамблю, то проносяться віртуозні пасажі. Ігровий характер сприяє введенню інтонацій у стилі календарних пісень.

Кuartет № 1 розкрив багате обдарування М. Д. Тіца як мелодиста: чудова, розпівна тематична концепція створена у другій частині циклу. Перебивки ритмічних та метричних акцентів у скерцо посилюють темперамент народного танцю. Фінал, де теми проводяться у зміненому, варійованому вигляді, повертає до світлих образів першої частини.

Як своєрідну програму до одного з концертів, де звучав Кuartет № 1, М. Д. Тіц занотував дуже показові для його творчого credo думки: «В своєму кuartеті я прагнув, використовуючи всі особливості і технічні ресурси цього жанру, – демократизувати його, що виразилось:

1) у використанні не тільки в темах чи в окремих інтонаціях, але й у всій музиці кuartету (всі побічні голоси, фігурації, гармонії тощо)

мови російської та української народної музики (так, як співає сам народ), зразки ладової своєрідності;

2) поглибити зміст музики великими, хвилюючими почуттями (не інтимний, не особистий світ чи камерна музика для обраних), а те, що відбиває нашу дійсність, якщо не в усій її багатоманітності, то принаймні в деяких її типових рисах. І ще я прагнув до ясних і мелодійно розвинутих тем» [8, с. 33–34].

Розглянуті у статті твори композиторів Харкова свідчать про підйом і зростаючу активність діяльності Харківської організації Спілки композиторів України наприкінці 50-х і в 60-і роки. Поступальний рух творчої енергії відображав процеси, притаманні шестидесятицтву в цілому, пошук нових шляхів в композиторській творчості, музикознавстві, педагогіці. Визначну роль в цьому процесі відіграла бетховенська традиція, що виявлялась в розквіті циклічних форм, масштабності задумів, продуктивності творчої праці. В той же час слід нагадати, що Бетховен до поняття «традиція» ставився вельми скептично. А. Климовицький вказує на наявність у нього опозиційного відношення до тих стійких феноменів, що об'єднуються поняттям «традиція» [6, с. 24]. Сучасники сприймали його творчість скоріше як виклик традиціям, як бунтарський нігілізм [6, с. 25]. В той же час А. Климовицький розглядає творчість Бетховена саме у світлі проблем традицій і новаторства, вказуючи, що для німецького генія художнє ціле означало принципово індивідуалізовані, неповторні моделі [6, с. 38].

Таким чином, долаючи традиції попередніх епох, Бетховен стверджував власні принципи і традиції, надаючи енергію музичній творчості романтизму. Творчість композиторів Харкова також є переконливим доказом життєвої сили бетховенського методу.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Альшванг А. А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / А. А. Альшванг. — М. : Сов.комполитор, 1971. — 559 с.
2. Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура. Материалы Всесоюзной научно-теоретической конференции к 100-летию со дня рождения Б. В. Асафьева. — М. : Сов.комполитор, 1986. — 242 с.
3. Горюхіна Н. О. Еволюція періоду / Н. О. Горюхіна. — К. : Музична Україна, 1975. — 95 с.

4. *Житомирский Д. Шекспир и Шостакович / Д. Житомирский // Дмитрий Шостакович. — М. : Сов.композитор, 1967. — С. 121–131.*

5. *Клебанов Д. Л. Искусство инструментовки / Д. Л. Клебанов. — К. : Муз. Україна, 1972. — 219 с.*

6. *Климовицкий А. И. О творческом процессе Бетховена. Исследование / А. И. Климовицкий. — Л. : Музыка, 1979. — 176 с.*

7. *Кондратьева Т. С. Сучасна гармонія та її функції у творчості В. С. Губаренка : автореферат дис. канд. мист. — Харків, 2014. — 18 с.*

8. *Очеретовська Н. Л. Михайло Дмитрович Тиц / Н. Л. Очеретовська, П. П. Калашник, М. П. Калашник. — Харків : РВП «Оригінал», 1995. — 144 с.*

9. *Сорокер Я. Українська пісенність у музиці класиків. Навч. посібник / Я. Сорокер. — Вінниця : Нова книга, 2012. — 184 с.*

**Очеретовская Н. Бетховенские традиции в творчестве композиторов Харькова.** Статья посвящена исследованию влияния Бетховена на формирование и эволюцию музыкального мышления Д. Л. Клебанова, В. Т. Борисова, М. Д. Тица, И. К. Ковача, В. С. Губаренко. Рассматриваются музыкальные сочинения композиторов Харькова в жанрах симфонии, квартета, концертно, созданные в середине XX века. Выявляются черты бетховенского творческого метода в инструментальной музыке этого периода.

**Ключевые слова:** традиция, обработка, сонатная форма, симфонизм, концертно, струнный квартет, фольклор, музыкальный образ.

**Очеретовська Н. Бетховенські традиції в творчості композиторів Харкова.** Стаття присвячена дослідженню впливу Бетховена на формування та еволюцію музичного мислення Д. Л. Клебанова, В. Т. Борисова, М. Д. Тица, І. К. Ковача, В. С. Губаренка. Розглядаються музичні твори композиторів Харкова у жанрах симфонії, квартету, концертно, створені в середині XX століття. Виявляються риси бетховенського творчого методу в інструментальній музиці цього періоду.

**Ключові слова:** традиція, обробка, сонатна форма, симфонізм, концертно, струнный квартет, фольклор, музичний образ.

**Ocheretovska N. Beethovenian traditions in the creation of Charkow composers.** The article dedicated to studying of Beethoven influence on the forming

and evolution of musical mentality of D. L. Klebanov, V. T. Borisov, M. D. Tits, I. K. Kovach, V. S. Gubarenko. Explain the musical works in the genres of symphony, quartet, concertino, created by composer of Charkow in the middle of XX century. Reveal the features of Bethovenian creative method in the instrumental music of this period.

**Key words:** tradition, processing, sonata form, concertino, string quartet, folklore, musical image.

УДК 78.071.1 : 159.954

***Наталія Савицька***

## **ПОЧАТОК КОМПОЗИТОРСЬКОГО ШЛЯХУ: СТРАТЕГІЯ ОВОЛОДІННЯ ПРОФЕСІЄЮ**

Існують різні концепції професійного становлення музиканта у ранньому віці. Серед них найбільш відомими є ті, які найчастіше умовно пов'язують з дитинством Моцарта і Бетховена. Перебіг їх особистісного формування та оволодіння азами фаху багато в чому є типовими як для музичної, так і для інших царин мистецької діяльності – не лише доби класицизму, але й ХІХ–ХХ століть.

Представники однієї епохи розпочали процес творчої самореалізації у різних соціально-побутових обставинах, їх батьки керувалися протилежними морально-етичними та дидактичними принципами, відтак процеси становлення майбутніх геніїв набули діаметрально протилежного психологічного вмісту. Низку цікавих спостережень з цього приводу знаходимо у монографії Г. Альтшуллера та І. Верткіна «Як стати генієм: життєва стратегія творчої особистості» [2]. Не зупиняючись детально на її основних положеннях, виділимо ті особистісні та професійні риси, що, на думку дослідників, є уособленням деякого ідеального образу видатного митця минулого і сучасності: високий рівень вродженого обдарування; амбіційна мета; комплекс реальних дій, спрямованих на її досягнення; висока працездатність, результативність та ефективність процесу оволодіння фахом; нонконформізм, незалежність морально-етичних та професійних переконань, цілеспрямованість у їх обстоюванні.