

О.П. Васюта

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент Чернігівського Національного
педагогічного університету ім. Т.Г.
Шевченка

**Диригентська діяльність К. Сорокіна у Чернігові (1903 – 1908 рр.)
як фактор актуалізації симфонічного виконавства.**

Кіндрат Васильович Сорокін залишив помітний слід в історії музичного життя Чернігівщини початку ХХ ст. Творча діяльність випускника Московської консерваторії розгорталася у декількох напрямках, серед яких робота з симфонічним оркестром Чернігівського музично-драматичного товариства мала особливе значення. Очолюваний К.Сорокіним оркестр (1903-1908 рр.), продовжив диригентсько-симфонічну практику музичного просвітництва, започатковану наприкінці ХІХ ст. відомим українським диригентом О.Гореловим [3]. Чернігівський період диригентської діяльності К.Сорокіна позначився виконанням цілого ряду творів симфонічної музики, поширенням нових зразків російського і українського музичного мистецтва. У великих музичних жанрах симфонічної музики ним було реалізовано:

- а) В.Моцарт - симфонія соль-мінор і симфонія мі-бемоль-мажор; Й.Гайдн - симфонія ре-мажор; Л.Бетховен - симфонія до-мажор, симфонія до-мінор; П.Чайковський - симфонія фа-мінор; В.Калінніков - симфонія соль-мінор;
- б) В.Моцарт- увертюра до опери «Чарівна флейта»; Л.Бетховен - увертюра «Егмонт»; П.Чайковський - увертюра до опери «Воєвода»; М. Римський-Корсаков - увертюра до опери «Царева наречена»;
- в) М. Глінка - «Вальс - фантазія»; П.Чайковський - симфонічна

фантазія «Італійське Капріччіо», «Елегія» для струнного оркестру, «Вальс» з балету «Спляча красуня», симфонічна картина «Російський тріпак»; О.Даргомижський - симфонічна фантазія «Малоросійський козачок»; О.Бородін - симфонічна картина «У Середній Азії»; М.Мусоргський - концертна фантазія «Ніч на Лисій горі»; В.Калінніков - симфонічна картина «Кедр і Пальма»; М.Іпполітов – Іванов - симфонічна сюїта «Кавказькі ескізи»; Ц.Кюї - симфонічна сюїта «З дитячого життя»; О.Глазунов - симфонічна прелюдія з балету «Раймонда»;

г) В.Моцарт - концерт для кларнета з оркестром ля-мажор; К.Давидов - концерт для віолончелі з оркестром ля-мінор; Фон-Мулерт - «Колискова» для віолончелі з оркестром;

д) М.Лисенко - кантата для хору з оркестром «Б'ють пороги».

К.Сорокіну також належить визначна роль у становленні на Чернігівщині професійної музичної освіти початку ХХ ст. Як викладач з музично-теоретичних дисциплін, композиції та гри на мідних духових інструментах, зі статусом «вільного художника», він став директором першого в Чернігівській губернії приватного музичного училища(1904), яке діяло за програмою імператорського російського музичного товариства. В училищі викладалися спеціальні предмети зі співу, скрипки, альту, віолончелі, фортепіано, теорії композиції, духових інструментів (мідні та дерев'яні), теорії музики, сольфеджіо, інструментовки та історії музики. До першого викладацького складу училища ввійшли випускники Петербурзької, Віденської консерваторій та Київського музичного училища, зокрема К.С.Штамм (спів), О.І.Маслоковець і А.А.Яцкевич (фортепіано), І.Б.Красільщиков (скрипка), К.В.Сорокін (теорія композиції, мідні духові інструменти та ін.). Заснування музичного училища, як першого середнього спеціального музичного навчального закладу, стало новим етапом розвитку спеціальної музичної освіти на Чернігівщині.

К. Сорокін відіграв провідну роль у заснуванні чернігівського відділення імператорського музичного товариства (ІРМО), яке впродовж наступних років (1907-1917) здійснювало послідовну музично-просвітницьку і музично-освітню

роботу [3].

Розуміння актуалізації диригентсько-симфонічного виконавства розглядається нами як з точки зору об'єктивних факторів розвитку музичного життя м. Чернігова початку ХХ ст., так і тих особливостей виявлення диригентсько-виконавської культури К.Сорокіна, що реалізувалася у виконанні симфонічних творів різних форм і жанрів: симфоній, симфонічних поем, увертюр до опер, оркестрових сюїт тощо. З погляду на останнє смислове зауваження, актуалізація диригентсько-оркестрового виконавства розглядається також як спосіб відтворення інструментальної музики, що впливає на слухацьку аудиторію і відіграє комунікативну роль у справі поширення музичної творчості високого художнього змісту і є важливою для даного часу. У цьому взаємозв'язку диригентсько-оркестрова культура стає самостійним чинником музичної практики зазначеного періоду, тобто як індивідуальний, творчо-пройдений і закріплений у репертуарі конкретного симфонічного оркестру спосіб розкриття і передачі музичного досвіду у існуючому культурно-мистецькому середовищі. Суб'єктивною умовою актуалізації диригентсько-симфонічного виконавства була здатність диригента К.Сорокіна об'єднати зусилля музикантів (в більшості аматорів музичного мистецтва) у напрямі професійної інтерпретації симфонічної музики та спільного володіння штрихами і штриховою системою в цілому. Розуміння ним динамічної складової музичного виконавства (тембрової експресії, відчуття оркестрової партитури як по вертикалі так і по горизонталі в її художньо-смисловому упорядкуванні), наголошення професійного відношення музикантів оркестру до кожного музичного інтервалу (як складової системи спільного музичного інтонування) створювали об'єктивні умови включення слухацької аудиторії в «музичний діалог». У цьому сенсі, в актуалізації диригентсько-симфонічного виконавства ми вбачаємо, певний, культурологічний контекст адаптації музичного мистецтва за умов існуючої соціально-культурної дійсності, де симфонічне виконавство ще не набуло ознак сталої мистецької константи серед плюралізму музичних дій зазначеного часу (музично-освітніх, музично-театральних і ін.). Художньо-комунікативна суть

диригентсько-симфонічного виконавства своєю природою (апеляцією до слухача) відіграла провідну роль у загальній естетизації соціуму цього періоду. Саме за цих історичних обставин відбувалася актуалізація диригентсько-оркестрового виконавства, яка нарощувала відносно новий вид музичної практики, що реалізувалася, по-перше, як мистецька реальність виконання симфонічних, оркестрових творів, по-друге, як особливість втілення індивідуальних рис диригентської культури, що представляє, зокрема, музично-диригентську школу у її відповідному статусі, конкретизує питання сучасного стану музичного мистецтва і є ознакою духовного життя конкретного соціосередовища, тобто стає певним хронотопом музичного явища, надаючи йому значення реального чинника художньої дійсності. У зазначеному культурологічному баченні виглядає слушною думка ученої В.Кузик, яка, зокрема, наголошує: «Для України ще з XII ст. в силу ряду історичних факторів були притаманні процеси розосередження культурних осередків, тобто утворення у провінційному просторі своєрідних культурних соціо-локусів. Ці процеси протилежні загальновідомій політиці централізації та, зрештою, і децентралізації або так званій «регіональній політиці» (яка теж проводиться «згори», а не складається упродовж віків)» [6, с. 20].

Диригентсько-оркестрове виконавство розглядається нами і як певний аналог у логічному взаємозв'язку з іншими чинниками музичної діяльності, невід'ємною складовою якого є інтерпретація. Інтерпретація, як відомо, виявляє себе у декількох суттєвих аспектах. Перший, пов'язаний з грамотним прочитанням оркестрової партитури і чіткому дотриманні нотного тексту. Як зазначав видатний європейський диригент зі світовим ім'ям Ш.Мюнш: «Говорят: «Надо играть то, что написано». Но говорят также и другое: «Самое важное находится между нотами» (Афоризм Г.Малера). Оба высказывания верны и отнюдь не протеворечат друг другу. Невозможно сыграть то, «что между нот», не придерживаясь того, что написано в нотах» [7, с. 72]. Зазначений підхід до відтворення музичного твору засобами симфонічного оркестру - є нормативним з точки зору музичного професіоналізму. Інший аспект

інтерпретації лежить у площині «виконавець-слухач», що має виняткове значення на всіх етапах системного запровадження музичного, в тому разі і симфонічного виконавства. Маємо на увазі комунікативну функцію музичної інтерпретації. У якості комунікативної функції інтерпретація містить в собі ряд суттєвих ознак. Зокрема, в ній знаходиться яскраве виявлення художньо-ціннісних пріоритетів, реалізується цілеполюгаючий зміст музичної діяльності, згуртовуються наявні музичні сили, налагоджуються засоби музичної виразності шляхом «вживання» кожного учасника музичного виконання в задум композитора і як результат, комунікативна функція інтерпретації завжди передбачає певні художні наслідки. Як зауважує вчений М.Давидов: «Виконавське втілення написаного музичного твору є відображенням у живому одухотвореному звучанні інтерпретаторського уявлення про художньо-образний задум композитора. Із загально-технологічного боку - це процес накладання виконавських засобів - темпоритму, агогіки, артикуляції, штрихів тембру - на комплекс засобів композиторського мовлення, куди входять: метро ритміка, лад, мелодія, гармонія, контрапункт, фактура, темброво-інструментальні засоби тощо...» [4, с.90]. Усе це разом і спрямовано на передачу потенційно вагомої художньої інформації слухацькій аудиторії. При цьому важливо ще раз наголосити: комунікативна ознака інтерпретації у диригентській діяльності це не лише тотожність композиторського задуму, а ще й створення (шляхом музичного втілення) умов діалогу зі слухацькою аудиторією. З цього приводу Ш.Мюш говорив: «Во время концерта чувства надо довести до предельного напряжения. В этом - основная миссия дирижера» [7, с.72]. У цьому сенсі диригентсько-оркестрова діяльність К.Сорокіна зазначеного періоду стала рушійною силою музичного процесу й встановила достатній рівень слухацького реагування, що й знайшло своє відображення у проведенні чернігівських симфонічних вечорів (1903 - 1908 рр.). Приміром, у симфонічному вечорі, який відбувся 2 березня 1908 р. у чернігівському залі дворянського зібрання, брали участь симфонічний оркестр, соліст-інструменталіст Д.Країнський (кларнет), дитячий хор [11]. Музичний репертуар симфонічного вечора склали наступні твори: Л.Бетховен, п'ята

симфонія, c- moll, op. 67; В.Моцарт, концерт A-dur для кларнета; М.Римський-Корсаков, увертюра до опери «Царева наречена», П.Чайковський, «Італійське капріччіо»; Г.Конюс, «Пісня про комара» з сюїти «З дитячого життя». Музичне втілення зазначених творів відбувалося у відповідності до творчого задуму К.Сорокіна та авторської концепції. Головне бачення диригентсько-творчого спрямування К.Сорокіна реалізувалося у наступних етапах музичного втілення:

1) П'ята симфонія Л.Бетховена C-moll, op. 67 була виконана повністю: а) Allegro con brio, б) Andante con moto, в) Scherzo. Allegro, г) Allegro. Presto. Як зазначав К.Сорокін, висхідні позиції його диригентського бачення спиралися на творчі підходи щодо втілення симфонічної творчості Л.Бетховена, наголошені Г.Берліозом у знаменитих «Критичних етюдах»: «Эта симфония, без сомнения, самая знаменитая; по нашему мнению, здесь развиты его задушевные мысли, сюжет навеян его тайными страданиями, сдержанным гневом, грустными размышлениями, ночными видениями, восторженными порывами; формы мелодии, гармонии, ритма и инструментовки настолько же индивидуальны и новы, насколько мощны и благородны» [11]. Як відомо, у творчій інтерпретації диригента-виконавця виняткова роль належить творчій уяві, пов'язаній з музичним світом того чи іншого твору. Як зазначав Ш.Мюнш: «Во мне музыка вызывает что-то: или определенный колорит, или пейзаж, или некое ощущение, которое можно почувствовать и выразить только в звуках. Из-за моей склонности к живописи зрительные образы нередко смешиваются в моем сознании со звуками» [7, с. 57]. Саме «привілеція інтерпретатора - диригента» стає ключовою при розкритті задуму композитора - вважав великий диригент М. Мюнш. Диригентський план К.Сорокіна спирався на художньо-образну сферу зазначеної симфонії Л.Бетховена, зокрема, у першій частині (Allegro con brio) змальовано страждання людської душі: «но это - не сдержанное, спокойное отчаяние, граничащее с безропотностью, не мрачное и безмолвное страдание Ромео, узнающего о смерти Джульетты, а скорее — страшная ярость Отелло в ту минуту, когда он слышит из уст Яго ядовитую клевету, убеждающую его в виновности Дездемоны» [11]. Подібний асоціативно-художній ряд у творчій

концепції К.Сорокіна реалізувався у наступних диригентсько-технологічних вимогах: «Вслушайтесь в отрывистые звуки оркестра, в аккорды, постепенно ослабевающие, как затрудненное дыхание умирающего, которыми духовые инструменты перекликаются со струнными и которые потом сильной фразой всего оркестра будто ожившее в приливе новой ярости. Всмотритесь как эта трепещущая масса звуков после минутного колебания устремляется в виде двух унисонов, словно два жгучие потоки лавы» [11]. Подібні міркування диригента, спрямовані на розгортання виконавчого плану, демонструють його здатність до формування переконливого художнього музично-виконавського образу, який створюється на матеріалі симфонії і відповідає задуму композитора. (Як відомо, зазначена симфонія була написана 1808 року. У ній відобразився складний душевний стан композитора. До цього періоду творчості Л.Бетховена відносять знайдені після його смерті листи, відомі під назвою листів «к безсмертной возлюбленной». Вважається, що це була Жозефіна Дейм [1, с. 270]). У симфонії знайшла своє виявлення здатність Бетховена до найвищих проявів людського страждання, протистояння ударам долі і всеохоплююче прагнення до перемоги) [5, с. 94].

Особливості втілення другої частини симфонії (*Andante con moto*) вбачалися диригенту К.Сорокіну у наступних музичних діях: «По характеру вторая часть симфонии имеет нечто общее с *allegretto La-min* седьмой симфонии и *allegretto mi-ь* четвертей. В нем есть и задумчивая серьезность первого и трогательная прелесть второго» [11]. Як диригент, він прагнув досягнення всім складом оркестру повного відчуття художньої міри у співвідношенні звучання як різних інструментальних груп, так і окремих музичних інструментів в цілому. Цього разу художня міра стосувалася поступового нарощення музичної думки, коли, як підкреслював митець: «За темой, появляющейся сначала в виолончелях и альтях с аккомпанементом контрабасов *pizzicato*, следует фраза духовых инструментов, которая встречается в течении всей части в одном и том же виде и в одном и том же тоне, несмотря на различные изменения первой темы. Постоянное появление этой фразы во всей ее глубоко-печальной простоте

производит мало-по-малу на слушателя неописанное впечатление» [11]. Змістова доцільність логіко-динамічного втілення музичної думки, професійна спрямованість інтерпретаторського бачення дії окремих музичних інструментів і оркестру в цілому - є додатковим свідченням високої диригентської культури К.Сорокіна.

У третій частині симфонії диригент досягає максимальної логічної єдності дій структур-груп оркестру, спрямованих на відтворення образного змісту симфонії. Наголошує роль інструментовки у розкритті виражальних можливостей музиканта-інструменталіста як з точки зору музично-виконавської технології (від агогіки до штрихової техніки) так і «тембрової драматургії» оркестрового виявлення. Диригентська стратегія подолання технічних даних цієї частини музичного твору розгортається у наступних рекомендаціях митця. Зокрема, тематичну частину скерцо К.Сорокін структурував у їх логічно-послідовній взаємозалежності. В цьому епізоді симфонії він підкреслював наступне: «Мотив Scherco появляется на pizzicato... затем фаготы берущие высокое La - b, за которым следует SOL, октава от основного звука малого доминантового нонаккорда; затем, прерывая каденцию, струнные инструменты тихо смычками берут акорд La-b и на нем замирают...» [11]. З точки зору розкриття виконавської технології К.Сорокіна, його умінь щодо трактування спрямовуючих музичних конфігурацій ідейно-образної сфери, суттєву роль відіграло розуміння диригентом ритміки як складової цілісної структури творчого процесу при виконанні художнього твору великої форми. Наголошуючи роль ритмо-утворюючого компонента у трактовці третьої частини симфонії диригент підкреслював: «Ритм scherzo поддерживается только литаврами (мається на увазі епізод після акорду струнних в ля-бемоль), в которые слегка ударяют губковыми палочками, и эти удары глухо выделяются при общем молчании остального оркестра. Звук литавр-do, тональность этой части do-min; но аккорд ля-бемоль, долго поддерживаемый струнными инструментами, как будто ведет в другой тон, тогда как ударом литавр на do сохраняется первоначальный лад» [11]. Звернемо увагу на особливості творчого розуміння диригентом інтонування в контексті оркестрової ритмодинаміки

виконавського процесу. Зокрема, в епізоді переходу до фіналу третьої частини важливо, на його думку, коли «напряженность прежде глухих звуков литавр все увеличивается, и скрипки, возобновившие гармонию, дают акцентированное sol, si, re, fa, между тем как литавры сохраняют тоническое do. Что готовит весь оркестр ранее не задействованными валторнами к теме триумфального марша в мажоре и началу финала [11].

У реалізації диригентської тактики, при виконанні концерту для кларнета з оркестром (A-dur) В. Моцарта, враховувалося те, що цей твір став етапним у розвитку і становленні кларнета як сольного музичного інструмента. Музика концерту є зразком застосування принципів віртуозної гри на кларнеті, що передбачає широке використання пальцевої техніки, максимального зближення темброво-регістрових і виражальних можливостей кларнета з виразністю і технічними можливостями, зокрема, скрипки. У широкомасштабній творчості В.Моцарта концерт для кларнета зустрічається лише раз, тому виконання цього твору завжди ставало мистецькою подією. Соліст-кларнетист Д.Країнський (активний учасник музичного життя Чернігова зазначеного періоду) провів ретельну підготовчу роботу і зумів виконати твір на високому творчому і технічному рівні. Втілення художнього змісту концерту, запропонована творчим ансамблем (солістом і оркестром), отримала адекватне сприйняття слухацької аудиторії. Як зазначалося «концерт для кларнета был сыгран Д.Краинским с таким блеском и тщательной разработкой, что действительно любители музыки, люди, в которых она вызывает высшие эстетические эмоции услышали это дивное произведение Моцарта и еще в такой интерпретации» [12]. Реалізація музично-творчого задуму засвідчила правильність стратегії спільних дій.

При виконанні увертюри до опери М.Римського - Корсакова «Царевна наречена» симфонічний оркестр під керівництвом К.Сорокіна відтворив поетапне розгортання її тематичної сфери. Як відомо, ця увертюра є одним з яскравих зразків оркестрового симфонізму [10]. Головна фабула опери (епоха російського царства XVI ст.) сконцентрована у трьох тематичних блоках. Перший відтворює атмосферу властиву часам «опричнини» з жорстокістю і свавіллям. На фоні

напруженого музичного розвитку вимальовується інший тематичний блок (тема кохання). (Творча інтерпретація цього епізоду увертюри засвідчила високу диригентську енергію і експресію творчого втілення К.Сорокіна). Розвиток цієї теми у середній частині увертюри, яка з'являється то у мажорі, то у мінорі, досягає свого апогею і засвідчила здатність оркестру до розкриття широкомасштабних симфонічних полотен.

В цілому, виконання симфонічних, оркестрово-сольних творів в диригентській практиці К.Сорокіна демонструвало здатність митця до реалізації складних музичних творів, зокрема, це стосувалося і виконання «Італійського капріччіо» П.Чайковського. (Симфонічна фантазія «Італійське капріччіо», написана композитором на основі італійських музичних вражень, які він отримав перебуваючи в Італії. Приміром, перша розгорнута оркестрова фанфара є творчим перевтіленням італійського військово-кавалерійського сигналу королівських кірасирів, що лунав перед вікнами готелю Констанца, де зупинявся композитор. [9]). Симфонічна фантазія П. Чайковського ставить перед диригентом ряд проблем творчого характеру.

По-перше, це втілення твору складної симфонічної фактури як сукупності засобів оркестрового викладу, з яскравим акцентуванням максимально можливих технічних особливостей оркестрових груп.

По-друге, складна ритмічна організація, що виявляє себе у постійній змінності музичного розвитку. Розв'язання складних завдань оркестрового виконання «Італійського капріччіо» відбувалося завдяки творчому опануванню диригентом К.Сорокіним усіх складових музичної інтерпретації і застосуванні широкого спектру виконавсько-технологічних засобів, грамотній збалансованості усіх оркестрових груп.

Певну широту диригентсько-оркестрового мислення, побудованого на концептуалізації творчо-виконавського плану, засвідчив також симфонічний вечір, що пройшов під управлінням К.Сорокіна 1 квітня 1907 р. Програму симфонічного вечора склали: Четверта симфонія П.Чайковського, «Кавказькі ескізи», М.Іпполітова – Іванова; увертюра «Егмонт» Л.Бетховена [13].

Четверта симфонія, фа-мінор, П.Чайковського відноситься до визначних творів світової симфонічної музики. Складна симфонічна партитура, колоритна інструментовка, висока творча відповідальність усіх без винятку музичних інструментів, задіяних у виконанні, насичена музично-інструментальна фактура симфонії - висувають перед диригентом відповідальні творчі завдання. Особливо, коли диригент має справу з оркестром, який працює не на постійній основі, а збирається лише для конкретного виконання того чи іншого твору, як це було у даному випадку. Це зазначалося у післяслові: «Учитывая успех вечера, мы должны не забыть, что главное место в оркестре занимают любители оркестровой игры, которые собираются для совместного исполнения не часто и это важно иметь в виду» [13].

Любительським симфонічним оркестром м. Чернігова було виконано усі чотири частини симфонії, у відповідності до авторського задуму і концептуальних засад відтворення, властивих диригентському стилю К.Сорокіна. До певних ознак якого можна віднести вміння диригента працювати з оркестровою партитурою, високу професійність її, що відповідає стилю і жанру музичного твору, залучення у процес творення кожного учасника оркестру і спрямування їх до втілення цілісного художнього образу твору. Як зауважує музикознавець І.Побережна: «Четвертая симфония - одна из вершин мировой музыкальной культуры... Это - симфонизм, воссозданный на национальной почве как метод построения крупных форм (и симфонических, и музыкально-театральных». Чайковский фактически решил задачу, поставленную в свое время Глинкой: овладеть посредством национального музыкального языка классической европейской композиторской техникой и вершиной симфонической формой - симфонией» [8 с. 131]. Аналіз виконавського плану К.Сорокіна засвідчує усвідомлення диригентом метаполягаючого змісту своєї діяльності. Зокрема, в роботі над четвертою симфонією П. Чайковського особливу увагу приділялося адекватності темпо-ритму і динаміки розгортання «драматургії» музичного матеріалу, вдумливому ставленню до кожної музичної фрази. Виконання симфонії стало важливим етапом у розгортанні музичної

культури регіону.

Диригент К.Сорокін глибоко усвідомлював головну властивість музики, яка своєю образною сферою апелює до людських почуттів, формує її естетико-художній світ, стає, в певному сенсі, інформативним джерелом історичної спадщини. Саме ці ідеї спонукали диригента звертатися до сфери програмної симфонічної музики. Яскравим прикладом останнього є, зокрема, виконання увертюри Л.Бетховена до трагедії В.Гете «Егмонт». Як відомо, зазначена симфонічна увертюра є одним з десяти музичних номерів, написаних Л.Бетховеном у 1809-10 рр. до твору В. Гете [1, с. 354]. Головна фабула трагедії розкриває боротьбу широких народних мас проти іноземного поневолення і тієї ролі, яку відіграв граф Егмонт у героїчному протистоянні. Творчий план К.Сорокіна спирався на тематичну основу увертюри. Так, головна увага музикантів оркестру зосереджувалася на відтворенні музичних тем, що з'являються в інтродукції увертюри як два контрастуючих елементи: марш іспанських солдатів (3/2) і моління пригноблених (перше *allegro* на ³⁴). Подальше розгортання «тембрової драматургії» увертюри фокусувалося диригентом К.Сорокіним на величному *crescendo* «победной симфонии» *allegro con brio* - як апофеозу торжества добрих сил над силами зла. Виконання увертюри під керівництвом К. Сорокіна сприяло народженню технічного арсеналу симфонічного музикознавства.

Актуалізація симфонічного виконавства, здійснена К.Сорокіним на рівні чернігівського локально-мистецького середовища мала у своєму концептуальному виразі цілий ряд новаційних підходів, які стосувалися, в першу чергу, поширення сучасної симфонічної музики різних жанрів: симфоній, увертюр, сюїт. У зазначений період було, зокрема виконано нові симфонічні сюїти: М.Іпполітова - Іванова «Кавказькі ескізи» та Г.Конюса «З дитячого життя» для оркестру і хору. При цьому, наголосимо, що К.Сорокіну належить першість у практичному поширенні жанру симфонічної сюїти в оркестровому виконавстві зазначеного періоду. Приміром, сюїта «Кавказькі ескізи» М.Іпполітова-Іванова була виконана у такій послідовності: а) В ущелині; б) В аулі; в) В мечеті; г) Хо́да

Сардаря. «Кавказькі ескізи» належать до так званого «тифліського» періоду творчості композитора (1882 — 1893 pp.) [2, с. 185]). Тривале вивчення композитором кавказького фольклору дозволила йому відтворити у «Кавказьких ескізах» особливості східної мелодики, ритміки з їх неповторною колористикою, поетичною образністю. Подібний інструментально-мелодійний тематизм став новим мистецьким явищем для слухацької аудиторії Чернігова. Музичний об'єм твору визначив особливу музикальність виконання досягнуту

К. Сорокіним, що знайшло свій вияв, головне, у музично-осмисленому виконавсько-оркестровому інтонуванні, яке яскраво передавало музичну специфіку як програмного симфонічного твору, зокрема її образно-тематичну сферу. Виконанням зазначеної сюїти оркестр, керований К. Сорокіним виявив здатність до прочитання і якісного втілення композиторського задуму, що базувався на сучасних формах музичного мислення.

Сюїта Г.Конюса «З дитячого життя» є одним з найбільш відомих творів російського композитора. Написана для симфонічного оркестру і хору, сюїта складається з десяти номерів. У фінальній частині сюїти композитором задіяно дитячий хор. У цьому творі в повній мірі виявили себе висока композиторська обдарованість Г.Конюса. Щирість і теплота образного виявлення поєдналися з багатою музичною винахідливістю та неповторністю композиторського вияву. Не випадково оркестрова сюїта Г.Конюса «З дитячого життя» привернула свого часу (1893) велику увагу П.Чайковського [2, с. 184]. Виконання сюїти оркестром і дитячим хором стало свідченням запровадження нових підходів у існуючій концертній практиці регіону.

Таким чином, активізація диригентсько-оркестрового виконавства зазначеного періоду сприяла інтеграції у регіональний музичний простір надбань світової симфонічної музики (Л.Бетховен, П.Чайковський і ін.), вводила слухацьку аудиторію у світ сучасної оркестрової музики (сюїти М.Іпполітова-Іванова, Г.Конюса і ін.). Диригентська практика К.Сорокіна продовжила місцеву традицію симфонічного виконавства, що спиралася головним чином на місцеві музичні сили, що в цілому було характерним для музичної культури України цього періоду [4 с.

253].

Диригентська діяльність К.Сорокіна відіграла важливу роль у розвитку симфонічного виконавства і була дієвою формою поширення музичного мистецтва, що сприяло становленню загальної системи музичного просвітництва в регіоні. До того ж, своєю працею К.Сорокін збуджував інтерес до творчості українських композиторів (М.Лисенка), українського мелосу як важливого чинника симфонічного творення (О.Даргомижський, М.Мусоргський і ін.).

Творча діяльність К.Сорокіна відіграла позитивну роль у становленні диригентсько-оркестрової культури на початку ХХ ст. і стала важливим етапом її поступального розвитку на Чернігівщині.

Література

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен : очерк жизни и творчества / А.Альшванг - 2-е доп., изд.. - М., 1963. - 619 с.
2. Асафьев Б. Русская музыка / Б.Асафьев. - 2-е изд. - Л.: Музыка, 1979. - 339с.
3. Васюта О. Музичне життя на Чернігівщині у XVIII - XIX ст : історико-культурологічне дослідження / О.Васюта. - Чернігів : РВК «Деснянська правда», 1997. - 212с.
4. Давидов М. Виконавче музикознавство : енциклопедичний довідник / М.Давидов. - Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. - 400с.
5. Конен В. История зарубежной музыки / В.Конен. - М. : Гос.муз.изд. - Вип.1. - 1958.-390с.
6. Кузик В. Лев Миколайович Ревуцький : монографія / В.Кузик. - Ніжин : Видавець ПП Лисенко ММ, 2009. - 79с.
7. Мюнш Ш. Я дирижер / Ш.Мюнш. - М.: Гос.муз.изд., 1960. - 91с.
8. Побережная Г. Петр Ильич Чайковский : монография / Г.Побережная.- К.: Фірма «Віпол», 1994. - 358с.
9. Ручьевская Е. П.И.Чайковский 1840-1893 / Е.Ручьевская. - Л.: Музыка, 1978.-120с.
10. Соловцов А. Жизнь и творчество Н.А.Римского-Корсакова /А.Соловцов. - М.:

Музыка, 1969. - 668с.

11 . Театр и искусство: [К предстоящему симфоническому вечеру 2 марта]

// Черниговское слово, 1908. - 28 февр.

12. Театр и искусство: [К предстоящему симфоническому вечеру 2 марта]

// Черниговское слово, 1908. - 5 марта.

13. Театр и искусство: [Четвертая симфония Чайковского в зале дворянского собрания] // Черниговское слово, 1907. - 3 апр.

Анотація

Васюта О.П. Диригентська діяльність К.Сорокіна у Чернігові (1903-1908 рр.) як фактор актуалізації симфонічного виконавства.

У статті здійснено аналіз музичної діяльності К.Сорокіна у Чернігові 1903 - 1908 рр. як важливого етапу розвитку диригентсько-симфонічного виконавства.

Ключові слова: симфонічний оркестр, диригент, актуалізація, виконавство, симфонія, сюїта, концерт, інтерпретація, слухач.

Васюта О.П. Дирижерская деятельность К.Сорокина в Чернигове (1903-1908 гг.) как фактор актуализации симфонического исполнительства.

В статье осуществлен анализ музыкальной деятельности К.Сорокина в Чернигове 1903 - 1908 гг. как важного зтапа развития дирижерско-симфонического исполнительства.

Ключевые слова: симфонический оркестр, дирижер, актуализация, исполнительство, симфония, сюита, концерт, интерпритация, слушатель.

Annotation

Vasjuta AP Conductor's activities K.Sorokina in Chernigov (1903-1908 years) as a factorupdate symphony performance.

The article analyzes the music of K.Sorokina in Chernigov 1903 -1908 years as an important phase of conductor and symphony performance.

Keywords: Symphony Orchestra, conductor, Update, performance, symphony, suite, concert, interpretation, audience.