Національна всеукраїнська музична спілка
Дніпропетровська академія музики
ім. М. Глінки

# Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище

**М А Т Е Р І А Л И**
**IV Всеукраїнської науково-практичної дистанційної конференції**
**(з міжнародною участю)**

**Дніпро**
**ГРАНІ**
**2020**

**УДК 78.072.2**
**С 29**

Друкується за рішенням Вченої Ради
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
Протокол № 6 від 11.06.2020 р.

## Редакційна колегія:

**НОВІКОВ Ю.М.** – заслужений діяч мистецтв України, доцент, професор кафедри „Фортепіано", ректор Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро);
**ХАНАНАЄВ С.В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з навчальної роботи Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро);
**БЕРЕГОВА О.М.** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри „Історія та теорія музики" Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро);
**ГРОМЧЕНКО В.В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро), редактор-упорядник;
**ЩІТОВА С.А.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри „Історія та теорія музики" Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро);
**ПРИХОДЬКО І.М.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри „Історія та теорія музики" Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро);
**ВАРАКУТА М.І.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри „Історія та теорія музики" Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро);
**ТУЛЯНЦЕВ А.А.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри „Вокально-хорове мистецтво" Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро);
**РЯБЦЕВА І.М.** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри „Історія та теорія музики" Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро);
**КУПІНА Д.Д.** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри „Історія та теорія музики" Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро);
**ФУРДУЙ Ю.В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри „Історія та теорія музики" Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро);
**СЛАВСЬКА Я.А.** – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри „Соціально-гуманітарні дисципліни" Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро).

**С 29 Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище**: Зб. матеріалів IV Всеукр. наук.-практ. дист. конф. (з міжнар. участю) 6–7 квітня 2020 р. / Дніпропетровська акад. муз. ім. М. Глінки. Дніпро: ГРАНІ, 2020. 120 с.

Збірник укладено на основі матеріалів IV Всеукраїнської науково-практичної дистанційної конференції (з міжнародною участю) „Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище", присвяченої дослідженню багатогранності новочасного музичного мистецтва як складової новітньої соціальної культури. Конференцію проведено Дніпропетровською академією музики ім. М. Глінки 6 – 7 квітня 2020 року в дистанційному форматі на основі електронного збірника тез доповідей учасників наукового заходу.

**УДК 78.072.2**
© Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, 2020
© ГРАНІ, 2020

# *УКРАЇНСЬКЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО*

*УДК 78.067.1*

**Берегова Олена Миколаївна,**
*доктор мистецтвознавства, професор,*
*професор кафедри „Історія та теорія музики”*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (067) 795 - 13 - 84
e-mail: beregova@ukr.net

## НОВІ ФОРМАТИ ДИСТАНЦІЙНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ВИКЛИК ЧАСУ ЧИ ПЕРСПЕКТИВА РОЗВИТКУ В ХХІ СТОЛІТТІ?

Пандемія коронавірусу COVID-19 та оголошення в багатьох країнах світу жорстких карантинних заходів з метою захисту здоров’я і збереження життя громадян докорінним чином змінили режими міжособистісного спілкування, принципи взаємодії в соціумі та способи соціальної активності. Вимушена самоізоляція індивідів у їхніх домівках і несподівана поява значної кількості вільного часу спровокували в усьому світі відчутне зростання попиту на продукцію культурно-мистецького та освітнього характеру (фільми, книги, концерти, вистави, художні виставки, лекції, освітні ресурси тощо).

Водночас закриття театрів, концертно-філармонійних організацій, бібліотек, галерей, музеїв, навчальних закладів та інших установ культури на час карантину унеможливили традиційні форми живого спілкування представників мистецьких професій зі слухачами/глядачами, взаємодії в реальному, фізичному світі або, висловлюючись сучасними термінами, офлайн-спілкування. Натомість кризова ситуація спричинила бурхливий розвиток нових способів і форм взаємодії виробників та споживачів культурних послуг через Інтернет, створення нових цифрових сервісів для задоволення різноманітних культурних потреб.

Звісно, різноманітні види дистанційної комунікації існували у глобальному мистецькому просторі і раніше, однак не мали домінуючого характеру. Вони були радше доповненням до звичних, усталених форм і спрямовувалися на розширення аудиторії. Завдяки їм отримали доступ до художніх вартостей люди з обмеженими фізичними можливостями, малозабезпечені категорії громадян, а

також ті соціальні верстви, які з різних причин не можуть відвідувати концертні зали та оперні театри (молоді батьки, літні люди, діти тощо). Кризова ситуація ніби створила умови для розробки нових електронних ресурсів, загострила потребу у створенні нового контенту і виробленні нових форматів мистецької комунікації.

Першими відчули ці тенденції та відреагували на нові запити аудиторії провідні оперні театри світу, які виступили з ініціативою відкриття своїх архівів і викладення на власних веб-сайтах та інших Інтернет-ресурсах відеозаписів найкращих вистав минулих років. Зокрема, Метрополітен-опера 13 березня 2020 року оголосила про запуск проекту «Nightly Met Opera Streams» – безкоштовної серії HD-презентацій опер із власної колекції за останні 14 років – і щодня о 19.30 відкривала на своєму веб-сайті 23-годинний доступ до однієї з вистав у виконанні світових зірок оперної сцени і провідних диригентів. Можна було переглянути відеозаписи «Кармен» Ж. Бізе, «Богеми» Дж. Пуччіні, «Трубадура» і «Травіати» Дж. Верді, «Дочки полку» і «Лючії ді Ламмермур» Г. Доніцетті, а завершився перший тиждень відеострімів «Євгенієм Онєгіним» П. Чайковського із блискучими солістами Дмитром Хворостовським (Онєгін) та Рене Флемінг (Тетяна). Другий тиждень було присвячено виключно операм Р. Вагнера, далі – знов оперні шедеври Дж. Верді, Дж. Пуччіні, Ш. Гуно, В.А. Моцарта та інших композиторів. З-поміж вистав традиційного класичного і улюбленого серед глядачів оперного репертуару вирізнялася опера сучасного американського композитора Джона Адамса «Ніксон у Китаї» (постановка Метрополітен-опера 2012 року).

Подібну практику запровадив Віденський оперний театр, який, навпаки, перший тиждень відеострімів присвятив німецькій оперній класиці, зокрема, тетралогії «Кільце Нібелунгів» та іншим операм Р. Вагнера, а в наступні тижні урізноманітнив презентацію архівного репертуару показом рідкісних опер «Жінка без тіні» та «Електра» Р. Штрауса, «Аріодант» Г. Ф. Генделя, «Сон літньої ночі» Б. Бріттена, балету «Пер Гюнт» на музику творів Е. Гріга (лібрето Е. Клюга) тощо.

Берлінська філармонія надала можливість безкоштовно слухати живі стріми та відеозаписи концертів, а також фільми, інтерв'ю та багато іншого у своєму Цифровому Концертному Залі (Digital Concert Hall). У зв'язку з відміною Пасхального фестивалю в Баден-Бадені та з метою підтримки контактів зі своєю аудиторією арт-менеджери

Берлінської філармонії розробили і втілили в життя абсолютно нову форму концертної діяльності – цифровий музичний фестиваль Easter@Philharmonie Festival, який можна відвідати виключно в Цифровій Концертній Залі. Заплановано 9 прямих ефірів з квітня по червень 2020 року з провідними виконавцями-інструменталістами та диригентами світу. Програма фестивалю, за задумом організаторів, мала залишатися таємницею, було розкрито лише головний твір першого вечора 4 квітня 2020 року: запис П'ятої симфонії П. Чайковського у виконанні Берлінського філармонійного оркестру під орудою Кирила Петренка.

Активізувалися організатори різноманітних дистанційних міжнародних музичних онлайн-конкурсів і фестивалів (як, наприклад, International Cochran Piano Competition) і навіть вчені ради окремих європейських університетів, які дозволили проходити захист дисертацій на здобуття наукового ступеня PhD в онлайн-форматі (зокрема, Університет Лейдена в Нідерландах).

У руслі світових цифрових трендів організували свою діяльність за допомогою дистанційних форм комунікації й українські театрально-концертні організації та окремі діячі культури і мистецтва.

Національна опера України знайшла власний шлях підтримки контактів зі своєю публікою: на YouTube-каналі театру викладено 6 найпопулярніших вистав репертуару без обмеження часу на перегляд, а саме: опери Дж. Верді «Набукко» і «Дон Карлос», «Норма» В. Белліні, «Казка про Царя Салтана» М. Римського-Корсакова, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Також до цього списку потрапив найпопулярніший балет «Лускунчик» П. Чайковського у постановці головного балетмейстера театру Валерія Ковтуна.

Національна філармонія України порадувала своїх шанувальників архівними відеозаписами повних версій концертів минулих сезонів. На YouTube-каналі НФУ доступні для перегляду 79 відео попереднього ювілейного 155-го сезону, 2 – 154-го, 8 – 153-го, а також одне відео нинішнього, 156-го концертного сезону («С. Рахманінов. Життя і доля»).

На YouTube-каналі Дніпропетровського академічного театру опери та балету відкрито доступ до найпопулярніших вистав останніх років: балету «Лускунчик» П. Чайковського, мюзиклу О. Злотника «Сорочинський ярмарок», комічного балету «12 стільців» за

мотивами однойменного роману І. Ільфа та Є. Петрова на музику популярних фокстротів ХХ століття, інших вистав.

Львівська національна опера щоп'ятниці, суботи та неділі, але тільки в чітко визначений час, надала своїм глядачам можливість переглядати улюблені вистави вдома онлайн на YouTube-каналі театру. Були показані найяскравіші постановки театру останніх років: феєрія «Коли цвіте папороть» Є. Станковича, опери «Украдене щастя» Ю. Мейтуса та «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Лоенгрін» Р. Вагнера, вистава «Правда під маскою» за балетами І. Стравінського «Пульчинелла» та «Весна священна» тощо.

Одеський академічний театр музичної комедії імені Михайла Водяного з 14 березня вів Інтернет-покази найкращих вистав, які вже не йдуть на сцені театру. Глядачі були залучені до інтерактивного спілкування: любителям музичного мистецтва пропонували самим обрати для перегляду одну з двох вистав шляхом голосування на сторінці театру в мережі Facebook.

В умовах карантину деякі митці запровадили домашні онлайн-концерти. Зокрема, подружжя піаністів – народний артист України, професор Юрій Кот і заслужений діяч мистецтв України, доцент Ірина Алексійчук – 3 квітня 2020 року виступили з концертом на підтримку українських медиків, у якому були виконані фортепіанні твори Моцарта, Бетховена, Шопена, Дворжака. Подібні акції втілили в життя піаністи Ігор Рябов і Роман Коляда, бандуристи Роман Гриньків і Лариса Дедюх та інші виконавці-інструменталісти.

Стало очевидним, що у процесах дистанційної мистецької комунікації значно зросла роль зворотного зв'язку, взаємодія стала по-справжньому двосторонньою, відбулася індивідуалізація слухача/глядача, який раніше був знеособленим середньостатистичним споживачем культурних послуг і мистецької продукції. Якщо при традиційній взаємодії реакція публіки на те чи інше мистецьке явище є більш узагальненою, колективною і виявляється в загальних формах сприйняття/несприйняття (індивідуальну реакцію можна відстежити хіба що в працях музичних критиків або музикознавців), то дистанційні (у т.ч. онлайн) форми мистецької комунікації дають можливість більше дізнатися про слухачів/глядачів та їхні уподобання, уможливлюють відстеження реакції реципієнтів завдяки їхнім коментарям у соціальних мережах, участі в чатах, форумах тощо. Деякі митці з подивом виявили, що

їхня аудиторія є дуже підготовленою, оскільки окремі розлогі коментарі є, по суті, фаховими аргументованими думками експертів.

Відреагували на нові вимоги часу музичні навчальні заклади України. В умовах карантину викладачі як групових занять, так і індивідуальних класів змушені були терміново опановувати технології дистанційного навчання, налагоджувати зв'язок зі студентами/учнями за допомогою сучасних інформаційно-комунікаційних технологій (електронна пошта, служби Skype, Messenger, Вайбер, соціальні мережі Facebook, Twitter, Instagram тощо). Багатьом викладачам, студентам, а також батькам школярів довелося в прискореному режимі вивчати можливості сучасних електронних освітніх платформ, програм і ресурсів, зокрема Google-classroom, сервісу для проведення відеоконференцій Zoom тощо. Стало зрозуміло, що в умовах надзвичайної ситуації навчальні заклади з метою виконання освітніх програм також можуть надавати освітні послуги, хоча в інший, відмінний від традиційного аудиторного навчання спосіб, а саме за допомогою використання можливостей миттєвої комунікації, які надають соцмережі та служби передавання текстових повідомлень, зображень, аудіо- та відеозв’язку. Виявилося, що для підтримання контакту викладача з учнем придатними є чати і сеанси відеозв’язку за допомогою застосунків, встановлених на сучасних комп’ютерах, планшетах і смартфонах. І хоча вони не можуть замінити живого спілкування в класі, але все ж таки можуть допомогти молодим музикантам підтримувати професійну форму завдяки робочим контактам зі своїми викладачами і творчими керівниками. Як влучно висловився 27 березня 2020 року в ефірі радіо «Культура» ректор Дніпропетровської академії музики ім. М.І. Глінки, заслужений діяч мистецтв України, професор Юрій Новіков, в онлайн-освіті є багато корисного, що допоможе в майбутньому вдосконалити навчальний процес. Однак коли музикант доторкається до клавіш, між клавіатурою та струною відбувається таїнство народження звуку. Подібне таїнство відбувається між студентом і професором під час заняття зі спеціальності, а також під час лекції в аудиторії та при інших видах мистецьких взаємодій. Без цього таїнства навчальний процес у музичному мистецтві є неможливим[1].

[1] http://www.nrcu.gov.ua/schedule/play-archive.html?periodItemID=2458166

Отже, переломні моменти історії, періоди криз – це не тільки руйнація, загострення протиріч і відмирання чогось старого, а й народження нового знання, вироблення нових парадигм людського розвитку. Кризова ситуація, пов'язана з карантинними заходами глобального масштабу, показала, що сьогодні прямо на наших очах відбувається колосальна переоцінка цінностей і що людство стоїть на порозі якісного стрибка, пов'язаного з оприявленням нових концептів і способів комунікації, у тому числі музичної. Вже зараз можна спрогнозувати, що роль дистанційних форматів у музичній індустрії, театрально-концертному менеджменті, фестивально-конкурсному русі, музичній освіті, науці та інших видах соціальної і мистецької активності значно зросте, буде урізноманітнюватися спектр онлайн-послуг, удосконалюватиметься їхня якість. Головне, щоб найсучасніші технології допомагали людині в її вічному прагненні до самовдосконалення і не дали забути, що «найбільша розкіш на землі – це розкіш людського спілкування» (А. де Сент-Екзюпері).

*УДК 78.087.2*

**Кучер Вікторія Володимирівна,**
*магістрант кафедри „Народні інструменти”*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (073) 039 - 49 - 05
e-mail: vikakucherj5@gmail.com

# ЗБАГАЧЕННЯ ЗВУКОЗОБРАЖАЛЬНОЇ ПАЛІТРИ БАНДУРНОГО КОНЦЕРТНОГО СТИЛЮ XXI СТОЛІТТЯ (на прикладі Концерту для бандури з оркестром «Bandura forever» В. Мартинюк)

Поява жанрів сонати і концерту засвідчила зрілість бандурного інструменталізму, досягнення найвищої «планки» академізму і зрівняння бандури з іншими, давно визнаними й утвердженими класичними інструментами. Розвиток суспільного життя, еволюція музичної мови та застосування сучасних технік композиції призвели до появи новаторських засобів вираження музичної думки у творах для бандури.

Вивчення обраної теми зумовлено досить великим поширенням звернення композиторів до жанру концерту. Окрім цього, **актуальність дослідження** полягає у необхідності детальніше проаналізувати творчість заслуженого діяча мистецтв України Валентини Мартинюк та звернутись до унікальності її композиторського стилю, а також визначити його музичні й художні ознаки.

Концерти для бандури були і є обов’язковими творами на престижних всеукраїнських та міжнародних конкурсах та фестивалях. Завдяки зацікавленості українських композиторів художнім потенціалом сучасної бандури, відбувається процес стильового оновлення музики та збагачення бандурного академічного репертуару жанром концерту, в якому, як відомо, сонатна форма є обов’язковою, що наближає народно-академічну бандуру до європейського культурного простору.

Так, спеціально для Міжнародного конкурсу виконавців на українських народних інструментах ім. Г. Хоткевича **А. Гайденком** був написаний Концерт для бандури та оркестру народних інструментів з програмною назвою «Перебендя» (2004), а **І. Гайденко** створив Концерт для бандури з оркестром

«Харківський» (2007). У грудні 2006 року вперше прозвучав Концерт-capriccio для бандури та камерного оркестру **В. Павліковського**, що був обов'язковим твором на ІІ-му Міжнародному конкурсі кобзарського мистецтва ім. Г. Китастого у Києві.

Окремої уваги заслуговують твори представника української діаспори **Ю. Олійника**. У його доробку шість концертів:

№ 1 «Американський», присвячений В. Мішалову;

№ 2 «Романтичний» (1993), присвячений дружині Ользі Герасименко (обидва – неоромантичні, фольклорного спрямування);

№ 3 «Екзотичний»[2] (1994, друга редакція 1999), присвячений Оксані Герасименко (зразок трактування жанру з позицій фовізму та імпресіонізму);

№ 4 «Трипільський» (1996-1997), в якому поєднано фовізм і неофольклоризм (нетрадиційний за виконавським складом);

№ 5 «Нове тисячоліття»;

№6 «Антифонний» для двох бандур з академічним симфонічним оркестром.

Яскравим прикладом використання нециклічних форм для солюючих інструментів з оркестром, стилізації та вторинної фольклоризації виразових засобів є симфонічна поема «Victoria» для бандури з оркестром О. Герасименко, де поєднуються інтонації української та латиноамериканської музики.

Валентині Мартинюк притаманна міцна опора на фольклорні витоки, пошуки різних стильових напрямів, характерне тяжіння до театральності. У творчому доробку композитора – симфонічна, камерно-інструментальна, вокальна музика, хори, пісні, комп'ютерна музика, твори для народних академічних інструментів, ціла низка різножанрових та різнохарактерних композицій для бандури соло й музика для капели бандуристів. Серед них:

- Алюзії на українську народну тему «Як поїхав чумак» для бандури та фортепіано (2008);
- Фантазія на тему української народної пісні «Не сіяно, не орано» для бандури соло (2011);
- Інвенція на тему української народної пісні «Ой у полі, полі світлиця стояла» для бандури соло (2011);

[2] До складу оркестру у цьому творі введено гонг, ксилофон і там-там.

- «Фуга та постлюдія» на теми українських народних пісень «Ой у полі, в полі біл камень лежить» та «Ти ж мене підманула» для бандури соло (2012);
- Інтермецо на тему української народної пісні «Ой за ворітьми сніжок впав» для бандури та фортепіано, версія для бандури, струнного оркестру та ударних (2013);
- Інтермецо на теми українських народних пісень «Ой за ворітьми сніжок впав» та «Ішов козак долиною» для капели бандуристів, струнного оркестру, маримби та вібрафону (2017);
- Фуга та коломийка на тему української народної пісні «Ой за током, за током» для бандури соло (2017).

Композиторка вдало використовує джазово-естрадні, вальсові інтонації, що є проявом прозорості сучасних кордонів між академічною та масовою культурою, завдяки чому її твори містять багатий штриховий арсенал: флажолети, глісандо, не типове для бандури піцикато, нетрадиційні прийоми гри на бандурі, як-от постукування по деці інструмента; темброво-колористичні звукові прийоми не пов’язані з грою на інструменті (плескання в долоні тощо).

Мистецькі пошуки та неймовірне художнє прагнення до творчості постали рушійною силою у створенні концерту для бандури, який авторка присвятила Світлані Овчаровій. **Концерт для бандури з оркестром «Bandura forever»** (2019) є одночастинний, написаний у сонатній формі зі вступом. Твір визначається суб’єктивністю художнього висловлення, тяжінням до відображення внутрішнього світу особистих переживань. Вже у **вступі** (темп **Largo)** лунають інтонації теми української народної пісні **«Калиноньку ломлю»**, а саме – побічної партії концерту.

Партія бандури впродовж твору розвивається та, слідуючи авторським вказівкам (стукати долонею по коліну, по підставці, глісандо під підставкою, глісандо вище кілків, грати довільно секундами у заданому ритмі і напрямку, ковзання металевим медіатором або монеткою по басових струнах бандури), виконує у заданому ритмі позаінструментальні ефекти, без конкретної звуковисотності. В партії концертмейстера також можна почути кластери й стуки по корпусу фортепіано. Як зазначає І. Лісняк: «У Концерті рельєфно відображається властива постмодерновому мистецтву естетика гри. Ігрове начало <…> розкривається у діалозі

фортепіано й бандури. Сильно виявлене у тлумаченні першого ударно-ритмічне начало передається бандурі, стає “спільною площиною” їхнього спілкування» [1].

**Перспектива дослідження** полягає в усвідомленні, що створення музики для академічної бандури українськими композиторами було і є на сьогодні першорядною проблемою. Композитор, який пише музику для того чи іншого інструмента, повинен добре знати його специфічні виразові та технічно-віртуозні можливості. Якщо з «академічними» інструментами – фортепіано, скрипкою, флейтою і т.д. – завдяки їх тривалому досвіду функціонування у композиторів, – труднощів не виникало, то бандура, виявилась для перших авторів бандурної музики справжнім відкриттям.

Враховуючи той факт, що жанр концерту для бандури почав набувати популярності у творчості сучасних композиторів, він заслуговує на увагу фахівців-науковців і потребує подальшого аналізу та вивчення.

## Література:

1. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2019. 254 с.

*УДК 78.087.2*

**Ласкурін Іван Ігорович,**
*магістрант кафедри „Народні інструменти”*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (050) 070 - 98 - 57
e-mail: vnpapanov@gmail.com

# КОНЦЕРТ П. ГАЙДАМАКИ ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ З ОРКЕСТРОМ ЯК ІМПУЛЬС ДЛЯ ПОДАЛЬШОГО РОЗКВІТУ АКАДЕМІЧНОГО ІНСТРУМЕНТА

Мистецтво гри на балалайці – одна з цікавих та важливих сторінок в історії музичної культури України. Але, на жаль, протягом тривалого часу інструмент не розглядався як професійний та академічний. Фундаментом перших відомостей про лютневі й тамбуровидні інструменти (домра, балалайка, кобза, бандура) є дослідження українських музикознавців: О.С. Фамінцина, М.М. Гордійчука, К.В. Квітки та ін.

Перша згадка про існування балалайки як українського інструмента відноситься до XVIII століття. Дослідник А. Апостолов підтвердив цю інформацію у своїй книзі «Запорожье: страна и народ». Найцікавіше те, що балалайка мала форму корпусу округлу. Про це згадує М.В. Гоголь у своїй поемі «Мертві душі». Відомий художник П.Е. Заболоцький відобразив саме такий інструмент у своїй картині «Хлопчик з балалайкою» (1835).

Розвиток сольного балалайкового виконання в академічній практиці приходиться лише на XX століття, і пов'язано це, головним чином, з вдосконаленням інструмента, що відбулось за великою ініціативою В.В. Андрєєва. У популяризації балалайкового мистецтва на Україні вагому роль відіграв В.А. Комаренко.

Завдяки процесу академізації балалайка фактично набула концертно-виконавського статусу, аналогічного провідним інструментам західноєвропейської музичної культури (фортепіано, скрипка, віолончель, мідні й дерев’яні духові інструменти).

Не зважаючи на широке поширення балалайки в Україні та за її межами, інструмент належить до найменш розроблених об'єктів сучасної теорії музичного виконавства. На жаль, науковий інтерес

зосереджений на інших представниках народного академічного інструментарію (баян/акордеон, домра, бандура, цимбали).

Активний розвиток професійного балалайкового виконавства у другій половині XX століття сприяв розширенню оригінального художнього репертуару для цього інструмента. Як наслідок, з'являється значна кількість концертних творів для балалайки, в яких використовується досвід провідних жанрів академічної музичної культури.

Творчі інтереси композиторів зосередженні на концертному жанрі, бо саме він став демонстрацією гармонійної взаємодії балалайки і оркестру. Всього, на даний момент, для балалайки написано близько 30 концертів (Е. Подгайц, Е. Кичанов, Н. Шульман, В. Веккер, К. Мясков, Й. Єльгісер, Г. Таранов, В. Іванов), з них 20 – з оркестром народних інструментів, 9 – із симфонічним оркестром.

Жанр сольного балалайкового концерту на Україні розпочинає свою історію від 1965 року. Одним з перших його авторів можна вважати Петра Даниловича Гайдамаку. Концерт П. Гайдамаки, що став матеріалом нашого дослідження, є зразком використання нових досягнень у виконавстві, технічних прийомів, знаходження балансу, динамічної врівноваженості, тембральної відповідності партій балалайки та оркестру.

Концерт має рельєфний тематизм, яскраву мелодію, чітко визначений танцювальний ритм, ясну функціональну гармонію та український дух, оскільки в основі концерту, одночасного за своєю структурою, лежать не аутентичні, але авторські теми народнопісенного характеру.

При виконанні концерту Петра Даниловича Гайдамаки балалайка збагатилась достатньо великою кількістю прийомів звуковидобування. Серед них: арпеджіато, щипок великим пальцем, удар великим пальцем, брязкання, удар вниз по струнах, удар великим пальцем, дріб, піцикато лівою рукою, тремоло, глісандо, портаменто, вібрато, гітарний прийом, флажолет тощо.

Розмаїття виконавських прийомів підтверджує, що балалайка – інструмент, якому притаманна темброва різноманітність, вона забезпечується багатством обертонів й акустичною системою, центром якої є струна. На балалайці можливо використовувати багато технічних прийомів, які дозволяють змінювати забарвлення звучання інструмента, вносити у процес виконання музичного твору неповторні акустичні характеристики.

На сьогодні балалайка як академічний інструмент набуває активного розвитку в Україні. Репертуар поповнюється новими творами, видаються нові методичні збірки, інструмент продовжує звучати як сольно, так і будучи невід'ємною частиною народних ансамблів малих та великих форм, численних оркестрів академічних народних інструментів.

*УДК 78.071.1*

**Павлова Маргарита Тарасівна,**
*асистент-стажист*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (093) 678 - 26 - 12
e-mail: margaritka.banduristka@gmail.com

## ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ ВИКОРИСТАННЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕМАТИЗМУ В АКАДЕМІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ

Історія кобзарського мистецтва невід'ємно пов'язана із народною музичною творчістю, яка сприяла його виникненню та формуванню. Еволюція інструмента поволі змінювала репертуар виконавця. Поява нового типу бандури із хроматичним строєм та системою перемикання тональностей відкрила широкий спектр виконавських можливостей і започаткувала новий етап розвитку бандурного виконавства, представивши інструмент в академічному баченні.

Відтак, постає гостра проблема відсутності оригінального бандурного репертуару, до вирішення якої долучаються як самі виконавці, так і професійні українські композитори, такі як Микола Дремлюга, Володимир Зубицький, Костянтин Мясков, Валентина Мартинюк та інші.

З'являються перші оригінальні концертні твори – сонати, фантазії, концертні п'єси, в яких поряд з оригінальним тематизмом композитори активно використовують фольклорний мелос, а саме – теми народних та календарно-обрядових пісень, танців, поспівок тощо.

Попри історичний поділ на дві основні бандурні школи, а саме – Київську та Львівську (за інструментарієм), серед бандурної спільноти існує розподіл за музичними навчальними закладами, а це Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського (м. Київ), Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського (м. Харків), Одеська національна академія музики ім. А.В. Нежданової (м. Одеса), Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка (м. Львів), Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки (м. Дніпро).

Співпрацюючи з бандуристами, професійні композитори долучаються до розвитку бандурного репертуару, використовуючи у ньому фольклорний тематизм в таких академічних формах як п'єси (Р. Гриньків «Коломийка», В. Зубицький «Коломийка»), твори великої форми (К. Мясков «Варіації на тему української народної пісні «Женчичок бренчичок», Г. Гембера «Варіації на тему веснянки «Марина»), поліфонічні твори (В. Мартинюк «3 фуги на тему козацьких пісень», В. Олійник «Цикл поліфонічних творів «Пригоди козака Мамая», вокально-інструментальні обробки для виконання соло та в ансамблевих складах (І. Марченко «Фантазія для 3-х бандур на тему української народної пісні «Ніч яка місячна») тощо.

Також у творах цікаво помітити не тільки дослівне цитування фольклорного мелосу, а й стилізацію під народний мотив (К. Мясков «Концертіно для бандурири з оркестром», Р. Гриньків «Веснянка», О. Герасименко «Концертна фантазія Купало» й ін.).

Зважаючи на історичні події й територіальне розташування, фольклор у різних регіонах України має свої особливості, які вплинули на репертуар виконавців-бандуристів. Так, наприклад, фольклор західної України, завдяки особливому гармонійному забарвленню, а саме – високі четверті та шості ступені мінору і високі другі й четверті ступені мажору, створюють особливий колорит звучання, який у своїй творчості використовують такі композитори як М. Дремлюга, В. Зубицький, Р. Гриньків та ін. У центральних регіонах України були розповсюджені так звані козацькі пісні, які відрізнялись вольовим та рішучим характером, простими гармонійними зворотами, на приклад T-D-T-VI-D-T. Такий музичний фольклор став джерелом творчості для К. Мяскова, В. Мартинюк тощо.

Календарно-обрядова творчість була розповсюджена на багатьох територіях України й мала спільні риси, такі як, просте

гармонійне забарвлення, наспівна мелодія, куплетна структура з приспівом, квадратна структура будови (окрім купальських пісень). Використання тематизму такого фольклору є найбільш розповсюдженим у бандурному репертуарі як в інструментальному, так і у вокально-інструментальному викладені. Його використовують О. Герасименко, В. Олійник, Р. Гриньків, І. Гайденко, Г. Гембера, А. Муха та ін.

Проаналізувавши сучасний репертуар бандуриста зазначимо, що тема фольклорної спадщини в академічному репертуарі є актуальною й до сьогоднішнього часу. Серед українців досі існує стереотип про так звану «народну бандуру», яку часто асоціюють з автентичним співом та іншими атрибутами української історичної спадщини. Зважаючи на широкий спектр виконавських можливостей, сучасне бандурне мистецтво має популяризуватись як академічний, сучасний, конкурентоспроможний напрям української культури.

*УДК 78.072.2*

**Берднікова Ольга Валеріївна,**
*магістрант кафедри „Народні інструменти”*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (095) 908 - 81 - 95
e-mail: 2602atana1997@gmail.com

## ОСНОВНІ МЕТОДИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ ЕПОХИ БАРОКО ДЛЯ БАНДУРИСТА-СПІВАКА

Актуальність дослідження обраної теми полягає у необхідності опановування основних методів перекладу та інтерпретації вокальних музичних творів доби Бароко для бандури соло. Значною мірою, цьому сприяло академізація бандури, розширення її технічних можливостей та потреба оновлення як педагогічного, так і концертного репертуару бандуриста-співака.

До вивчення означеної проблематики та інтерпретації творів різних жанрів на народних інструментах зверталося багато вітчизняних науковців, серед яких праці В. Дутчак, І. Дмитрук, С. Карася, Н. Хмель, Е. Круглової та інших.

Г.Ф. Гендель увійшов в історію музичної культури як митець, творчість якого увібрала у себе образи, пов'язані з гостро-динамічними сценами та піднесеними почуттями героїв. Тому, звертаючись до оперного та ораторіального жанру творчості Г.Ф. Генделя ми надихаємось героїкою та силою духу, а також, навчаємось основним принципам формотворення арії *da capo*. Адже відомо, що арія – це жанр сольної вокальної музики з інструментальним супроводом, з багатоплановою характеристикою персонажа та демонстрацією віртуозності техніки співака.

У представленій доповіді зосереджено увагу на основних закономірностях перекладу музичного матеріалу оригіналу вокально-інструментальних творів епохи Бароко для бандуриста-співака, які нерозривно поєднані з цілим рядом комплексних задач, враховуючи темброво-фактурні особливості інструмента та індивідуальні особливості голосу виконавця. Звертаючись до творчості Г.Ф. Генделя та враховуючи особливості трансформації твору минулого сторіччя, виведено основні закономірності та принципи способів видозміни вокально-інструментальної музики епохи Бароко для бандури.

**Отже, до загальних способів трансформації та інтерпретації інструментальної партії вокально-інструментального твору належать:**

− метод ампліфікації при роботі з оригінальним текстом (згущення фактури оригіналу);

− метод редукції при трансформації партії лівої руки (розрідження фактури оригіналу);

− перенесення музичних фраз та інколи мелодії в іншу октаву для більш зручного виконання (враховуючи конструктивні особливості бандури);

− збереження прозорості фактури, без втрати оригінального тексту (інколи спрощення багатоголосних акордів у широкому розташуванні);

− спрощення фактурного викладення у швидких частинах твору (для збереження легкості та віртуозності звучання), особливої уваги потребують окремі музичні фрази, де зустрічається альтерація (що пов'язано з маленькою мензурою у відстані між струнами);

− збереження та відтворення артикуляції музичного матеріалу оригіналу (чергування штрихів *legato, non legato, staccato* враховуючи темброві та конструктивні особливості інструмента). Особливу увагу

треба звертати на вірно розставлену аплікатуру, що допомагає грати готовими рухами, чітко артикулювати та економити час при відтворенні особливо складних фрагментів твору);

− збереження та відтворення контрастної динаміки епохи Бароко (за визначенням Н.А. Копчевського: «В старовинній музиці динаміка відігравала особливу роль, служила найважливішим дієвим фактором, що сприяв прояву кінетичної енергії, що містилася у музиці» [3].Тобто, цей прояв міг залежати як від виконавських індивідуальностей, так і від умов побутування, що характеризувало старовинну музику. Акцентується увага на тому, що інколи було недостатньо дотримуватися *piano* і *forte* тільки в тих місцях, де вони зазначені автором. Ця особливість свідчить про те, що в минулі часи були відсутні концертні зали, призначені для виконання цієї музики, і тому, виконавець мав право самостійно розраховувати динамічну шкалу сили та слабкості звучання).

**Закономірності та принципи інтерпретації вокальної партії твору:**

− збереження оригінальної вокальної партії музичного матеріалу та вміння передати віртуозність та легкість звучання за допомогою володіння певним арсеналом професійних вмінь та навичок протягом усього діапазону бандуриста-співака;

− дотримання чіткої артикуляції при передачі характеру звучання, а саме штрихів *legato, non legato* та *staccato* (особливу увагу треба звертати на збереження стилю *Belcanto* та дотримуватись певних традицій, а саме виконання виразної кантилени та з легкістю інтерпретувати технічні пасажі. Звідси й бере свій початок основний вид артикуляції як *legato*, інколи чергується *non legato*);

− чистота та рівність інтонування вокальної партії при зміні теситури;

− вміння віртуозно виконувати прикраси (мелізми) орнаментального характеру (форшлаги, групетто, трелі, морденти тощо). Звернемо увагу на розшифрування орнаментики (лат. ornamentum − прикраса): «*групето»* – мелізм, який складається із кількох коротких звуків: верхнього допоміжного, основного, та нижнього допоміжного, *«форшлаг»* – мелізм, який складається із одного або кількох коротких звуків, які виконуються перед основним звуком (буває двох видів: короткий та довгий), *«трель»* – рівномірне

[3] Копчевский Н. Клавирная музыка. Вопросы исполнения (Вопр. истории, теории, методики). М.: Музыка, 1986. 96 с.

швидке чергування основного та верхнього допоміжного звука, *«мордент»* – мелізм, який складається з короткого допоміжного звука, який розташований між двічі взятим основним звуком;

− художньо-досконале виконання музичного матеріалу: передача експресивності, внутрішнього драматизму та душевної тонкості, враховуючи поетичний зміст твору.

Перспектива дослідження полягає в тому, що поповнення та розширення репертуару для народних інструментів, зокрема для бандури, є однією із найважливіших та актуальних проблем сьогодення. Перекладення та трансформація творів епохи Бароко займає провідне місце у бандурному мистецтві, адже саме барокова класика так органічно та змістовно споріднена з інструментальною специфікою звучання бандури. Включення творів Г.Ф. Генделя до педагогічного та концертного репертуару бандуриста-співака доводить, що інтерпретація творів епохи Бароко на бандурі значно розширює та урізноманітнює потенціал українського національного інструмента, розкриваючи його тембральні та технічні можливості, що заслуговує на увагу фахівців і потребує подальшого аналізу та вивчення.

# *МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО ТА ПЕДАГОГІКА*

*УДК 78.087.3*

**Андріянова Оксана Вікторівна,**
*кандидат мистецтвознавства, доцент,*
*доцент кафедри „Камерний ансамбль”*
*Одеської національної музичної академії*
*ім. А.В. Нежданової*
тел. (067) 732 - 65 - 11
e-mail: aaksinya1996@gmail.com

## КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВЕ ВИКОНАВСТВО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ: НАЦІОНАЛЬНИЙ КОНКУРС КАМЕРНИХ АНСАМБЛІВ ім. В.П. ПОВЗУНА

Проблеми освіти і професіоналізму в мистецтві, у тому числі музичному, тісно пов'язані із загальними питаннями естетичного виховання. Не викликає сумніву, що камерно-ансамблеве виконавство завжди відігравало дуже важливу роль у процесі естетичної еволюції різноманітних європейських країн. Сучасні тенденції розвитку музики характеризуються помітним збільшенням ролі камерно-інструментальних жанрів. Феномен камерного ансамблю відзначає власна специфіка музичного змісту, вираженого засобами конкретного музичного складу. Завдяки своїй мобільності, гнучкості, камерні жанри надають музикантам можливість експериментування, що в пору інтенсивної розробки нових засобів виразності й нових систем музичного мислення має важливе значення.

Камерно-ансамблеве музикування від часів його зародження до сьогодення відіграє значну роль у процесі розвитку культури різних країн Європи. Якщо у XVIII столітті камерна музика призначалась виключно для вузького круга знавців і любителів, у XIX столітті почали влаштовуватись концерти камерної музики, а від середині століття вони стали невід’ємною складовою європейського музичного життя, то вже у XX сторіччі камерна музика постала новим полістилістичним етапом еволюції ансамблевих жанрів.

Сучасна концертна практика дає можливість представити усю різноманітність мистецтва камерно-інструментального ансамблю. Разом з класичними, традиційними творами, концертні програми поповняються новими стильовими напрямами, які раніше були важко сприйманими слухацькою аудиторією.

Проблеми історичного розвитку українського камерно-інструментального виконавства широко висвітлюються вітчизняними музикознавцями на міжнародних та всеукраїнських науково-методичних конференціях. Опубліковані монографії, безпосередньо присвячені широкому колу питань камерно-ансамблевої проблематики: І. Польської [5], Л. Повзун [3; 4]. Актуальним питанням розвитку камерно-інструментальних жанрів присвячена серія видань наукових досліджень ЛНМА імені М.В. Лисенка [1].

Оволодіння мистецтвом камерного ансамблевого музикування належить до найважливіших завдань підготовки професійних виконавців. Зростанню виконавської майстерності камерних ансамблів сприяє проведення конкурсів і фестивалів камерно-інструментальної музики. Одне з провідних місць серед таких звершень займає Національний конкурс камерних ансамблів імені В.П. Повзуна, започаткований з нагоди 100-річчя Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової у 2013 році (проходить кожні 2 роки).

Діяльність Василя Петровича Повзуна, на честь якого проводиться конкурс, залишила значний слід в історії української культури.

Василь Петрович Повзун – професор, кларнетист, заслужений діяч мистецтв України, Почесний доктор Академії музики та театру Молдови, ветеран Вітчизняної війни (18 медалей), кавалер 4 орденів, відзначений державною премією «За особливі заслуги перед Україною», уособлював творчу обдарованість музиканта-виконавця, викладача, аранжувальника й талановитого адміністратора. Василь Петрович починав творчу діяльність на посаді педагога Кишинівської консерваторії та соліста симфонічного оркестру Молдавської філармонії. Водночас активно проявив себе в адміністративній роботі як проректор та ректор Кишинівської консерваторії (1951–1961), згодом – проректор та ректор Одеської державної консерваторії імені А.В. Нежданової (1961–1968). За роки ректорства Василя Петровича були відкриті кафедри: народних інструментів, теорії музики та композиції, іноземних мов, камерного ансамблю; був побудований

новий навчальний корпус, гуртожиток для студентів, спортивно-оздоровчий табір у Чорноморці, встановлено орган в концертному залі консерваторії [2, 8–9].

Тричі в концертному залі Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової було проведено Всеукраїнський конкурс камерних ансамблів імені В.П. Повзуна (2014, 2016, 2018). За складністю програм і умов проведення він не поступається провідним міжнародним змаганням музикантів, тому стає своєрідною сходинкою до міжнародних конкурсів.

У 2020 році організаційних комітет конкурсу ініціював новий формат проекту і до 100-річчя з дня народження видатного українського діяча було запроваджено Національний конкурс камерних ансамблів імені В.П. Повзуна, який значно розширив вікові й номінальні межі та дозволив долучитись більш широкому колу конкурсантів до творчо-концертної діяльності – від учнів середніх класів музичних шкіл до магістрантів та аспірантів вищих музичних закладів України.

Стимулюючи розвиток художньо-професійного рівня виконавського мистецтва, музичної педагогіки, різноманітні фестивалі, конкурси, проекти з камерно-ансамблевого виконавства займають важливе місце у контексті сучасної музичної культури України.

## Література:

1. Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. Львів, 2013. В. 31. 340 с.
2. До 50-річчя кафедри камерного ансамблю: Історія, сьогодення, перспективи: монографія / укл.: Л.І. Повзун, О.В. Андріянова, О.К. Щербакова [та ін.]. Одеса: Астропринт, 2018. 80 с.
3. Повзун Л.І. Історія камерних інструментально-ансамблевих жанрів: навчальний посібник до курсу «Методика викладання камерного ансамблю». Одеса: Астропринт, 2013. 280 с.
4. Повзун Л.І. Феномен камерності в системі інструментально-ансамблевих жанрів: монографія. Одеса: Друкарський дім, 2018. 288 с.
5. Польская И.И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: монография. Харьков: ХГАК, 2001. 396 с.

*УДК 78.087.68*

**Сіраш Анна Володимирівна,**
*здобувач кафедри „Історія світової музики”*
*Національної музичної академії України*
*ім. П.І. Чайковського*
тел. (096) 170 - 61 - 02
e-mail: annasirash@gmail.com

# З ІСТОРІЇ КАМЕРНОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ (АКАДЕМІЧНИЙ КАМЕРНИЙ ХОР «ХРЕЩАТИК»: ПЕРІОД СТАНОВЛЕННЯ)

Камерне хорове виконавство в Україні почало активно розвиватися з 60-тих років минулого століття (біля його витоків стояв видатний хоровий диригент Віктор Іконник). На сьогодні це один із провідних напрямів у вітчизняному хоровому мистецтві. Доказ тому – наявність камерних хорів у кожному регіоні, області, у багатьох містах України. Одним із провідних колективів у цьому сегменті вітчизняної хорової культури є Академічний камерний хор «Хрещатик» (м. Київ).

Колектив був організований у 1994 році Ларисою Володимирівною Бухонською (диригент, заслужений діяч мистецтв України), від початку формувався як любительський (у 1999 р. отримав статус муніципального) і складався з 18 співаків. Це були артисти з інших хорових колективів, студенти Київської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського (нині Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського) та Київського Державного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова (нині Національний педагогічний університет ім. М.П. Драгоманова).

За словами диригентки, основною причиною появи колективу було бажання вийти за рамки традиційної хорової музики, збагатити репертуар виконанням невідомого або мало відомого музичного матеріалу.

На початку камерний хор працював у двох напрямах: духовна та сучасна музика. Лариса Бухонська згадує: «На ті часи в репертуарі були твори, що готувалися до конкретних виступів. Саме репертуар і якість його виконання дозволили „Хрещатику” ще в ранзі любительського хору співати на тих самих концертних майданчиках,

що і професійні за статусом хори. <…> Важливу роль відіграла духовна і сучасна музика. Ми співали й Літургію Дичко, і „Золотослов", і „Французькі фрески". У мене склались дуже гарні стосунки з Донецьким і Дніпропетровським регіонами. Співпрацюємо з Володимиром Стеценком та Михайлом Шухом» [2, 101-102].

Працюючи над сучасною музикою, Лариса Бухонська мала свій підхід. У роботі над інтонацією та для засвоєння хористами гармонічних сполучень хормейстер використовувала лінеарне мислення. Аналізуючи партитуру, вона вибудовувала її так, щоб звучали всі гармонічні пласти: «Хор повинен почути те, що він виконує» [1]. Для цього Л. Бухонська відмовлялась від класичного розташування хору по партіях і «розводила» голоси за гармонічними сполученнями – так, щоб виконавці не заважали один одному, а навпаки, сприймали ці «терпкі» сполучення як прикрасу своєї партії.

До виконання духовної музики Лариса Бухонська мала особливо серйозний підхід. При підготовці колективу до участі у фестивалі «Україна і світ бароко» (травень 1994 р., м. Київ) «ми співали духовну музику від XVI століття і закінчували частиною з Літургії Лесі Дичко. Мені прийшлося багато читати. Я купила словники, „Біблію"… Я її сприймала як музику. Це надало великий досвід для формування виконавського стилю „Хрещатика". Я дуже багато працювала, щоб зрозуміти, що таке взагалі духовна музика, про що вона, і прийшла до висновку, що при її виконанні на перший план виходять слова. Це молитва, „Біблія", яку розспівують. <…> Цю музику не можна співати тим самим звуком, що й, наприклад, твори Леонтовича. Стиль духовної музики повинен походити від тексту, повинна звучати музична молитва. І кожна молитва, чи то світла, сумна чи траурна – це інший тембр…» [1].

Художній керівник камерного хору активно працювала над розширенням виконавських меж у камерному виконавстві. По-перше, це робота над створенням власної тембральної палітри, наданням звучанню «стильової "барви"» (термін Л. Бухонської). По-друге, спроби змінити виконавське амлуа хору, зробити колектив більш рухливим сценічно. Першим кроком у цьому напрямку стала участь колективу у виконанні опери Л. Дичко «Золотослов» (1995 р.), де кожен виконавець зміг відчути себе артистом (участь у мізансценах, відтворення дії та ін.).

Пізніше до репертуару були включені «Французькі фрески» Лесі Дичко, «Пісні народів світу» Олександра Кошиця та ін. При цьому, хормейстер мала чітку позицію щодо виконавських новацій: «Жести й рухи не мають поглинути основної якості – звуку. Щоб хор не робив на сцені, насамперед, він має звучати. Рухи мають не затьмарювати звук, а посилювати його сенс» [2, 102].

Творчі пошуки Лариси Бухонської та керованого нею колективу, безперечно, сприяли розширенню виконавських кордонів камерного хорового виконавства в Україні. Передусім, це було пов'язано з власним баченням диригенткою художніх завдань камерного хору, прагненням сформувати й розкрити саме камерний стиль сучасного хорового виконавства.

Після зміни художнього керівника (у 2007 р. «Хрещатик» очолив заслужений артист України Павло Струць) колектив почав рухатися «багатовекторно». Поряд із традиційними програмами, які включали твори сучасної та класичної української й західноєвропейської музики, активно почали засвоювати пошуковий напрям (створення авторських програм з елементами театралізації тощо).

Ювілейний концерт з нагоди 25-річчя камерного хору «Хрещатик», що відбувся 14 травня 2019 року, яскраво засвідчив, що з новим художнім керівником колектив не лише продовжує справу, започатковану Ларисою Бухонською, але й активно розвиває її ідеї, охоплюючи широкий жанровий та стильовий діапазон хорової музики.

## Література:

1. Інтерв'ю з Л.В. Бухонською, 7 червня 2019 р. (особистий архів автора статті).
2. Костюк Н. Хоровий процес очима виконавця: Київський муніципальний хор «Хрещатик» // *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно.* Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2003. С. 99–105.

*УДК 78.067.1*

**Лебедь Володимир Олександрович,**
*аспірант І року навчання*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (097) 158 - 67 - 33
e-mail: lebedvolodymyr92@gmail.com

# ДУХОВА ОРКЕСТРОВА МУЗИКА ЯК СУЧАСНЕ СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ

Духовий оркестр, як будь які інші колективи музикантів, є певним соціокультурним явищем. Поняття соціокультурний – комплексно складне, воно включає у собе як соціальні фактори, закономірності, передумови, так і культурні. Взагалі, ці два поняття – соціум та культура нерозривно існують на протязі усієї історії людства.

Таке явище, як духовий оркестр, має багатовікову історію, котра у наш час увінчалась та вилилась у формуванні самобутнього, самодостатнього культурного феномену. На сьогоднішній день духова оркестрова музика здатна передавати багату палітру найрізноманітніших образів та відтінків. Це стало результатом соціокультурної динаміки, яка впливала на всі ланки людської діяльності. Але, не дивлячись на сьогоднішню відкритість світу, глобалізацію та вільний доступ до, майже, будь якої інформації, існує деяка нерівномірність у розвитку оркестрової духової музики, зокрема тієї частини, котра стосується написання, інструментування та аранжування творів для оркестру духових академічних інструментів.

На жаль, вітчизняна духова оркестрова культура, дещо поступається у вищеозначених областях, у той же час, сфера музичного виконавства в нашій країні нічим не поступається провідним досягненням європейської та світової виконавської традиції.

Мета дослідження – прослідити та виявити закономірності розвитку духової оркестрової музики в останні два століття з позиції соціокультурного розвитку. Результати дослідження можуть стати основою щодо розвитку вітчизняної духової академічної культури.

У вітчизняному науковому середовищі подібна тема досі не була досліджена у повному обсязі. Деякі вчені вивчали історію духової оркестрової музики у регіонах країни (С.Д. Цюлюпа та ін.), а загалом, означена царина вітчизняної культури є малодослідженою.

Як відомо, український народ довгий час не мав своєї власної держави та перебував під владою різних імперій та країн. У ХХ столітті більша частина нинішньої території України перебувала у складі СРСР. Ця ситуація не могла не позначитись і на розвиткові духової академічної музики. В ХІХ сторіччі осередками духових оркестрів були військові колективи, як і в будь-яких інших державах та їхніх арміях. Оркестри виконували там кілька основних функцій, а саме – супроводження церемоніалу та підтримання бойового духу армійців. В обох цих випадках оркестри виконували марші. Майже весь їх репертуар складався із маршів. Інколи писали твори для солюючих інструментів з оркестром. Наприклад, видатний російський композитор М. Римський-Корсаков, котрий був морським офіцером та командувачем так званих військових хорів, є автором низки творів для духового оркестру, серед яких, мабуть, найвідомішим є Концерт для тромбона з духовим оркестром, котрий започаткував добру традицію подібних композицій. Але інструментарій того часу ще не був настільки довершеним, щоб композитори писали щось більше ніж твори прикладного характеру для військового оркестру.

Наступною епохою стала радянська держава. Як і в царській Росії велика увага була спрямована на спорядження та утримання армії, а отже й військові духові оркестри мали своє місце. Та все ж головним завданням таких колективів було обслуговування потреб армії. Позитивним моментом у радянській історії можна назвати те, що влада приділяла увагу народній освіті, зокрема й музичній. Майже у всіх великих селах існували самодіяльні духові оркестри. Це дало змогу людям долучитись до духового мистецтва, хоча державна політика у цій галузі була спрямована не тільки на освіту, а ще й на пропаганду тогочасних комуністичних образів та «ідеалів».

Після Другої світової війни, коли СРСР опинився за «залізним занавісом», й почалась так звана гонка озброєння, розвиток духової оркестрової музики став відрізнятись від подібного у інших державах, зокрема західної Європи та США. Якщо раніше в радянській державі істотною частиною бюджету була оборона, то у післявоєнний час ця стаття розходів не зменшилась, а суттєво

збільшилась. Осередком музичної освіти для військових став Факультет військових диригентів при Московській державній консерваторії ім. П.І. Чайковського. На цьому факультеті займались усіма спеціальностями, пов'язаними з духовим оркестром – аранжуванням, інструментовкою, композицією та ін. Але, як і раніше, головна ціль військового духового оркестру – це обслуговування військових церемоній, тобто парадно-маршова музика.

Також однією з особливостей творів радянської школи, зокрема і творів для солюючих інструментів з оркестром, є доволі часте використання всіх інструментів й одразу. Немов би керуючись радянським лозунгом «від кожного по здібностям – кожному по потребі», тим, що працювати мають всі й одразу. В наслідок можливого використання подібних засад, досить часто виникає перевантаження оркестрової фактури. Завдяки недоречним подвоєнням або дублюванням з'являється розбалансованість фактури в цілому, чи соліста й оркестру. Така ситуація прослідковується на прикладі Концерту-каприччо для саксофона з оркестром Г. Калінковича, який існує у двох версіях, для симфонічного та для духового оркестру в авторських редакціях, і саме варіант для духового оркестру виявляється зразком такого перевантаження оркестрової фактури.

На відміну, в західній музиці, що писалась у «відкритих» країнах, композитори мали більше свободи для творчості та експериментів. Вони не були обтяжені усілякими ідеологічними вказівками. Внаслідок цього музика для духового оркестру (зокрема, твори американських композиторів), відрізняється набагато більшою колористикою фактури, більшою пластичністю та витонченістю, збалансованістю й доречністю використання інструментарію.

Отже, на нашу думку, сьогодні є запит на якісні зміни у питанні аранжування та інструментування духової оркестрової музики. Вітчизняні колективи вже знайомі з найкращими зразками зарубіжної духової музики. Дослідивши та проаналізувавши ці зразки, виявивши закономірності їх використання, можна заохотити вітчизняних композиторів до написання нових оригінальних творів для оркестру духових академічних інструментів. Треба продовжувати розвиток оркестрової духової музики на базі навчальних закладів країни, організовувати концерти й фестивалі, заохочувати молоде покоління до духового мистецтва. Слід долучатись до створення нових оркестрових колективів, наприклад при філармоніях тощо. Все це

сприятиме загальнодержавному підвищенню рівня соціальної культури.

*УДК 78.087.61*

**Гаштова Олена Василівна,**
*аспірантка І року навчання*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (066) 078 - 42 - 78
e-mail: helena.gashtova@gmail.com

# ПРОЯВИ ТРАДИЦІЙ ІТАЛІЙСЬКОЇ КАНТАТИ XVII – XVIII СТОЛІТЬ У КОНЦЕРТНІЙ АРІЇ Й. ГАЙДНА

Кантата була найважливішою формою вокальної музики епохи бароко поруч з операми та ораторіями, і, безсумнівно, більш розповсюдженою. Починаючи з XVII і до кінця XVIII століть саме кантата займала важливе місце в музичній культурі Італії та була провідною формою італійської камерно-вокальної музики. У цей період майже кожен композитор мав за потребу зробити свій художній внесок у розвиток та пропагування цього жанру, насамперед, це Марко Марацколі, Алессандро Скарлатті й Бенедетто Марчелло, які змогли розширити рамки кантати і приблизити її до співзвучної опери.

Протягом свого існування поетичні тексти кантат за змістом поділялись на пасторальні або емоційні, історичні або міфологічні, деякі мали гумористичний або сатиричний характер, але здебільш, тексти містили в собі моральний та релігійний сенс. Кантата за своєю поетичною структурою містить в собі іменованого або неназваного персонажа, образ якого був створений поетом і композитором, а також втілення співака, який вже доповнював та розкривав цей образ своїм виконанням. Характер таких творів, здебільш, мав ліричне наповнення.

На ряду з кантатами для одного виконавця існували також твори для двох або більше персонажів, у яких простежувалась тенденція до драматичного наповнення.

Сольна кантата, як форма камерної музики, у своєму первісному вигляді майже не зберіглась в останніх роках XVIII століття. Саме традиції цього жанру знайшли своє місце у концертній арії та масштабних сценах для соліста й оркестру. Проте такі твори, від часів Й. Гайдна, вже не мали назви кантати, а навпаки, такий термін позначав вже виключно композиції для сольних голосів, хору та оркестру.

Концертна арія XVIII століття стала своєрідним центром перетину найважливіших аспектів театрально-академічної практики того часу. Серед них – твердження концерту як головної форми музикування, тісний зв'язок будь-якого музичного жанру з умовами його побутування і виконання, пріоритет вокалу в італійській оперній естетиці, орієнтація композитора на мистецтво виконавця-віртуоза, а також внутрішня організація театральної справи, яка була пов'язана з оперними постановками та ангажементами, і багато інших факторів.

Саме до таких концертних арій варто віднести «Сцену Береніче» Йозефа Гайдна, яку він створив у 1795 році. Перебуваючи на гастролях у 1791–92 та 1794–95 роках у Лондоні, композитор написав дванадцять неперевершених симфоній, які призвели грандіозний тріумф та враження на публіку, але Й. Гайдн, будучи на хвилі успіху, мав намір заявити про себе в усіх сферах, навіть вокальній та сольній, отримавши новий досвід, який був пов’язаний з палкими музичними умовами того часу в англійській столиці.

«Сцена» була представлена 4 травня 1795 року в Королівському театрі Хеймаркет та одразу отримала прихильність публіки. Сольна кантата Й. Гайдна, ще відома як «Сцена Береніче» («Сцена, створена для пані Банті», саме такий автограф залишився та зберігається в Національній бібліотеці Відня), була написана для Бригітти Джорджи Банті, італійської оперної співачки (сопрано). Критики того часу помічали, що співачка володіла надзвичайно потужним голосом, з вишуканим тембром і такою чудовою гнучкістю, що вона могла безстрашно протистояти будь-яким видам колоратур.

Для своєї концертної арії Й. Гайдн взяв уривок з лібрето П’єтро Метастазіо, серед усіх зразків саме «Антігон» є прикладом драматичної реформи стилю лібретиста, текст було запозичено з сьомої сцени третього акту, в якій Береніче, покинута своїм коханим Деметріо трагічно усвідомлює свою долю самотності.

Італійська сольна кантата XVIII століття зазвичай складалася з двох арій, кожній з яких передував речитатив, концертна арія

Й. Гайдна не є виключенням. Стандартизація форми сприяла стилістичним особливостям, що спостерігаються в опері та ораторії, кантата не була винятком. Масштабні обсяги «Сцени Береніче» з музичною формулою R-A-R-A, та внутрішньою складністю побудови матеріалу, дає можливість віднести цей вокальний твір до яскравого зразку жанру концертної арії.

Ще однією особливістю жанру концертної арії є наявність розвинених інструментальних партій, які надають арії додаткову віртуозність, роблять її ще більш ошатною, розфарбовуючи музичну тканину інструментальними соло, що вступають у діалог, а іноді й у суперництво з вокалістом – тобто підсилюють ефект концертності. Наявність соло-інструментів (флейта, гобой, фагот) у сцені Й. Гайдна свідчить про невід'ємний зв'язок та прояви традицій італійської кантати в концертній арії, якій були властиві ці особливості.

У зіставленні драматичного контрасту між делікатністю та пристрастю, мобільністю та зухвалістю модуляцій, «Сцена Береніче» стане зразком та опорою для арії Бетховена «Ah Perfido!». Й. Гайдн і Л. Бетховен змогли підняти такий жанр, як італійська кантата, у чистий «віденський витвір мистецтва» та продовжити традиції жанру концертної арії, в якому В.А. Моцарт продемонстрував всю свою віртуозність та геніальність.

*УДК 78.085.21*

**Самокіш Маргарита Володимирівна,**
*аспірантка І року навчання*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (050) 137 - 33 - 61
e-mail: samokish.mv.pv.art@gmail.com

## ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВАЛЬСУ ДЛЯ АЛЬТА СОЛО ІВАНА КАРАБИЦЯ

Альтове мистецтво посідає особливе місце в сучасній музичній культурі. З одного боку, альт привертає все більшу увагу в якості солюючого інструмента, а з іншого – помітною стає потреба у

розширенні суто альтового репертуару, створення сучасними композиторами оригінальних альтових творів.

Відтак, актуальною постає проблема розширення альтової літератури за рахунок уведення нових композицій українських та зарубіжних композиторів, що сприятиме підвищенню професійного рівня як викладачів, так і учнів.

Зосередимо увагу на творчості видатного українського композитора ХХ століття Івана Карабиця (1945 – 2002), творча спадщина якого є синтезом сучасного європейського музичного універсалізму й традицій української професійної композиторської школи. На прикладі Вальсу для альта соло І. Карабиця розглянемо головні жанрові та стильові засади, що окреслюють розвиток сучасного музичного мистецтва й відображують сутність новітнього композиторського мислення.

У сучасному музичному мистецтві поняття «стиль» і «жанр» посідають чільне місце, хоча в середовищі музикознавців досі немає єдності в питаннях визначення цих категорій.

Головною засадою розвитку музичного мистецтва є здатність митців відчути та відобразити реальність, вміло поєднуючи традиційні та новітні засоби виразності. Сучасне музичне мистецтво базується на синтезі усталених традицій минулого та новочасних композиторських технік, що дає можливість втілити в лаконічних формах глибинну змістовність і символічність образів.

Аналізуючи творчу спадщину таких українських композиторів, як І. Карабиць, Б. Лятошинський, В. Бібік, В. Загорцев, Н. Боєва та інших видатних митців сучасності, знаходимо зразки діалогу класичної, романтичної і сучасної традицій, що пронизані невичерпним індивідуальним потенціалом кожного з митців. Творча спадщина українських авторів ХХ – ХХІ століть висуває особливі вимоги до виконавця й слухача, адже вона поєднує гармонічну та ритмічну гнучкість, темброве різноманіття, образну символіку, що вимагає високого рівня професійної майстерності й інтелекту для виконання і сприйняття музики.

Вальс для альта соло Івана Карабиця можна вважати зразком універсального звукообразного мислення композитора у межах невеликого за обсягом твору для інструмента соло, де своє відображення знаходить комунікативна спрямованість творчості композитора, його орієнтованість на кожну ланку системи «автор – виконавець – слухач». На прикладі цього твору досить чітко

спостерігається тяжіння композитора до понятійності, конкретності створюваного образу танцю, що підкреслюється жанровою приналежністю, тембровою драматургією, широкою палітрою засобів виразності. Серед них – динамічні зіставлення образів, різноманіття артикуляційних прийомів, агогіка, авторські вказівки тощо.

«Карабиць був діячем культури, у прямому сенсі цих слів, діячем нового покоління – із сучасним, широким поглядом на світ, тим, що вміє передбачати спрямовані вже у XXI століття тенденції його розвитку, а тому мислити і чинити далекоглядно, стратегічно» [1, 28].

Композиторський стиль І. Карабиця увібрав у себе всі особливості українського композиторського мислення попередніх епох та значною мірою розширив кордони й функції засобів художньої виразності, драматургічного оснащення, форми, змісту, гармонії. Особливе місце у стилістиці творів композитора посідає розширена тональність. Звісно, використання розширеної тональності бере початок ще з творчості композиторів-романтиків, але ж саме у XX столітті цей принцип має вирішальне значення у творчості багатьох митців. Сучасне композиторське мислення І.Карабиця вражає своєю багатошаровістю та різноманіттям нових, індивідуально-художніх творчих пошуків.

Вальс для альта соло І. Карабиця – приклад досягнення масштабності, повноти звучання та «оркестрового» викладення на прикладі невеликого за обсягом твору. Неможливо оминути увагою ті головні риси композиторського стилю І. Карабиця, що пов’язують його зі сталими музичними традиціями композиторського письма. Серед них – цілісність форми, драматургії та концепції твору; різноманіття засобів розробки музичного матеріалу (секвенційний, варіантний, фактурний, регістровий розвиток); динамічна контрастність, фактурне зіставлення тощо.

Аналізуючи жанрові особливості цього твору, необхідно відзначити ті характерні прикмети, що підкреслюють приналежність цієї інструментальної мініатюри саме до жанру вальсу. Головна функція жанру танцювальної музики – це підтримка характерних рис, ритмічних формул, мелодичних зворотів, що притаманні конкретному танцю. У Вальсі для альта соло І. Карабиця ця функція досягається за рахунок характерного тридольного пульсування головної теми твору, яка являє собою легке мереживо «кружляючої»

мелодії, викладеної у гнучкій, фантазійній, майже імпровізаційній манері.

Упродовж усього твору за рахунок багаторазового повторення витонченої та гнучкої теми можемо спостерігати її розвиток і трансформацію, які досягаються шляхом регістрових, динамічних, артикуляційних та фактурних контрастів. Жанр у даному випадку відіграє провідну роль, оскільки саме крізь призму вальсу сприймається образний зміст цього твору.

Відтак, цей твір уособлює собою синтез традиційних вальсових характеристик та новітніх технік композиторського мислення. Вальс для альта соло І. Карабиця – віддзеркалення традиційного жанру, що відтіняється мелодикою сучасного декламаційного складу та містить новаторські ідеї драматургічного та композиційного розвитку.

Отже, Вальс для альта соло І. Карабиця – зразок відтворення діалогу традиційної жанрової змістовності та сучасних стилістичних прийомів, які знаходять вираження у зверненні композитора до новітніх композиторських технік. Розглянутий твір є прикладом взаємодії традиційного жанру вальсу і сучасного творчого мислення композитора, що знаходить вираження у багатстві художньої та змістовної складових жанру, розширенні драматургічних кордонів твору для інструмента соло, симфонічному мисленні композитора.

## Література:

1. Ермакова Е. Эскиз об Иване Карабице. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. *Vivere memento (Пам'ятай про життя). Статті і спогади про Івана Карабиця*. 2003. В. 31. С. 28.

*УДК 78.071.4*

**Суржина Нонна Андріївна,**
*Народна артистка України та СРСР,*
*професор кафедри „Вокально-хорове мистецтво”*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (095) 102 - 39 - 84
e-mail: dkdpua@gmail.com

# ПАВЛО ГОЛУБЄВ – ВИДАТНИЙ УЧЕНЬ ФЕДЕРІКО БУГАМЕЛЛІ

Заслужений діяч мистецтв України, професор Харківського інституту мистецтв ім. І. Котляревського Павло Васильович Голубєв (1883 - 1966) – видатний майстер вокальної школи. П.В. Голубєв був учнем славетного викладача співу, диригента, музиканта Федеріко Бугамеллі (Federico Bugamelli, 1876 - 1949). Серед випускників класу П.В. Голубєва – видатні співаки Б.Р. Гмиря, М.Ф. Манойло та ін. Усі п’ять років мого плідного навчання у Харківському інституті мистецтв ім. І. Котляревського я була студенткою класу відомого викладача П.В. Голубєва.

Перший період навчання Павло Васильович вважав найважчим і найвідповідальнішим, тому що в цей період закладається фундамент професійної вокальної школи, виховується музично-естетичний смак. Все це потребує терпіння й наснаги. Кваліфікований педагог потрібен співаку усе вокально-сценічне життя, але на ранньому етапі – особливо. Більш за все викладацьких помилок педагогів-вокалістів припадає саме на цей період.

Перш за все це визначення типу голосу. Це – як правильно встановлений діагноз. Існує для цього така характерність: масивність звука, діапазон, теситурна можливість та регістрові межі. Якщо ці риси співпадають – все добре. Але часто вони не збігаються і тоді, загрожує небезпека, – драма голосу з приставкою «драм».

Професор П.В. Голубєв виявляв у цьому випадку обережність, не дозволяв форсувати, здебільш зосереджуючись на ліричному репертуарі, особливо на ранньому етапі. Тривалість уроку залежить від стану голосового апарату, режиму. Успішність засвоєння старого і подача нового матеріалу на уроці також залежить від почуття міри педагога.

Урок з фаху – це не групове заняття суворо за планом. Є особливий, індивідуальний підхід. Продуктивність заняття безумовно потребує від педагога активності, енергійності, вимогливості. Але не власного буйного темпераменту з показом на собі, «з бажанням навчити учня сьогодні»… Погано, коли педагог пасивний, береже здоров'я і нерви для свого довголіття… такі дві крайності однаково погані, не корисні.

Він прекрасно чув інтонаційну неточність, помилку в звукоутворенні, але не зупиняв учня розмовами про це. Мимоволі міміка, його жест давали вірний результат і відчуття практичного «можу» і теоретичного «розумію» учня. Учень з перших хвилин уроку повинен не стримувати свій голос, не форсувати, але співати в повну силу. Наспівування загрожує втратою вокально-сценічної функції, дає повну неспроможність на академічних концертах, тобто учень не знає свого повного голосу.

Вправи тривали в середньому 10–15 хвилин. Потім вокаліз від 7 до 10 хвилин. Решта – робота над твором, його вспівування та художнє опрацювання. Головне, по-перше, – не починати занять з того, що ще важко вдається; по-друге – закінчувати урок найприємнішою для учня роботою, але і припинити вчасно, щоб від радості не «переспівати», не втомити голос. Тимчасові невдачі не повинні доводити учня до розгубленості перед труднощами.

Павло Васильович був педагогом-актором і, навіть якщо голос учня не був у формі, з уроку студент йшов упевненим, що завтра все буде краще.

Найбільшої уваги професор приділяв самостійній роботі над твором, застосовуючи набуті знання студента з музично-теоретичних дисциплін, сприяючи саме цим розширенню професійного та загально-мистецького світогляду вихованця, підвищенню його культурного рівня.

Робота над собою повинна бути пропорціональною обдаруванню. Він пильно контролював це. На думку П. Голубєва, вокаліст повинен дотримуватись мінімальних норм режиму та гігієни голосу. Кожному своєму учневі він встановлював індивідуальні норми навантаження. Заняття спортом сприяють розвитку косто-абдомінального дихання і зміцненню черевного пресу.

Виховання співака-соліста у значній мірі полегшується розумно організованим слуханням видатних майстрів співу, їх живим прикладом. Краще, коли це робиться з коментарями викладача. Треба

підтримувати тісні контакти з музикантами, це – великий стимулятор росту.

Немало зусиль потребує від педагога вміння розкрити душу свого учня, налагодити теплі взаємини, щоб він нічого не приховував, звертався до нього в усіх турботах, але без панібратства. Викладач повинен бути для учня найпереконливішим зразком, еталоном моралі та естетики.

«Головною роботою першого періоду навчання є звільнення учня від численних нашарувань, неправильних, а часом і шкідливих навичок, які спотворюють навіть прекрасні від природи голоси», – говорив Павло Васильович [2], бажаючи підкреслити, що у практиці часом доводиться більше працювати над усуненням неправильних навичок, ніж над засвоєнням правильних.

Найбільш поширеною неправильною навичкою П.В. Голубєв вважав спів на низькій позиції, відкритим «білим» звуком. Методом боротьби з цим недоліком було «округлення» звуку на голосну «О» і зміцнення дихання. Розповсюдженим дефектом є майже повна втрата головного резонансу. Для подолання цього професор вживав вокальні вправи згори, від головного регістру – вниз до грудного, з вимогою зберігати цей характер звучання якомога нижче.

Зараз у моді ще одна негативна манера співу: мікрофонне наспівування півголосом на «середині» й крик «білим» звуком у верхньому регістрі. Павло Васильович вимагав від учня співати на повний голос до того часу, поки не вияветься його справжня голосова природа. Високе і перевантажене дихання усувалося прищепленням правильного грудо-черевного дихання. Горловий звук, причиною якого буває високе положення гортані чи напруга м’язів шиї та язика, ліквідувався співом вправ та вокалізів на голосну «У» та співом із закритим ротом. Іноді професор застосовував під час виконання кругові рухи голови. Дехто з молодих співаків доводить звук до співу крізь стиснуті щелепи, боячись розтулити їх і втратити силу й металевість. Цей дефект виправлявся вправами з посиленою артикуляцією.

Буває, що співаки в процесі безконтрольного співу звикають до незручної пози або положення корпусу, постави голови (з надто схиленою або надмірно піднятою), напруженням м’язів обличчя, скривленим ротом і т.п. Для ліквідації цих недоліків професор рекомендував співати вправи і навіть вокальні твори сидячи, чи, неквапливо рухаючись по кімнаті. Учням з носовим звуком, який

пояснюється в’ялістю м’якого піднебіння, рекомендувались відчуття посилення позіхання в горлі. Дуже поширене серед співаків є форсування звуку. Найчастіше, з двох причин: від поганої звички робити надмірний вдих, що тягне рефлекторно форсований видих; по-друге, – від недостатнього смаку.

У першому випадку робились такі вправи: перед співом набрати повітря, видихнути його і, не роблячи вдиху, починати спів. Учень переконується на власному досвіді, що можна співати з меншим запасом повітря. Прискорена вібрація викликає тремолюючий звук, сповільнення веде і до «хитання». Тоді треба зміцнювати опору дихання.

Щодо «хитання» – треба застосовувати гамоподібні вправи у русі, асинхронному коливанням голосу. Павло Васильович вважав, що нечиста інтонація має кілька джерел: недостатній музичний слух, відсутність правильної координації між слуховим сприйняттям і діяльністю голосових зв'язок, захворювання голосових зв'язок (голосового апарату), дефекти дихання, в’ялість мускулатури гортані, музична неохайність.

Вокальна методика професора П.В. Голубєва потребує окремого наукового дослідження.

## Література:

1. Мистецтво України: Біографічний довідник. Київ: Українська енциклопедія ім. М.П. Бажана, 1997. 700 с.
2. Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського (1917 – 2017). До 100-річчя від дня заснування. Харків: «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. Т. 2. 424 с.

*УДК 78.071.4*

**Іщенко Ольга Євгеніївна,**
*викладач циклової комісії*
*„Музичне мистецтво естради”*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (067) 170 - 24 - 60
e-mail: olya.ischenko2012@gmail.com

# СПІВАЧКА ЛЮДМИЛА АРТЕМЕНКО ТА ВІА «ВОДОГРАЙ»

Вокально-інструментальні ансамблі, як різновид естрадного музичного колективу, були невід’ємною частиною творчих філармонійних одиниць часів СРСР. Творчі пошуки, сміливі й оригінальні, відзначали діяльність вокально-інструментального ансамблю «Водограй» Дніпропетровської обласної філармонії. Колектив було створено у 1974 році. Самобутні традиції національної естради, котрі надали цьому ВІА особливої української забарвленості, жили й розвивались у творчості «Водограю» майже три десятиліття. До складу ВІА «Водограй» увійшли: Олександр Шаповал (саксофон), Олег Коська (клавішні), Анатолій Гуров (ударні), Олександр Іщук (бас). Усі вони були артистами джазового оркестру під керівництвом Володимира Марховського. Співали: Віктор Шпортько (тенор), Людмила Артеменко (естрадне сопрано). ВІА «Водограй» прагнув відповідати запитам часу, пошукам засобів виразності для втілення нових музично-сценічних завдань.

Людмила Артеменко стала солісткою колективу після недовгих виступів у складі іншого ВІА – «Смерічки». Молода співачка одразу ж привернула увагу своїм красивим голосом, рівним в усіх регістрах, експресивним, емоційно насиченим. Ще у 1973 році Л. Артеменко узяла участь у всесоюзному телевізійному фестивалі «Алло, ми шукаємо таланти”, де виконала пісню «Балладу про матір” композитора Є. Мартинова. Виборола звання лауреата. Фахівці та публіка відзначали, що Л. Артеменко має також неабияке акторське обдарування, швидко входить в образ, вміє винайти у ньому найхарактерніше, найголовніше і сконцентрувати всю увагу і зусилля на їх втіленні.

Вже перші значні роботи Л. Артеменко у складі ВІА «Водограй” засвідчили її непересічні виконавські дані. Співачка взяла участь у

записі дебютного альбому гурту (1977), записі пісень до фільму «Дорогий хлопчик” (композитор Давид Тухманов). На всесоюзному конкурсі «Молоді голоси», Москва, 1977), а також телевізійному конкурсі «З піснею по життю» (1977) дніпропетровська співачка стала лауреатом, виборовши другі місця. З того часу Л. Артеменко неодноразово запрошувалась різними композиторами для виступів у різних телевізійних програмах, як перша виконавиця їх пісень. Так, і сьогодні, у youtube можна почути танго «Что мне придумать» (музика В’ячеслава Добриніна, вірші Юрія Каменецького, запис 1980 р.) саме у інтерпретації Людмили Артеменко, як першої виконавиці.

На жаль, на радянській сцені не існувало такого відвертого визнаного положення, як «зірка естради». До того ж, Дніпропетровськ був стратегічним, промисловим містом, зачиненим для іноземців. Тому діяльність ВІА «Водограй», та його популярної солістки багато у чому гальмувалась. Артистка неодноразово отримувала запрошення на гастролі від іноземних імпресаріо, але ці документи «губилися» у радянських кабінетах. І все-ж Людмила Артеменко гастролювала на сценах Болгарії, Польщі, Німеччини, Індії. Преса, публіка цих країн захоплено вітала виступи співачки, підтверджуючи те, що вона знаходила яскраві, контрастні барви для відтворення різних змін станів героїнь, силою свого таланту примушувала глядачів хвилюватись та співпереживати. Репертуар співачки складався із шлягерів тих часів: «Скрипка грає» (вірші Юрія Рибчинського, музика Ігора Поклада), «Стожари» (вірші Володимира Кудрявцева, музика Павла Дворського) та ін.

Бурхливе й розмаїте естрадне життя 80-х років минулого сторіччя привело до того, що Олександр Шаповал (саксофон) переїхав до Києва, де очолив джаз-оркестр Київського театру естради. Віктор Шпортько, популярний у ті роки естрадний співак, отримав запрошення працювати солістом Київського мюзик-холлу, і переїхав до столиці. На загальному естрадному «небосхилі» з’явилось багато нових гуртів та солістів. Змінився й інструментальний склад ВІА «Водограй». Людмила Артеменко була вшанована званням «Заслужена артистка України».

Саме у цей час Людмила Артеменко стає художнім керівником гурту «Водограй». Але припинив існування СРСР, філармонії України опинились у скрутних умовах «самостійного фінансування». Перервалися щорічні гастрольні плани. Та життя продовжувалось.

Саме Людмилі Артеменко належала ініціатива створення музичної вистави «Отаманша».

Романтичий світ пісень і легенд України, картини її героїчного минулого, чарівної природи, колоритного національного гумору ожили й натхненно зазвучали в музичній виставі «Отаманша», що вирізнялась надзвичайною поетичністю, ліризмом та глибоким проникненням у патріотичний зміст видовища.

Народнопісенні джерела музичної мови, зумовлені особливостями сценарію та режисури, надали естрадній виставі «Отаманша» реалістичної достовірності. Драматургічний конфлікт відтворювався артистами гурту «Водограй» через протиставлення світу поезії і краси України бездуховному, міщанському побуту. Людмила Артеменко вирішила втілення ідеї вистави, насамперед, засобами вокально-акторської гри. Її Отаманша прославляла, возвеличувала та оспівувала Україну, боролася за незалежність рідної землі.

У подальшому відома естрадна співачка демонструвала все нові й цікаві творчі здобутки. Виступи Людмили Артеменко можна було побачити у програмах українського телебачення, де дніпропетровська солістка демонструвала свою високу вокально-акторську майстерність разом із Василем Зінькевичем, Оксаною Білозір, Яном Табачником. Популярністю у слухачів також користувалась вистава Людмили Артеменко «Ностальгія» у супроводі ансамблю «Ретро-класик».

## Література:

1. Андрющенко Н. Джаз на телепроекте «Талант… И вновь талант» https://gorod.dp.ua/news/60150?co=up (дата звернення 15.01.2020).
2. Конькова Г. Вокально-інструментальний ансамбль ВІА. http://esu.com.ua/search_articles.php?id=27523 (дата звернення 20.01.2020).
3. Дніпропетровська співачка, заслужена артистка України Людмила Артеменко http://www.uaestrada.org/spivaki/artemenko_ljudmila/ (дата звернення (30.01.2020)

*УДК 78.071.1*

**Ермаловіч-Дашчынскі Зміцер,**
*выкладчык кафедры*
*„Гісторыі і тэорыі мастацтваў”*
*Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў*
тел. +37 (529) 155 - 08 - 97
e-mail: mitra2007@yandex.by

# МУЗЫКА Ў СПЕКТАКЛЯХ СУЧАСНАГА ДРАМАТЫЧНАГА ТЭАТРА БЕЛАРУСІ

У перыяд станаўлення нацыянальнага прафесійнага мастацтва ў XX ст. беларускі тэатр па сваёй прыродзе быў музычна-драматычным. У непарыўнай сувязі з ім фармавалася айчынная кампазітарская школа. Немагчыма адмаўляць музычнасць сучаснага тэатра ў плане яго драматычнай музыкалізацыі (тэрмін расійскага даследчыка М. Сабінінай). У канцы XX – пачатку XXI ст. дзейсная музыкалізацыя пастаноўкі праяўляе сябе ў драматычным тэатры Беларусі як адзін з асноўных сцэнічных параметраў. Характэрны пошук сцэнічных рашэнняў з узмацнелай роляй музыкі, у тым ліку традыцыйнай фальклорнай, дазваляе правесці аналогіі з этнаграфічнай эстэтыкай тэатра 1920 – 1930-х гг. (народная драма, трупы І. Буйніцкага і В. Галубка). Музыка пастаянна прысутнічае ў спектаклях сучаснага драматычнага тэатра, выконваючы самыя розныя функцыі – ад гукавыяўленчай (прыкладной) да сутнасна-драматургічнай [2, 166].

Мэта даследавання заключаецца ў вызначэнні мастацка-эстэтычнага значэння музыкі ў спектаклях драматычнага тэатра Беларусі найноўшага часу. Аўтар грунтуецца на працах найбуйнейшага айчыннага даследчыка музыкі ў драматычным тэатры, доктара мастацтвазнаўства, дацэнта, загадчыка аддзела музычнага мастацтва і этнамузыкалогіі Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі Н. Юўчанка (1946 – 2018).

Музыка ў драматычным тэатры бывае разнапланавай і шматстайнай, згодна з яе роляй у спектаклі: музыка, адмыслова напісаная да пастаноўкі (канцэртна-сімфанічная, канцэртна-эстрадная і інш.); фальклор – у выглядзе апрацовак або арыентаваны на

аўтэнтычнасць; музычнае афармленне – падбор з папулярнай бытавой, масавай, класічнай і іншай музыкі розных напрамкаў; гукавыяўленчыя і гукашумавыя пабудовы – ад тых, якія апісваюць агульную атмасферу ці вобразны падтэкст дзеяння, да тых, якія выконваюць функцыю „сінтаксісу” (клічнікаў, пытальнікаў, інтанацыйных знакаў і г.д.); музычны мантаж, характэрны для сучаснай сцэнічнай драматургіі – калаж з класікі, фальклору, эстрады, бытавых музычных жанраў, які часта набывае выгляд творчай кампіляцыі.

Наяўнасць пачуцця меры, адчування мастацкасці і агульная ідэйна-змястоўная ўстаноўка, якая адрозніваe тэатр ад іншых відовішчаў – вось тыя якасныя крытэрыі, якія прад'яўляюцца да музычнага кампаненту пастаноўкі [2, с. 224–225]. Варта звярнуць увагу на значнасць музычнай арганізацыі дзеяння, самой музыкі, развітасць танца, жэсту, пластыкі ў сучасным беларускім тэатры – да „харэаграфічнага спектакля” („Пиета” І. Шырокай, Беларускі дзяржаўны маладзёжны тэатр, 2018) і нават „сучаснага балета” на драматычнай сцэне („Весна священна ли?..” В. Скварцовай, Беларускі дзяржаўны маладзёжны тэатр, 2017). Але тыпалогія пастановак тут павінна быць іншай, чым ва ўласна музычным тэатры з яго стацыянарным сімфанічным аркестрам, штатнымі вакалістамі, хорам і балетам.

У выніку даследавання сучаснага тэатральнага мастацтва Беларусі Н. Юўчанка прыходзіць да высновы аб правамернасці выдзялення наступных тыпаў пастановак з музыкай: драматычныя спектаклі з музыкай (драма, камедыя, трагедыя, вадэвіль) і музычна-драматычныя спектаклі („И слышатся лишь звуки полонеза…” І.Соніна, музыка М.К. Агінскага, Новы драматычны тэатр, 2016); пастаноўкі, што маюць падкрэслены музычна-камедыйны характар, анансаваныя як музычныя камедыі („Проделки Ханумы” А. Цагарэлі, музыка Г. Канчэлі ў аранжыроўцы Т. Майсурадзэ, Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатр імя М. Горкага, 2014); музычна-драматычныя песенныя кампазіцыі, выкананыя артыстамі тэатра, што звычайна маюць жанравае вызначэнне „спектакль-канцэрт” і нярэдка прымеркаваныя да памятных датаў („Вельтмайстар-акардэон” М.Мермана да 70-годдзя заканчэння Другой сусветнай вайны, аранжыроўка музычных нумароў У. Кур'яна, Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатр імя Я. Купалы, 2015); спектаклі, дзе музыка выступае як аснова гібрыдных (мікставых) твораў („Бетон”

Я. Карняга ў жанры „візуальнай паэзіі”, музыка М. Залатара, Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі, 2017); рок- і фольк-оперы, як правіла, напісаныя для канкрэтнай сцэны, з улікам наяўных сцэнічных абставінаў і выканальніцкіх магчымасцяў трупы (рок-опера „Анджело и другие…” паводле А. Пушкіна, музыка А.Еранькова, Нацыянальны акадэмічны драматычны тэатр імя М. Горкага, 2004; фольк-опера „Адвечная песня” паводле Я. Купалы, музыка Т. Каліноўскага, Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі, 2002); мюзіклы, створаныя для канкрэтнай сцэны, але досыць мабільныя, каб іграцца на іншых пляцоўках, у тым ліку музычныя казкі („Аленький цветочек” паводле С. Аксакава і „Морозко” М.Каляды, музыка Т. Каліноўскага, Беларускі дзяржаўны маладзёжны тэатр, 2014 і 2015 адпаведна); класічныя або сучасныя музычныя камедыі, аперэты, оперы, вадэвілі, звычайна адаптаваныя да ўмоў канкрэтнага тэатра („Позвольте надеяться” паводле вадэвілю „Беда от нежного сердца” У. Салагуба, музыка А. Шарамецьева, Новы драматычны тэатр, 2004).

У самым агульным плане тэатральныя пастаноўкі можна падзяліць на музычна дамінантныя і тэкстава (літаратурна) дамінантныя [3, 57–61].

Спектаклі з музыкай, пастаўленыя ў драматычных тэатрах Беларусі на мяжы XX – XXI стст., акрамя традыцыйных жанравых азначэнняў (мюзікл, рок-опера, музычная казка, вадэвіль, музычная камедыя), носяць сённяшні і сітуацыйныя абазначэнні, прыдатныя толькі да асобных пастановак. Прымяненне пастановачных жанраў можа быць растлумачана і пошукам новых музычна-драматычных формаў, і своеасаблівым дэкларацыяй аўтарскіх пазіцый (рамантычная монаопера „Адзінокі птах” А. Залётнева на лібрэта Г. Дзягілевай, Беларускі паэтычны тэатр аднаго акцёра „Зніч”, 2001).

Для сучаснага тэатра лаканічнае, але мэтанакіраванае выкарыстанне музыкі ў спектаклі здольна прывесці да значнага мастацкага выніку. Драматургічна абгрунтаванае разгортванне аўтарскага музычнага палатна, якое ажыццёўлена на досыць высокім мастацкім узроўні, здольна дзейсна арганізаваць спектакль у драматычным тэатры, а часам наблізіць яго да тэатра музычнага. Працавалі ў галіне прыкладной тэатральнай музыкі і менавіта з яе пачыналі ў XX ст. свой тэатральна-музычны шлях І. Любан,

Я. Цікоцкі, А. Багатыроў, Я. Глебаў, С. Картэс, Д. Смольскі, А.Мдзівані.

На мяжы XX і XXI ст. неабходна адзначыць працы У. Кур'яна, У. Кандрусевіча, Э. Арлова-Шымкуса, А. Залётнева, Э. Зарыцкага, В. Кандрасюка, А. Кандыбы, Д. Фрыгі, А. Зубрыча, А. Еранькова, Т. Каліноўскага, А. Атрашкевіч і інш. [1, 149].

У ажыццяўленні задумы пастаноўкі рэжысёрам, так ці інакш, абавязкова ўлічваецца "музычны момант", паколькі на беларускай сцэне спектакля без музыкі ў той ці іншай якасці не існуе. Важнай акалічнасцю ў сучасных умовах з'яўляецца наяўнасць у акцёра музычнасці шырокага плана: вакальных дадзеных, пластычнасці, валодання музычным інструментам. Многія беларускія артысты валодаюць такога роду прыроднымі якасцямі, атрымліваючы іх развіццё ў працэсе спецыялізаванай вышэйшай і дадатковай адукацыі (Л. Сідаркевіч, В. Палякова-Макей, І.Сігаў, М. Голубева, С. Жбанкоў, П. Харланчук-Южаков і інш.).

**Спіс выкарыстаных крыніц:**

1. Тэатральная Беларусь: энцыклапедыя. Т. 2. Мінск: БелЭн, 2003. 576 с.
2. Ювченко Н.А. Музыка в драматическом театре Беларуси: XX – начало XXI века. Минск: Белорусская наука, 2007. 270 с.

*УДК 78.071.5*

**Капітонова Вікторія Євгенівна,**
*викладач кафедри „Фортепіано"*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (050) 969 - 22 - 15
e-mail: ekaterina_kapitonova@ukr.net

## УМОВИ СТАНОВЛЕННЯ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Розвиток сучасного світового суспільства висуває свої вимоги та водночас часто дисонує з духовними потребами окремої особистості. Наша країна завжди прагнула розквіту національної культури,

ствердження і піднесення ідеалів мистецтва, що можливо тільки за умов створення й стимулювання колективної та індивідуальної творчості. Глибоке вивчення кращих світових та національних культурних традицій, їх поширення і розвиток, збагачення індивідуальним колоритом є основою творчості. **Створювати нове, вражаюче і змістовне може тільки людина креативна, яка прагне творчості та здатна її проявити.**

Існує багато гуртків, колективів, мистецьких шкіл та інших організацій, які люди можуть відвідувати з дитинства, де навчаються творчості. Але не всі, хто їх відвідує, стають творчими особистостями. Причин багато. Перш за все вони стосуються **здібностей** людини. Кожний творчий напрям висуває свої вимоги щодо здібностей у цій діяльності та безумовну потребу їх розвитку. Людина, яка не працює або мало працює над **розвитком** своїх **здібностей**, не зможе досягти високого рівня творчості.

Але яка причина відсутності саморозвитку? Несформоване бажання? Відсутність мотивації? Фізичні або психологічні складності? Побутові незручності? Чи просто лінь? Будь-яку з цих причин необхідно з'ясувати та усвідомити. І якщо це стосується дитини чи підлітка, батьки або керівник мають допомогти такі причини усунути. **Бажання розвиватись** базується на **інтересі** до справи. Іноді на перші позиції виходить бажання всіх випередити. Стимул дієвий, але не завжди високоморальний у своїх проявах. Тут великого значення набуває **особистість керівника** творчого процесу. Саме він формує у свідомості своїх вихованців **мотивації** творчої діяльності і саморозвитку, саме він виховує **бажання творити** нове і **пропагувати** свій творчий напрям. Але все це базується на чіткому визначенні **спільної творчої мети**, на безумовній взаємній **повазі** та **довірі** між керівником та вихованцем.

Несформованість бажання полягає у відсутності чіткого розуміння, чого я хочу у цій справі досягти. Хоче людина навчитися просто грати, танцювати, співати і т.ін., або займатися цим професійно? Чи хоче досягти найвищого рівня, стати одним з найкращих митців? Може бажання підтримується усвідомленням своєї **індивідуальної неповторності** та можливості привнести у художній напрямок своє творче ставлення, неповторний колорит? Таке усвідомлення формується поступово, набувається з певним критичним досвідом, перш за все, у ставленні до своєї діяльності. І якщо бажання досягти рівня неповторності не є результатом

банальних необґрунтованих амбіцій, людина **працює над собою**, шукає шляхів підвищення свого художньо-творчого рівня, навчається ретельно й дбайливо занурюватись у всі тонкощі своєї справи. Причому теоретичні знання поєднуються з практичними навичками і підтримуються постійним **самоаналізом**. Згодом критичне ставлення до своєї діяльності приводить не тільки до яскравих результатів, але й стимулює пошук нових **цілей**, нових можливостей і нового бачення конкретної справи та своєї діяльності в цілому. На такому рівні людина відривається від звичайного порівняння з будь-ким або будь-чим. Починається **пошук**. А пошук власно і стає **творчістю**. Інтуїтивно або свідомо, за допомогою внутрішньої уяви та практичних досягнень творча особистість завжди прагне **результатів**. **Є результати – є творчість**. **Без певних результатів творчість залишається процесом розвитку.** І це треба розуміти. Тому через творчі пошуки митець має визначати певні цілі та реалізовувати їх практично. **Головна** чи велика **мета** може залишатися такою довгий час і визначати весь шлях діяльності, але рух до неї здійснюється через **проміжні** конкретні **цілі**, які мають визначатись на підставі аналізу своїх можливостей, практичних потреб та зростання художньо-творчої уяви.

Зрозуміло, якщо мова йде про творчість дитини, сама вона навряд чи зможе збудувати складний шлях саморозвитку і дійти висот становлення художньо-творчої особистості. В цьому неодмінно має допомагати **керівник** творчості або **викладач**. Завдяки рідним мають бути забезпечені **побутові умови**. Умови, що пов’язані з **психологічними особливостями** дитини або підлітка, треба вибудовувати разом керівнику та рідним. Враховувати слід і внутрішні риси, і психологічний тип, і особливості спілкування з погодками, колективом, родиною, керівниками – з усім оточуючим світом, а також – вміння проявити свої творчі набуття та бажання, і багато іншого. **Головне завдання оточуючих – допомогти** у будь-якій справі. Навіть коли здається, що допомога не потрібна, головною залишається **підтримка**. Зрозуміло дитину слід **спрямовувати**. Але якщо мова йде про творчість, спрямовувати необхідно перш за все **до самостійності**, вміння критично аналізувати свою діяльність, робити висновки, визначати нові завдання та цілі, знаходити шляхи їх досягнення, підводити до творчого пошуку. Коли людина розуміє, що творчість – це не рід діяльності, а особливий стан душі, постійна **потреба**

**самоудосконалюватись** та **самореалізовуватись**, реалізовуватись, підвищуючи свій рівень, що це нестандартне, художнє бачення світу та свого діла, що це відчуття створення прекрасного та бажання розчинитись у ньому, – то вона (людина) неодмінно досягне своєї великої мети.

Змалечку художня особистість, відчуваючи турботу і тактовність своїх керівників, помічників та близьких, помалу навчається бачити світ по особливому, себе в цьому світі. У неї виникає потреба зробити цей світ кращим. Це бажаний шлях. І на такому шляху дуже важливі у спілкуванні **увага, розуміння, повага, любов**. Художня особистість завжди потребує такого ставлення до себе і **виховання кращих рис у собі**. Тому особливого значення набувають не тільки професійні та гуманні риси вихователів, а й їх **перцептивні** можливості. Тим більше у сфері мистецтва. Дуже важливо відчути, коли ще не усвідомив і не проаналізував, випередити, підтримати, допомогти своєму вихованцю. Це не просто умова від людяності, це умова, що може змінити на краще цілий світ.

Не меншого значення має **атмосфера** розвитку творчої особистості. Взаємна **доброзичливість**, **сумлінність** і **довіра**, що підтримуються **авторитетом керівника**, забезпечать створення атмосфери піднесеності, прагнення досконалості у роботі, досягнення бажаних результатів, надихне на пошук і народження нових ідей.

Під час навчання та становлення художня особистість завжди знаходиться під керівництвом або впливом інших творчих людей. Вона надихається, розвивається, йде вперед. І дуже важливим стає той момент, коли практично сформована художня особистість виходить на самостійний шлях. Вона готова йти вперед, створювати своє, нове і неповторне. Але крім нових практичних умов та часто зовсім нового оточення вона отримує повну **самостійність**. Нові обставини буття і творчості вимагають від людини не тільки вміння усвідомити нові напрями своєї діяльності, вивчити особливості умов, спланувати роботу, особисто встановити робочий і людський контакт, визначити можливості та творчі завдання, усвідомити свою роль у статусі керівника або виконавця творчої роботи, але перш за все, творчість у нових обставинах вимагає **самоорганізації** та **волі**. Тому однією з головних умов становлення художньо-творчої особистості являється виховання та формування самостійності у мисленні та практичній діяльності.

Тільки людина цілісна, гармонічна, вольова, людина, яка знає, чого вона прагне, зможе продовжити та реалізувати той шлях творчості, на який привели його бажання, або батьки, або враження та первісне натхнення.

*УДК 78.071.5*

**Зубарев Сергій Олександрович,**
*аспірант І року навчання*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (099) 459 - 11 - 63
e-mail: 3zubarevjazz92@gmail.com

# ФРАНЦІЯ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ДЖАЗОВОЇ ТРАДИЦІЇ

Історично склалося, що джаз – явище суто американське. Проте, у XX столітті, в процесі загальної культурної інтеграції та в рамках тих реформ і переосмислень, що відбувались, він стає «ковтком свіжого повітря» для світового музичного мистецтва. Завдяки своїй рухливості, мінливості, здібності до адаптації, з приходом джазу до Європи починається неминучий процес його поєднання з національними жанрами та формами музики. Композитори активно використовують його специфічні засоби у своїх творах, що у свою чергу спонукає й джазових музикантів звернутися до академічної музики. І надалі ці шляхи розвитку джазу в Європі, разом з традиційним джазовим виконанням, достатньо активно прогресують.

Франція і американський джаз у момент його становлення достатньо тісно взаємопов'язані, що описують у своїх роботах такі знані дослідники, як Джеймс Лінкольн Коллієр [1], Юго Панас’е [2], Нет Шапіро та Нет Хентофф [3].

У першій половині минулого сторіччя Францію відвідували багато джазових музикантів із США, деякі американські темношкірі джазові музиканти навіть переїхали до Франції. Також, природно, після Першої світової війни до Європи з Америки потрапляє «комерційний» джаз. Все це постало стимулом формування, зокрема французької джазової виконавської традиції.

У 30-ті роки Європа поступово перестає бути просто дзеркалом, в якому відбиваються американські події. Тут виявляються й абсолютно особливі тенденції. Враховуючи багатонаціональний склад європейського континенту, деякі виконавці починають процес інтеграції джазового мистецтва зі своєю національною музикою – з'являється такий напрям, як «фольклорний» джаз. Ця тенденція не обійшла стороною і Францію. У результаті, в першій половині ХХ ст. на французькій джазовій сцені формуються три лінії розвитку виконавського мистецтва. Це виконавці традиційного джазу, виконавці модерн-джазових напрямів (бі-боп, кул і так далі) і представники фольк-джазу. Щодо останнього, звичайно, він не існував зовсім окремо від інших, адже методи імпровізації, принципи формотворення (тема – імпровізаційні хоруси – тема) залишались однаковими. Усі розбіжності стосувались самого тематизму та вміння музиканта цей матеріал грамотно та гарно претворити у своїй творчості.

Для окреслення уявлення про французьке джазове виконавське середовище, доцільно розглянути творчість таких знаних музикантів, як Джанго Рейнхардт (гітара), Мішель Петруччіані (фортепіано) і Рішар Гальяно (кнопковий акордеон, бандонеон, акордина).

Джанго Рейнхардт – найвеличніший представник французької джазової сцени періоду хот-джазу та свінгу. Саме він у середині 30-х років минулого сторіччя створив новий різновид джазу – джаз-мануш, або «Gypsy swing», об'єднавши традиційну музику циганів мануш, мюзет і свінг, та завдяки своїй творчій роботі зробив його всесвітньо відомим. Традиційний інструментальний склад для цього стилю – це скрипка, гітара, дві ритм-гітари (як своєрідна заміна традиційним барабанам, характерним для американської джазової традиції) і контрабас.

У контексті розвитку і становлення Джанго Рейнхардта як джазового музиканта варто відзначити, що його виконавська манера, в якій спочатку переважали циганські інтонації, з часом ставала все більш джазовою, «американською», і навіть найбільші майстри стилю бі-боп копіювали його манеру. Стиль гри музиканта й до сьогодні помітно впливає на багатьох великих джазових гітаристів, що грають в різних стильових напрямах джазового виконання.

Ще один знаний джазовий музикант Франції – піаніст Мішель Петруччіані. Його творчість яскраво виявляє риси європейського джазу (з його раціоналізмом, теоретичністю, синтетичністю) однак з

присутністю французької легкості, безтурботності і американської емоційності та відвертості. Значну роль у його становленні зіграла академічна фортепіанна освіта (у зрілому етапі творчого життя він майстерно використовував академічну музику в своїх композиторських ідеях). Він виробив абсолютно унікальний і пізнаванний виконавський стиль, з дитинства захоплюючись творчістю та вивчаючи манеру гри таких великих джазових піаністів, як Дюк Елінгтон, Білл Еванс, Оскар Пітерсон, а також на основі власних творчих ідей та пошуків.

Петруччіані володів унікальним романтичним мелодійним даром. Основний тематизм його композицій виявляє яскраве пісенне начало, вальсовість (національна приналежність наклала відбиток на творчість музиканта). У той же час імпровізації піаніста відрізняються своєрідними, оригінальними і грамотно організованими в часі фразами та патернами, що характеризують прихильність музиканта до стилів бі-боп, кул-джаз, хард-боп. У творчості Мішеля Петруччіані з'єдналися і втілилися різні стилістичні традиції та особливості. Ґрунтуючись на отриманій ним в дитинстві академічній фортепіанній підготовці, він синтезував у своїй індивідуальній манері характерні риси європейської музичної культури (зокрема й французької) з найкращими досягненнями американського джазу.

Ще одним унікальним явищем французької джазової сцени є всесвітньо відомий «священний монстр джазу», як його називають на батьківщині, віртуозний виконавець на всіх видах акордеонів, яскравий музикант і композитор – Рішар Гальяно. Він, як і Мішель Петруччіані, здобув достатньо серйозну академічну освіту. Його творчість – синтез академічної, джазової музики і стилістичних особливостей національної та популярної в XX столітті французької музики. На джазовий виконавський почерк акордеоніста, за словами самого Гальяно, вплинули трубач Кліффорд Браун (особливо виявляється це у виконанні мелизматики), трубач Чет Бейкер (у складі з ним Гальяно записав найпершу свою саме джазову платівку з музикою Чета, яка надалі стилістично дуже сильно вплинула на перший авторський альбом Рішара).

Проте, справді знаковою для творчого життя музиканта стала співтворчість з аргентинським композитором і бандонеоністом Астором П’яццоллою (Гальяно й до сьогодні активно використовує його манеру варіювання музичного матеріалу). За настановою

Пьяццолли Рішар змінює в кінці 80-х рр. напрям своєї творчої діяльності, – прямуючи шляхом творця «tango-nuevo», фокусує власну увагу на вальс-мюзеті, відводячи цей жанр з вуличної танцювальної розважальної музики в царину професійного академічного та джазового мистецтва. Так з'являється напрям «new-musette», як синтез традицій вальс-мюзету (формоутворення, тональні співвідношення, мелодика) і джазу (свінгова ритмічна пульсація (або латиноамериканські ритми), гармонійні особливості, імпровізація).

Підсумовуючи вищевикладене наголосимо, що Франція відіграє значну роль у появі й становленні джазу як у світовому, так і в європейському контексті. Починаючи з моменту зародження джазової музики і до теперішнього часу, творчість французьких виконавців репрезентує передові позиції в таких напрямках як «фольклорний» джаз і джазінг, а також активно й успішно стверджує практику використання нетипових для джазу інструментів (як, наприклад, скрипка і акордеон) та інструментальних складів. Свідоцтвом значимості впливу діяльності представників французької джазової школи на процес формування як європейського, так і світового джазового мистецтва, є переконлива реалізація ідеї синтезу джазових традицій з досягненнями академічної та фольклорної музичної культури.

## Література:

1. Коллиер Дж. Становление джаза. Москва: Радуга, 1984. 390 с.
2. Панасье Ю. История подлинного джаза. Ленинград: Музыка, 1979. 128 с.
3. Шапиро Н., Хентофф Н. Послушай, что я тебе расскажу. Москва: Синкопа, 2000. 432 с.

*УДК 78.071.2*

**Тулянцев Андрій Анатолійович,**
*кандидат мистецтвознавства, доцент,*
*завідувач кафедри „Вокально-хорове мистецтво”*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (093) 723 - 45 - 15
e-mail: ksb2008dnepr@rambler.ru

# МИКОЛА ТА МІЛІЯ ПОЛУДЬОННІ – ВИДАТНІ ОПЕРНІ СПІВАКИ

Особливо значну роль у формуванні своєрідних мистецьких традицій Дніпропетровського академічного театру опери та балету відіграли відомі оперні співаки М. Полудьонний та М. Полудьонна. Видатні досягнення оперної трупи незмінно, протягом двох десятиліть були пов’язані з творчістю цього вокально-артистичного та сімейного дуету.

Микола Михайлович Полудьонний (10.04.1938, м.Дніпропетровськ – 19.11.2005, м.Гурзуф, АР Крим) – український оперний та камерний співак (баритон), заслужений артист Росії (1971), народний артист УРСР (1978), нагороджений орденом Дружби народів. Під час навчання співу в Київській державній консерваторії ім. П.І. Чайковського, талановитий студент четвертого курсу М. Полудьонний (клас педагога А. Гродзинського) стає переможцем Всеукраїнського конкурсу вокалістів. У 1961 році співак закінчив Київську консерваторію, у 1965 році завершив навчання в аспірантурі при консерваторії у того ж педагога. У 1966-1974 роках виступав як соліст Куйбишевського, а з 1974 року – Дніпропетровського театру опери та балету. Гастролював у СРСР і за кордоном, виступав у виставах багатьох оперних театрів колишнього СРСР.

М. Полудьонний мав широкий жанрово-стильовий діапазон. Володів сильним голосом, рівним у всіх регістрах, гнучким у відтінках. Демонстрував бездоганну техніку вокалу, дикції, акторської гри. М. Полудьонний був актором інтелектуального плану. Він не покладався лише на природу та інтуїцію, а завжди багато працював, вивчав документи і літературні джерела, шукав своє неповторне відчуття образу. Співакові було властиве якоюсь мірою режисерське бачення партії.

У доробку М. Полудьонного були партії: Грязной («Царева наречена» М.А. Римського-Корсакова), Фігаро («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Алєко в однойменній опері С. Рахманінова, Євгеній Онєгін в однойменній опері П.І. Чайковського, Амонасро («Аїда» Дж. Верді), Граф ді Луна, Жорж Жермон («Трубадур», «Травіата» Дж. Верді), Ескамільо («Кармен» Ж. Бізе), Роберт («Іоланта» П.І. Чайковського), Єлецького (опера «Пікова дама» П.І. Чайковського), Мазепа («Мазепа» П.І. Чайковського), граф Альмавіва («Весілля Фігаро» В.А. Моцарта), Генріх («Летюча миша» Й. Штрауса). Етапною стала робота артиста над образом Бориса Годунов («Борис Годунов» М. Мусоргського). Фахівці відзначали обдуману співаком-актором інтерпретацію, що підносила смислове значення партії. Для цього М. Полудьонний вдало використовував саме інтонаційні звороти музики М. Мусоргського, зумівши посилити відчуття глибокої людської драми.

З 1996 року М. Полудьонний працював викладачем співу у Кримському гуманітарному університеті. У 2001-2003 роках був головою журі кримських вокальних конкурсів «Кримська весна» та «Царський салон», у 2004 році – «Золота колиска». Виступав як соліст-вокаліст симфонічного оркестру Кримської філармонії. Творчість співака М. Полудьонного заклала міцний фундамент професійного оперного театру та вокальної педагогіки.

Мілія Іванівна Полудьонна (дів. Мацнєва) (11.12.1945, м.Воткінськ, Удмуртська АРСР, РФ – 09.03.2004, м. Гурзуф, АР Крим) – оперна, опереткова та камерна співачка (ліричне сопрано), педагог. Лауреат фестивалю-конкурсу творчої молоді у Мінську (1980, Білорусь), заслужена артистка УРСР (1985). Закінчила Київське музичне училище (1968), Київську державну консерваторію ім. П.І. Чайковського (1973, клас Р. Разумової). 1973-74 – артистка-солістка Київського академічного театру оперети; 1974-95 – Дніпропетровського театру опери та балету.

Співачка мала сильний та гнучкий голос, красивого тембру, професійне відчуття сцени. Фахівці визначали її музикальність, «почуття звуку» в поєднанні з виразними акторськими даними, пластичністю, уміння створювати правдивий сценічний образ. Гастролювала в Італії та Німеччині. Дружина заслуженого артиста РРСФР та народного артиста УРСР М. Полудьонного. З 1995 року разом з чоловіком жили в Гурзуфі. 1998-2004 – викладач вокалу Кримського гуманітарного університету.

Творчий діапазон співачки був широким і різноманітним. Мілія Полудьонна виконала такі партії: Оксана, Одарка («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Гелена («Богдан Хмельницький» К. Данькевича), Бесс («Поргі і Бесс» Дж. Гершвіна), Тетяна Ларіна («Євгеній Онєгін» П.І. Чайковського), Іоланта (одойменна опера П.І. Чайковського), Недда («Паяци» Р. Леонкавалло), Графиня Альмавіва («Весілля Фігаро» В.А. Моцарта), Аїда (одойменна опера Дж. Верді), Графиня ді Чепрано («Риголетто» Дж. Верді), Мікаела («Кармен» Ж. Бізе); партії в оперетті: Ганна Главарі («Весела удова» Ф. Легара), Розалінда («Летюча миша» Й. Штрауса), Саффі («Циганський барон» Й. Штрауса), Сільва (одойменна оперета І.Кальмана). Співачці вдалося створити повнокровні музично-сценічні образи, які полюбились слухачам і були оцінені музичною критикою.

Ще працюючи солісткою Дніпропетровського театру опери та балету, М. Полудьонна викладала спів у Дніпропетровському музичному училищі ім. М.І. Глінки.

Різноманітний і цікавий вокальний репертуар, в якому ствердились М. Полудьонний та М. Полудьонна, засвідчував творчу зрілість Дніпропетровського театру опери та балету, його серйозні виконавські сили, здатність розв’язувати складні мистецькі завдання. Насичені події життя й діяльності співаків, спілкування з композиторами, колегами, диригентами, слухачами є своєрідною антологією оперно-музичного духу, де висвітлюється картина неповторної театральної історії.

## Література:

1. Лисенко І.М. Словник співаків України. Київ: «Рада», 1997. 274 с.
2. Я пою, а значит – я живу: материалы о творчестве Николая Полудённого / сост. В.Е. Кузьмин. Ялта: КГУ, 2007. 151 с.

*УДК 78.085.5*

**Дорош Анна Аркадіївна,**
*Народна артистка України,*
*професор кафедри „Хореографічне мистецтво”*
*Київського національного університету*
*культури і мистецтв*
тел. (067) 952 - 00 - 43
e-mail: adorosh1969@gmail.com

# НАДІЯ ВИНОГРАДОВА – ПРИМА-БАЛЕРИНА ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО РОБІТНИЧОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ (1931-1941)

Тридцяті роки минулого століття – період інтенсивного театрального розвитку в Україні. Особливо це стосується відкриття нових музичних колективів. З 1928 року відкрились пересувні робітничі оперно-балетні театри в Полтаві, Вінниці, Херсоні, а згодом і в Дніпропетровську, Донецьку та Луганську, в яких працювали численні балетні трупи й здійснювались постановки класичних, сучасних і перших національних балетів, написаних українськими композиторами. Театри мали назви: Державна українська лівобережна опера (Полтава), Дніпропетровський робітничий оперний театр, Державна українська правобережна опера (Вінниця-Луганськ), Четверта пересувна українська опера (Херсон). Діяльність кожної із труп – невід’ємна складова музично-театральної культури України.

У цьому контексті творчість прими-балерини Дніпропетровського робітничого оперного театру Надії Виноградової відбиває не лише загальні закономірності розвитку музично-театрального процесу регіону, а й особливості сформованої у зазначеній трупі непересічної особистості балерини-актриси.

У XXI столітті вивчення феномену регіональних культур стає не тільки фактором їх збереження, але й сприяє загальному усвідомленню культурної цілісності мистецької спадщини, її національної ідентичності. У річищі означених проблем інформаційний інтерес викликає стаття Т. Шпаковської «Історична спадкоємність» [4], де зустрічається спогад про балерину Надію Виноградову. Значний досвід дослідження театральної культури Дніпропетровського регіону належить Ю. Станішевському, чиї

монографії «Балетний театр Радянської України» [1]; «Украинский балетный театр: история и современность» [2] нараховують сторінки, в яких висвітлюється творча діяльність прими-балерини Дніпропетровського робітничого оперного театру Н. Виноградової. Саме завдяки дослідженням театрального мистецтва Дніпропетровська, запропонованим Ю. Станішевським, окреслено культурно-мистецьке середовище та виконавсько-балетний потенціал Дніпропетровщини 30-40-х рр.

Надія Виноградова отримала хореографічну освіту в Ленінградському технікумі сценічних мистецтв, який закінчила у 1930 році. Була ученицею класу професора Агрипини Ваганової. Дивлячись вистави Ленінградського державного театру опери та балету, Н. Виноградова запам'ятовувала великі фрагменти музики і хореографії. Під час наступних занять у Ленінградському технікумі сценічних мистецтв, готуючи партію в класичному балеті, могла без попереднього аналізу порядку рухів станцювати варіацію цілком. Фрагменти партій з класичних балетів у виконанні Н. Виноградової хоча і відрізнялись учнівською охайністю та помітною старанністю, але вже були наповнені її власним настроєм. Осмислення, насичення танцювальної партії своїм емоційним змістом на той час стало невід'ємною якістю молодої балерини.

У Дніпропетровську якнайповніше розкрився багатогранний виконавський талант Надії Виноградової, своєрідна артистична особистість, мистецтво пластичного перевтілення, уміння точно й правдиво окреслювати в умовному балетному світі людські характери. Зберігаючи сувору чистоту ліній і форм класичної лексики, дніпропетровська прима-балерина наповнювала їх зворушливою теплотою, тремтливою ніжністю, надаючи поетичності, граціозності, щирості почуттів кожному танцювальному рухові й позиції. Зберігаючи кращі традиції петербурзького балету, солістка завжди була взірцем професійної майстерності й високої культури.

У «Лебединому озері» П.І. Чайковського талановитий балетмейстер Ф. Лопухов підкреслював реалістичне звучання вистави, але й не позбавляв її романтичної казковості, поетичності. Так, балетмейстер вирішив, що має бути створений виразний фон, де пануватимуть чорні зловісні птахи, а не лебеді. Саме на тлі цього фону розгорталась боротьба між силами добра і зла. У «лебединих» картинах зберігалась хореографія О. Горського, пантомімічні фрагменти створювали реалістичне звучання. Лірико-романтичну

тему балету гармонійною красою свого класично-строгого танцю утверджувала Н. Виноградова у партії Одетти-Оділії. Прима-балерина була пластично-виразною та музикальною.

Творчій індивідуальності актриси був близьким елегійно-зачарований світ дівчини-лебедя. Танцюючи також партію Оділії, Надія Виноградова створювала переконливий образ чаклунки, і славетні 32 гранд-фуете в па-де-де символізували масштабність цієї казкової персони. У виконанні партії принца Дезіре артист І. Гірман додав властиві його акторському обдарованню вольову напористість, героїчну піднесеність. Чистота ліній і позицій, яскрава сценічність були притаманні й виконавцям інших партій: сцена маленьких лебедів органічно доповнювала загальний ансамбль вистави. Класична строгість рухів вирізняла виконавиць партій великих лебедів – Т. Абрамцеву, П. Мцевич, Н. Єфремову, О. Заславську.

У балетних виставах Дніпропетровського робітничого оперного театру Н. Виноградова демонструвала тонке відчуття стилю і характеру хореографічного тексту, володіла всіма формами класичного танцю, була віртуозною танцівницею у драмбалетах, створювала емоційно наснажені образи. Партії: Одетта-Оділія («Лебедине озеро»), Аврора («Спляча красуня») П.І. Чайковського; Сванільда («Коппелія» Л. Деліба), Жізель з однойменного балету А. Адана, Кітрі («Дон Кіхот» Л. Мінкуса), Тао Хоа («Червоний мак» Р. Глієра), Сільвестра («Міщанин з Тоскани» В. Нахабіна) та ін.

## Література:

1. Станішевський Ю. Балетний театр Радянської України. Київ: Музична України, 1986. 240 с.
2. Станишевский Ю. Украинский балетный театр: история и современность. Київ: Музична Україна, 2008. 411 с.
3. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях. Київ: Музична Україна, 1999. 223 с.
4. Шпаковская Т. Театральная летопись длиною в четверть века. Историческая преемственность. Днепропетровск: Пороги, 1999. 318 с.

*УДК 78.071.2*

**Швачка Анжеліна Олексіївна,**
*Народна артистка України,*
*старший викладач кафедри „Оперний спів”*
*Національної музичної академії України*
*ім. П.І. Чайковського*
тел. (095) 698 - 24 - 14
e-mail: shvachka77@icloud.com

# ЗАНЯТТЯ ЗІ СПІВУ У КЛАСІ ПРОФЕСОРА Г.О. ТУФТІНОЇ

Туфтіна Галина Опанасівна (1933, Новосибірськ – 2007, Київ) – українська співачка, народна артистка СРСР (1980), лауреат Міжнародних конкурсів вокалістів у Софії (1962), Тулузі (1962), Будапешті (1965), Москві (1960). Навчалася в Ленінградській консерваторії (1955-60 рр.) у класі О. Мшанської. У 1959-60 рр. – солістка (меццо-сопрано) Ленінградського театру опери та балету імені С. Кірова. У 1960-61 – Ленінградського Малого оперного театру, у 1961-90 – Київського академічного театру опери та балету імені Т. Шевченка. 1981-2007 – викладач Київської консерваторії (з 1989 – професор).

Виконані оперні партії: Амнеріс («Аїда» Дж. Верді), Марина Мнішек, Марфа («Борис Годунов» та «Хованщина» М.Мусоргського), Кармен («Кармен» Ж. Бізе), Графиня та Поліна («Пікова дама» П.І. Чайковського), Азучена «Трубадур» (Дж. Верді), Ульріка («Бал-маскарад» Дж. Верді), Маддалена («Ріголетто» Дж.Верді), Мати («Арсенал» Г. Майбороди), Джемма («Ярослав Мудрий» Г. Майбороди), Аксинія («Тихий Дон» І. Дзержинського), Настя («Тарас Бульба» М. Лисенка), Оксана («Загибель ескадри» В.Губаренка), Галя («Полководець» Б. Лятошинського), Косова («У бурю» Т. Хреннікова), Соломія («Богдан Хмельницький» К.Данькевича), Лола («Сільська честь» П. Масканьї), Ольга («Євгеній Онєгін» П.І. Чайковського), Княгиня («Русалка» А. Даргомижського), Зибель («Фауст» Ш. Гуно), Сонетка («Катерина Ізмайлова» Д.Шостаковича).

Гастролювала в Іспанії, Франції, Німеччині, Швейцарії, Данії, Бельгії, Польщі, Болгарії, Югославії. Записувалась на радіо, грамплатівки. Проводила активну концертну діяльність. Серед її

учнів – А. Швачка, М. Липинська, О. Михайленко, В. Осадчук, О.Зінченко, Т. Странченко. Фільмографія: «Бумбараш» – вокал (романс Софії «В белом платье» та пісенька шансонетки «Я так прелестна»), «Лада з країни берендеїв» – вокал.

Співачку Г. Туфтіну завжди захоплював творчий пошук. Вона навчилась не тільки керувати своїм голосом та відтворювати пластичний малюнок ролей, але навіть змінювала фізичний вигляд героїнь. Цю творчу сміливість артистки високо цінували диригенти, режисери. Г. Туфтіна сама захоплювалась вокальною режисурою, робила детальний психологічний аналіз станів і вчинків своїх сценічних героїнь.

Вокально-артистична школа Г.О. Туфтіної увібрала в себе багато всіляких моментів, але були три основних магістральних напрямки. 1) Виконавське дихання. 2) Правильне місце звукоутворення. 3) Артикуляція.

Дихання завжди мало бути диафрагмально-черевним. Співачка Г.О. Туфтіна ніколи не дозволяла брати дихання поверхово, ключичним принципом з «шумом, або ж дуже зятяжним чином». Принцип розподілу дихання протягом усієї фрази, або ж вправи мав велике значення! Дихання не повинно було замикатись або подаватись ривками, бути дуже жорстким чи млявим. Це був щоденний труд мікродозами, який вплинув на становлення правильного співочого дихання. Звичайно ж, були спеціальні вправи на дихання, які дозволяли розподіляти його більш точно. Цей момент фразування, навіть у простій вправі, я завжди практикую у власній роботі.

Поняття «маска», «імпеданс», «купол», або ще щось таке, що студенти не завжди розуміють, Г.О. Туфтіна ніколи не озвучувала! Всі заняття наповнювались дуже простими і доступними виразами. Галина Панасівна багато показувала голосом! Кожну фразу «розжовувала». Я, коли завершувала навчання у консерваторії, дуже часто відчувала, що співаю її голосом. Це невід'ємна частина становлення співака! Зараз моїм студенткам теж говорять часто, що вони звучать моїм голосом, але я намагаюсь показувати якомога менше, тільки якісь прийоми, фразування, верхні або нижні ноти, принцип взяття дихання, для того, щоб підкріпити свої слова прикладами! Іноді це допомагає більше, ніж 100 повторень!

Розспівування на початковому етапі здавались набагато легшим. Як правило, це по дві ноти на «і-е-а», потім розспівування на

дихання, і на атаку звуку – тризвук на стаккато і легато на «а». Далі завжди були розспівування на октаву, на «а». Г.О. Туфтіна завжди показувала як саме треба, і як роблю я. Тобто чого конкретно не вистачає, і що є з надлишком. Цей принцип я використовую на своїх заняттях. Так званий «момент мавпування», для того, щоб студент зрозумів свою помилку. Цю помилку треба не тільки помітити, але і показати голосом! Це дуже дієвий метод.

Далі, на старших курсах, коли репертуар був вже складніший, ми могли для розспівування брати також якісь складні фрагменти з творів. Але репертуар до 3-го курсу консерваторії складався в основному зі старовинних арій, романсів Гурільова, Аляб'єва, Варламова, Глінки, Даргомижського та інших композиторів, які на думку досвідчених педагогів більш підходять юним вокалістам!

Що стосувалося концертів, то Галина Опанасівна завжди дуже педантично підходила до вибору програм. Усі програми обов'язково нею переглядались по кілька разів. Вона завжди дивилась із вокалістами: що кому більше підходить за голосом?, щоб кожен з вокалістів був у вигідному становищі. І дуже часто, у концертах, вона давала програму, яку можна буде «обкатати» перед іспитами, для того, щоб вокаліст менше хвилювався у залі консерваторії!

Г.О. Туфтіна постійно готувала студенту програму на академ-концерти. Спочатку программу «обкатували» у маленьких залах, на якомусь концерті у музеї або Будинку письменників, Будинку вчених, Будинку вчителя. А потім тільки представляли на сценах більш серйозних залів! Г.О. Туфтіна неодноразово говорила про те, що головне для вокаліста у виборі програми – індивідуальний підхід! Мені, наприклад, вона часто давала технічні твори. Я співала багато вокальних шедеврів Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя, В.А. Моцарта, Г.Доніцетті, В. Белліні та ін.

Але, коли треба було співати більш драматичні твори, професор змушувала не укрупнюватись та не форсувати звук, співати «своїм» голосом. А драматизм має досягатись за рахунок фразування, підкресленої артикуляції та емоційної складової. Я зараз кажу всім своїм учням, що спів – це емоція! Вона повинна допомагати вокалісту, а не навпаки.

Унікальною також є і робота над Арією Вані («Іван Сусанін» М.І. Глінки). Там є багато словосполучень з літерою «е» або «ы», яка є незручною у вокалі. Ми завжди представляли її як округлу букву «і», або німецьку «ü», і відразу все ставало на свої місця, оскільки

російські й українські літери, такі, як «ы», «і», та «е» завжди провокують підняття гортані. Якщо вокаліст був не здоровий, а треба було співати іспит або спектакль, то упор відбувався обов'язково на артикуляцію. Слово, правильно влаштоване, завжди допоможе звуку сформуватись у потрібному місці.

Кожен спектакль – це момент істини, пошук помилок і закріплення правил, які, начебто, давно відомі, але кожного разу доводиться переходити через якусь межу. Це – як іспит! І мій педагог говорила неодноразово про те, що неможливо навчитися співу раз і назавжди! Зростання оперного співака – це постійний пошук! На увазі малося: пошук не голосу й не виконавської школи! Це пошук і підтвердження тих прийомів, які ми використовуємо від вистави до вистави, але з кожним разом додається якийсь новий, цікавий момент. Це і є зростанням! Ці моменти й створюють справжнього професійного оперного співака!

**Література:**

1. Лисенко І. Туфтіна Галина Опанасівна. *Словник співаків України*. Київ: «Рада». С. 306.
2. Терещенко А. Образи живі, природні. *Культура і життя*. 1983. 6.02.1983. С. 5.

*УДК 78.072.3*

**Цвєтінський Яків Андрійович,**
*асистент-стажист*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (093) 414 - 41 - 17
e-mail: hornist1313@gmail.com

# ПОДВІЙНИЙ КВАРТЕТ. ФОРМУВАННЯ НОВОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПАРАДИГМИ В УКРАЇНСЬКОМУ ДЖАЗОВОМУ МИСТЕЦТВІ ЧЕРЕЗ ПРИНЦИП ІНТЕРЖАНРОВОГО СИНТЕЗУ

Українська джазова музика має тривалу історію, яка офіційно починається з 1925 року, оркестра Юрія Мейтуса в Харкові. Перші записи 60-80-х років демонструють використання фольклорної основи для побудови тем, та звучання близьке до радянської естрадної музики. Починаючи з 1990-х, джазова музика в Україні отримує повну свободу, але на створення нової культури, акценту не ставилось. Головною тенденцією стає джазове виконавство та поглиблення в існуючі стилі джазової музики. Протягом двох перших десятиліть, популярними напрямами є фанк та ф'южн, що були характерними для американського джазу в 1970-1980-х роках. Пізніше формується інтерес до джазового мейнстріму, а саме – жанру бібопу.

Головною проблемою української джазової спільноти стає те, що протягом усієї історії, композиція в джазовій діяльності залишається вторинною. Інтерес до композиції та спроби експерементувати часто умовно „засуджуються" у колі музикантів.

За рахунок наявності такого психологічного тиску, головною формою композиції стає так званий „контрафакт", написання нової мелодії на гармонічну прогресію існуючого джазового стандарту. Стилістика цієї композиції зазвичай базується на імітації традиційних характеристик, які не конфліктують з існуючою парадигмою. Прикладом цього підходу є переважна більшість альбомів українських виконавців, де авторські композиції демонструють певну прилежність до напряму джазової музики.

Іншою проблемою є те, що в більшості музикантів відсутнє бажання до свідомого вивчення технік композиції, що

використовуються в музиці академічній. Головним форматом запису джазового твору є так званий lead sheet, коли вся інформація уміщується на одній-двох сторінках нотного тексту. Не дивлячись на загальну практичність такого запису та значимість такого формату у джазовій культурі, зазвичай такий запис спирається на індивідуальні якості виконавців, а не на задум композитора. Також це обмежує форму твору, єдиними складовими котрого залишаються лише проведення мелодії та гармонія до неї.

Ці актуальні завдання стали причиною створення проекту подвійного квартету. Головною ідеєю є використання елементів академічної музики та окремих її принципів у контексті джазової музики. Не дивлячись на те, що класичні жанри надихали джазових композиторів ще на початку минулого сторіччя, такий підхід, окрім окремих випадків, ще не використовувався українськими джазовими музикантами.

В основу композиції лягає струнний квартет, на який зміщується центральна роль у побудові фактури та характеру твору. Ритм-секція, в свою чергу, не втрачає власної функції, але за рахунок іншої пропорції ансамблю та динамічної градації набуває властивостей, ідентичних до оркестрових груп. Замість імпровізованої, фортепіано отримує фіксовану партію, яка має на меті точну взаємодію зі струнними, тембральну, іноді колористичну функцію.

Так як у написанні для струнних важко застосувати джазові композиційні техніки, в основу лягають принципи академічні. Поліфонія, серійна композиція, модальні техніки імпресіонізму надають звучання, що одночасно спирається на глибину історії музики, але і набуває сучасних якостей, через наявність нових ритмічних та гармонічних елементів. Через зміщення традиційних функцій всередині ансамблю, формується нове звучання, що не можна класифікувати ні як джазове, ні як академічне. Такий підхід чітко лягає в парадигму метамодерну, коли за рахунок глибинного синтезу жанрів, та відмови від стилістичного розмежування, замість еклектики народжуються нові принципи.

Музика для такого великого та незвичного складу зазвичай звертає на себе увагу. Демонстрація потенціалу проектів з композиційними принципами, суттєво відмінними від прийнятих, може призвести до старту процесів переогляду цінностей всередині професійної спільноти. Одночасно з цим, такий проект може бути

побудовано на основі будь-яких жанрів, що може стати універсальним ключем до створення нової культури.

Після запису проекту та серії концертів, такого роду проект може стати об'єктом інтересу не тільки української, але й міжнародної спільноти. Привернення уваги до української культури та маніфестація її актуальності й самобутності – одне з пріорітетних завдань проекту подвійного квартету.

*УДК 78.087.61*

**Цвєтінська Маріана Сергіївна,**
*асистент-стажист*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (063) 169 - 10 - 24
e-mail: m.tsvietinska@gmail.com

## ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАННЯ ОБРАЗУ ELLE В МОНООПЕРІ ФРАНСІСА ПУЛЕНКА «ЛЮДСЬКИЙ ГОЛОС»

«Людський голос» – завершальна опера у творчому шляху французького композитора Франсіса Пуленка, і займає позицію особливу, як у плані його композиторського підходу, так і в сюжетному баченні. Моноопера написана на текст одноіменної монодрами Жана Кокто, з яким Пуленк мав достатньо довгі творчі відносини.

Головною особливістю цього твору є глибокий реалізм монологу та його емоціональна детальність. Образ героїні Elle (франц. „Вона") розкривається у телефонній розмові з її коханим, яка демонструється лише з її сторони. Можна сказати, що основний сюжет знаходиться у минулому персонажів, і поступово розкривається слухачеві через зміну станів Elle, та її відповідей співрозмовнику. Така особливість моноопери вимагає особливо глибокого розуміння складових характеру та історії героїні виконавицею партії, для якої необхідне не тільки знання партії і тексту, а й історії самого твору й біографії композитора.

Багатошаровість сюжету формується у ступеневому розкритті відносин між Elle та Messieurs, в якого вона закохана. У ході розмови стає зрозумілим, що декілька днів до цього він покинув героїню для того, щоб одружитися з іншою. Протягом твору Elle проходить через певну еволюцію станів: на початку, вона поводить себе демонстративно легко та, навіть, розкуто, але ближче до середини опери стає зрозумілим, що насправді вона розбита, стомлена та хвора. І якщо цей стан спочатку приховується, то з часом справжній образ стає очевидним, зрозумілим. У кінці твору Elle обіцяє коханому бути мужньою та закликає його покласти слухавку швидко, після чого повторює знову і знову фразу «Я тебе кохаю».

Коли Франсіс Пуленк почав працювати над «Людським голосом», він точно знав що таке журба, страх та відчай. Напередодні написання твору, композитор пережив тяжкий розрив особистих відносин. Така ж ситуація сталася і з виконавицею головної ролі, улюбленою співачкою композитора Деніз Дюваль, з якою Пуленк тісно співпрацював. Як сам композитор пізніше згадував, вони з Дюваль провели багато часу за роботою над монооперою плачючи над кожною фразою, над кожним тактом, називаючи її «Щоденник наших страждань». Цей твір став «музичним зізнаням» Пуленка, і знайшов щире втілення через співачку, яка розділяла з ним горе від розлуки та відчувала те ж саме[4]. Такий досвід безперечно дав Деніз Дюваль можливість не «грати» головну героїню, а відкрити свою душу та прожити на сцені ці події.

Первинними деталями для розкриття характеру Elle є її короткі розповіді, які описують цілу низку нездорових схильностей героїні, сформованих на момент розмови. Наприклад, її розповідь про те, що в неї розвинулась залежніть до снодійного, і що одного разу лікар врятував її від передозування. В іншому з епізодів твору героїня запевняє коханого, що не збирається купляти револьвер. В останній частині моноопери вона обвиває свою шию телефонним дротом, щоб «відчути, як голос коханого обгортає її». Це вказує на нестабільний психічний стан та суїцидальні схильності Elle, і дає підказку до інтерпретації її образу як виснаженої, зломленої людини, яка не може більше боротись за своє кохання.

З іншого боку, необхідно звернути увагу на складові стану головної героїні, які описує Жан Кокто. Пуленк не змінював оригінальний текст монодрами Кокто, але дещо скоротив його, тож

[4] Poulenc's La Voix Humaine: Hanging on the telephone. Independent. 30.10.2006

первинний текст самої драми надає більш чіткого розуміння нюансів відносин Elle та її коханого. Наприклад, в тексті монодрами, на відміну від опери, можна зрозуміти, що відносини були довготривалими — цілих п’ять років. Іншою деталлю, що відсутня в опері, є розмова про собаку, яку Elle пропонує залишити Messieurs. Не дивлячись на те, що відсутність цих моментів не сильно впливає на сюжетну лінію опери, вони вказують на глибину та масштабність відносин героїв, та наявність елементарної „сімейної” побутової прив’язаності до коханого, що надає ще більшої болісності їх розриву.

Проаналізувавши всю комплексність та реалістичність «Людського голосу», можна зрозуміти, що виконання ролі Elle потребує не тільки вокальної техніки та акторської майстерності, але і розуміння складності людських відносин. Моноопера була створена людьми з тяжким емоційним життєвим досвідом, що знайшов своє відображення у творі. На плечі солістки лягає відповідальність знати та прожити всі ці історії, як свої власні. Але одночасно з цим, саме ця якість твору робить його таким знайомим та зрозумілим кожному, хто хоч раз відчув біль від розриву з коханою людиною.

## Література:

1. Poulenc's La Voix Humaine: Hanging on the telephone. Independent. 30.10.2006.https://www.independent.co.uk/artsentertainment/music/features/poulencs-la-voix-humaine-hanging-on-the-telephone-422145.html

*УДК 78.071.1*

**Лоза Сергій Олександрович,**
*магістрант кафедри „Вокально-хорове мистецтво”*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (096) 197 - 69 - 29
e-mail: sergio_loza@ukr.net

# ЛІРИЧНИЙ КОД КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ О. БІЛАША

Інтерес українських композиторів ХХ століття до камерно-вокальних жанрів є безумовним. Однією з цікавих сторінок цієї сфери творчості стала камерно-вокальна спадщина О. Білаша, основним джерелом натхнення для якого справедливо вважається пісня у багатьох можливих жанрових різновидах та модифікаціях.

Специфіка творчості О. Білаша потребує детального дослідження і осмислення в цілому, адже багато сучасних виконавців проявляє неабияку зацікавленість камерно-вокальними творами композитора, у той час як кількість серйозних наукових праць з цієї проблематики залишається недостатньою. Так, на сьогоднішній день, фундаментального дослідження, що б висвітлювало особливості творчого письма Білаша, нажаль, не існує. Окремих рис творчої особистості композитора торкаються у своїх роботах М. Гордійчук [1], Т. Даньшина [2], А. Калениченко [3]. Отже, вивчення жанрово-стильових особливостей камерно-вокальних творів Білаша є актуальним та необхідним завданням.

Для камерно-вокальної музики першої половини ХХ століття традиційними стали музичні жанри та засоби виразності, що були закладені у творчості визнаних класиків українського музичного мистецтва – М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, С. Людкевича, В. Косенка, Л. Ревуцького. Зокрема, мова йде про використання романтичної гармонії та народно-пісенних інтонацій.

Від середини ХХ століття провідну роль у творчості українських митців починає відігравати жанр романсу, а у 1950-х роках в українській музичній культурі набуває розквіту пісенний жанр. У цей період на арені вокальних жанрів закріплюється українська естрадна пісня, для якої характерною рисою стає корінна ліризація, що в музиці, як правило, пов’язується з більшою кантиленністю,

використанням народного мелоссу, «щемливих» інтонацій, тем широкого дихання, в яких відчувається відкритий прояв сердечності та щирості.

О. Білаш, наслідуючи цей творчий принцип, надає великого значення не лише ідеї, характеру чи настрою поетичного слова, а й «*інтонаційному графіку*» живого мовлення. Вірші, покладені за основу більшості пісень та романсів композитора, вирізняються наспівною поетикою, що уможливлює їх органічну вокалізацію, взаємозбагачення мовної та пісенної інтонацій.

Пісенний доробок композитора, можна розділити на три групи. Найменшу за кількістю творів групу становлять патріотичні пісні, ступінь ліризації яких видається також невисоким. Музична мова цих творів часто позначена тяжінням до засобів виразності, характерних для українського хорового співу: стриманий рух мелодики, хоральний склад фактури фортепіанного супроводу (наприклад, «Мати-Батьківщина» на вірші М. Ткача).

У другій групі – твори пейзажної лірики, в яких прослідковуються риси автобіографічності (наприклад, «Пісня про Кременчуцьке море» на вірші В. Юхимовича). У жанровому аспекті можна виділити солоспіви («Яблунька» на вірші Д. Павличка), пісні-романси з рисами вальсовості («Журавлина туга» на вірші В. Котляра), романси («Цвітуть осінні тихі небеса» на вірші А. Малишка).

Нарешті третя група творів позначена найвищим ступенем ліризації. Це солоспіви особистісного характеру (інтимна лірика), які займають одне з найзначніших місць у творчості композитора. Саме до цієї групи належать шлягери «Ясени» та «Два кольори» на вірші Д. Павличка.

Отже, головною жанровою домінантою творчості композитора можна вважати ліричну пісню, що характеризується яскраво вираженою національною самоідентичністю, позначаючись як на образному, так і на інтонаційному рівнях.

## Література:

1. Гордійчук М. Олександр Білаш. *Музика і час*. Київ, 1984. С. 195–200.
2. Даньшина Т. Постать Олександра Білаша в контексті розвитку української культури другої половини ХХ століття. *Київське*

*музикознавство*. Вип. 42. Національна музична академія України імені П.І. Чайковського. Київ, 2012. С. 253–259.
3. Калениченко А. Лірик-пісняр. О. Білаш. *Українські композитори – лауреати комсомольських премій*. Київ, 1982. С. 5–15.

*УДК 78.071.2*

**Адлуцький Гліб Вікторович,**
*асистент-стажист*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (093) 745 - 04 - 77
e-mail: gadlutskiy@yandex.ua

# КОНЦЕПЦІЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЦИКЛУ 24 ПРЕЛЮДІЇ Ф. ШОПЕНА

У даній роботі ми розглянемо проблеми інтерпретації циклу 24 прелюдії Ф. Шопена, що виявляються при поглибленому аналізі структури циклу, його взаємозв'язку з попередньою епохою бароко, зокрема, з циклом ДТК Й.С. Баха. Поєднуючи аналітичний, емпіричний і практичний підходи, ми виявимо основні моменти інтерпретації, які ставлять завдання перед виконавцем продемонструвати не просто гарне виконання, а чітко вибудувану концепцію.

Не секрет, що для Ф. Шопена кумиром був Й.С. Бах. Кожний день Шопен радив починати з вправи над фугами Баха. Манера прелюдування, так властива епосі бароко, органічно увійшла в шопенівське мислення. Ця манера імпровізаційного характеру створювала певний настрій, необхідний, наприклад, під час меси. Так робив Бах, граючи свої знамениті імпровізації перед службою. У циклічному поєднанні прелюдії і фуги Прелюдія – це підготовка вираження головної думки-тези в фузі. В творчості Баха жанр прелюдії піднімається на такий високий рівень майстерності, що іноді прелюдії стають набагато складнішими й поліфонічнішими ніж самі фуги, як, наприклад, Прелюдія Es-dur з 1т. ДТК.

Створення Бахом циклу ДТК не було новинкою для того часу – за декілька років до цього були написані 6 біблійних сонат Кунау,

«Нитка Аріадни» з 20 прелюдій і фуг Фішера і багато інших циклів. Перед Бахом стояло не просто рядове завдання створити цикл у всіх можливих тональностях і показати вдосконалене Веркмейстером мезотонічне настроювання клавіру, що дозволяло б більш терпимо використовувати найбільш віддалені тональності. Перш за все, як для генія і глибоко релігійної людини – це було спробою повторити створення Творцем всесвіту, створити космологічну теорію буття в звуках. Звідси неймовірна щільність риторичних фігур, символів, мотивів, відомих і зрозумілих простому обивателю того часу. Достатньо, наприклад, розібрати ті ж біблійні сонати Кунау, в яких звукова символіка детально описується словами. Бах також одного разу повторив цей досвід словесного опису в «Капричіо на від'їзд коханого брата». У циклі ДТК навіть кожна тональність має своє смислове значення. Так, наприклад, дієз, по-німецьки звучить як kreuz (хрест). Звідси Фуга fis-moll – сходження на Голгофу. На Голгофі – три хрести, в музиці – три дієза.

Всі ці окремі дослідження яскраво відображені в роботах Б. Яворського, В. Носіної, Р. Берченко, В. Медушевського та ін. Для нашої ж концепції інтерпретації важливо розуміння значущості Баха як для загальносвітової музичної культури, так і для творчості Шопена, особливо його прелюдій.

Тональне розташування прелюдій є дещо іншим ніж у Баха. Замість висхідних за хроматизмом Прелюдій і фуг, Шопен використовує два квінтових кола: дієзне – за наростанням знаків і бемольне – за спаданням, при цьому прелюдії розташовуються попарно – мажор і паралельний мінор (C-dur, a-moll, G-dur, e-moll тощо). Тональності також мають свою смислову фарбу. Неможливо собі уявити найсвітлішу, позаземну Прелюдію Des-dur в тональності без знаків C-dur, а вихрову Прелюдію es-moll, що нагадує фінал згодом написаної Сонати № 2, – у дієзній тональності e-moll.

Кожна з прелюдій Шопена стає самостійним окремим твором, коротким, але інтенсивним висловлюванням, що виражає певну думку, стан. Як і для Баха, для Шопена побудова прелюдій не є схематичною. Можливо, це така ж цілісна модель всесвіту, але тепер внутрішнього, людського, з усіма відтінками станів – від тріумфальної радості, урочистості, молитовності, до самих глибин трагізму. Побудовані за простим принципом контрасту, прелюдії з кожним новим витком тональних пар все більш явно розкривають дуальність станів, приводячи до піку і кульмінації – Прелюдії №24 d-

moll, яка після затишшя Прелюдії №23 обрушується на слухача бурхливими пасажами і страшним інфернальним дзвоном наприкінці.

Вслуховуючись, вдумуючись в цикл, виявляєш також невидимі раніше інтонаційні зв'язки між деякими прелюдіями, які пов'язують форму циклу в єдину дію, розкриваючи її найбільш повно і сильно, коли звучать усі прелюдії, а не вибірка з окремо взятих. Такому розумінню сприяв наш попередній виконавський досвід – 1-й т. ДТК Й.С. Баха. Певні мотиви і ритми прелюдій складаються в групи образів або лінії розвитку, які хоч і не мають явного риторичного сенсу (хоча в 20-й прелюдії Шопена використовує барокову фігуру catabasis), але утворюють певне смислове і образне навантаження. Так, найбільш виразною і впізнаваною стає інтонація низхідної секунди, що проходить через 1-у, 4-у, 8-у, 12-у, 18-у прелюдії. Змінюється і сам характер цих інтонацій. У 12-й прелюдії секунда звучить в оберненому вигляді і в темпі Presto, а в 18-й – як заклик, не залишаючи майже нічого спільного з сумними секундами-сльозами 4-ї прелюдії. Друга лінія – дзвін. В кінці 1-ї прелюдії ненав'язливо чотири рази повторений дзвін в мелодії дуже явно тричі завершує 24-у прелюдію і весь цикл. Завершення 2-ї і 4-ї, реприза 17-ї, весь фон супроводу 6-ї, 10-а (верхівки пасажів), 13-а, 15-а, 20-а засновані на лейт-тембрі, лейт-думці – дзвоні. Дзвін у Шопена видозмінюється, як, наприклад, в майбутньому у С.В. Рахманінова в «Дзвонах». Тут і малиновий дзвін, і похоронний, і сполох. Третя лінія – маршеобразний пунктирний ритм. У чомусь він перегукується з дзвоном, тому що іноді звучання дзвону будується на цьому ритмі. Ми виділяємо цю лінію в окрему, вона простежується впродовж циклу і пізнається у прелюдіях 2-й, 3-й, 9-й (яка повністю побудована на цьому ритмі), 15-й (в середньому розділі), 20-й (алюзія на 3-ю частину Сонати №2), 21-й (в середньому розділі). Є ще різні, не менш цікаві, лінії. Наприклад, жанровість. Так, 7-а прелюдія – це мініатюрна мазурка, а її елементи можна почути в протиставленнях пасажам в 10-й. Деяка, по-хорошому, етюдність проявляється в 3-й, 5-й, 8-й, 16-й, 19-й прелюдіях.

Хорал! Католицький хорал пронизує всю творчість Шопена, будучи для його творінь ніби купол для храму. У прелюдіях риси хоралу наявні в 9-й, 13-й, 15-й (що виникає в середньому розділі внизу, немов обернене dies irae), 20-й. Також в прелюдіях можна знайти риси скерцо, балад, ноктюрнів.

24 прелюдії Шопена заслуговують більш докладного і всебічного аналізу. Ми ж в рамках тезового викладу змушені зупинитися на найбільш важливих моментах: передумовах створення шопенівського циклу в творчості Й.С. Баха, порівнянні побудов циклів Баха і Шопена, виявленні загальносмислового значення циклів, виявленні головних ліній побудови і розвитку шопенівського циклу, що лежать в основі інтерпретації.

Як казав чудовий теоретик професор Е.В. Назайкінський: найсильніша емоція у слухача – це радість впізнавання. Таким чином, перед виконавцем у роботі над циклом стоїть завдання не просто апелювати до окремих понять виразності, на кшталт: «тут – тепліше, гарячіше, а тут – драматичніше, тут – більш рухливо, а тут – спокійніше», а створити глибоку концепцію циклу завдяки лініям розвитку, що стануть явно впізнаваними через осмислення і засоби виразності. Все це зробить цикл 24 прелюдій Шопена ще більш багатшим, цікавішим, достовірнішим.

*УДК 78.087.1*

**Громченко Валерій Васильович,**
*кандидат мистецтвознавства, доцент,*
*проректор з наукової роботи*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (097) 470 - 23 - 10
e-mail: gromchencko.valeriy@gmail.com

## ВИКОНАВСЬКА ФОРМА СОЛО ЯК СУЧАСНЕ СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ

Художня культура у стані постмодерну виявила якісно нові грані у розкриті людської особистості. Визначальні ідеї постмодернізму (деструктуралізм, децентралізація та ін.) зумовили визнання єдиною цінністю не обмежену свободу самовираження митця. Саме звідси особистість митця в постмодерному мистецтві постає у безлічі ракурсах, що відображається в експериментаторстві, стиранні кордонів між мистецтвом та іншими сферами буття соціуму.

У цих умовах соліст-індивідуум, як невід'ємна частина культури, отримує значення найуніверсальнішого інструмента для творення усього нового в культурі. «Особистість відтворює, змінює, відкриває нове у культурі. Без особистості немає культури, та особистість не лише рушійна сила і творець культури, але й головна ціль її становлення» [1, 564].

Відтак, природнім у сучасній культурі постає акцентуація індивідуального, сценічно-одноосібного акту творення, центром якого є людина-творець, синтезовано-універсальний соліст.

У сучасному культурно-мистецькому розумінні соло (італ. *solo*, від лат. *solus* – один) – процес сценічно-одноосібного виконання чи то музикантом (інструменталістом, співаком), чи то танцівником, актором як певного фрагменту художнього твору, так і, наголосимо, художньо самостійної, мистецько-довершеної сольної композиції.

У художній культурі Європи другої половини ХХ – початку ХХІ століть соло, являючи собою індивідуально-виконавський акт творчості, стає основою для народження розмаїття сольних композицій. Утверджується спілкування виконавця-соліста з глядачами як найвища цінність художнього твору.

У моноспектаклі „Табу" Михайла Мельника за мотивами повісті „Крейцерова соната" Л. Толстого відтворюється трагізм стосунків двох людей – чоловіка та жінки, які взяли шлюб не за покликом серця, а лише внаслідок їх швидкоплинного фізичного сприйняття одним одного. У цій виставі М. Мельник, створюючи музичні характеристики сценічних образів, вдається до сольної, сценічно-одноосібної, художньо-довершеної академічної гри на саксофоні.

У хореографічному мистецтві особистість танцівника-виконавця, його максимальний творчий потенціал представлено, передусім, у монобалеті. Серед найбільш характерних творінь сучасного танцтеатру відзначимо монобалет „Соло" у сценічній та режисерській праці Генріети Горн, керівника відомого німецького танцювального об'єднання „Folkwang Tanzstudio".

В монобалеті „Соло" відома танцівниця Генріета Горн у невимовно чеканній пластиці рухів відтворює внутрішній стан, самопочуття людини, яка знаходиться у щоденних пошуках істинної цілі, справжнього змісту особистого буття.

Наголосимо, що у вільному, експресивно-виразному, насиченому некласичною хореографічною лексикою сольному танці монобалету, найбільшою мірою сконцентрувались новітні пошуки у

сфері хореографії, відмінності сучасного балетного театру від класичного. Законодавцем такого роду змін, підкреслимо, постає непересічна індивідуальність танцівника-соліста, яскрава сценічно-одноосібна особистість.

Духове соло в європейському академічному композиторському й виконавському мистецтві ХХ – початку ХХІ століть виразно розкривається саме як самостійно окреслена виконавська форма, з чіткими ознаками певного жанрового явища, чи то концерту, сонати, сюїти, поеми, фантазії, капрису, інструментальної мініатюри тощо.

Звернення композиторів до академічних духових інструментів з одноголосною природою (флейта, гобой, кларнет, фагот, саксофон, труба, валторна, тромбон, туба тощо) зумовлюється яскравою своєрідністю цього музичного інструментарію, що, порівняно з багатоголосними за своєю суттю інструментами (фортепіано, орган, баян, акордеон) або інструментами, на яких можливе виконання багатоголосся (струнно-смичкові та струнно-щипкові інструменти), найбільш природно передає глибинно-індивідуальний, особистісний, породжений мінімальними засобами художньої виразності той чи інший образ. Саме це, у максимальній мірі відповідає одній з найважливіших філософських та естетико-художніх домінант постмодерного періоду – щонайбільшій концентрації на естетиці мінімалізму.

Відтак, абсолютно природно, що духові академічні інструменти (наголосимо, як дерев'яні, так і мідні), будучи природними носіями одноголосся, все більше привертають увагу сучасних професійних композиторів.

З числа концертних творів духового соло підкреслимо, насамперед, концерт для кларнета соло „Гра над прірвою" Є. Станковича, Сюїту для гобоя соло „Маски" С. Кортеса, Фантазію для валторни соло М. Арнольда, Сюїту для гобоя соло „Шість метаморфоз за Овідієм" Б. Бріттена, Цикл „Посвяти" (9 п'єс) для кларнета соло Б. Ковача, Сонату для саксофона-альта соло С. Пілютикова, Сонату для кларнета соло Є. Станковича, 20 Каприсів для кларнета соло І. Оленчика, Капричіо для туби соло К. Пендерецького, „Homo ludens I для…" флейти (або кларнета чи саксофона) соло В. Рунчака, „Баста" для тромбона соло Ф. Рабе, „Homo Ludens V" – „Інтерв'ю із заїкою або сім хвилин в трубу" для труби соло В. Рунчака та ін.

Отже, у композиціях художньо-виконавської форми соло періоду ХХ – початку ХХІ століть окреслився рельєфно виражений ефект особистої причетності слухачів до безпосереднього творчого акту. Твори у художньо-виконавській формі соло розкривають глибинно-індивідуальний світ творця-соліста, який формується від безпосереднього соціального фактору взаємодії індивідуума з оточуючим середовищем.

Художньо-мистецький діалог соліста і публіки, особлива камерність, інтимність представлення композицій соло належить до основних специфічних характеристик феномена сценічно-одноосібного, індивідуально-сольного виконавства. Композиції у художньо-виконавській формі соло, виконуванні лише однією творчою особистістю, являють собою своєрідний акт подання художньої образності, відповідного емоційно-чуттєвого стану слухацькій аудиторії. Виконавець-соліст вводить глядачів у власний неповторний художньо духовний світ, утверджуючи яскраво виражений соціальний критерій творчості, формуючи спільне пізнання художньої образності, певного ідейного змісту, безпосередньо народженого сценічно-одноосібним актом творення.

Таким чином, сценічно-одноосібний виконавець, маючи найбільший ступінь творчої свободи, порівняно з колективною художньо-сценічною творчістю, підносить на якісно новий рівень емоційне відтворення мистецької ідейності, художньої образності, загалом, породжуючи новий соціокультурний феномен мистецького єднання, наголосимо, більш рельєфного та виразно-витонченого ніж у колективній художній творчості.

## Література:

1. Культурология / под научн. ред. проф. Г.Д. Драча. Ростов н/Д: Феникс, 2008. 570 с.

# *ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА*

*УДК 78.072.2*

**Капітонова Катерина Павлівна,**
*магістрант кафедри „Історія та теорія музики”*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (099) 727 - 14 - 77
e-mail: ekaterina_kapitonova@ukr.net

## МІСТИЦИЗМ ТА ОКУЛЬТИЗМ РОМАНУ «ВОГНЯНИЙ ЯНГОЛ» В. БРЮСОВА ТА ОПЕРИ С. ПРОКОФ’ЄВА

Вивчаючи містику і фантасмагорію в літературній та музичній творчості, звертає на себе увагу те, що багато композиторів повертаються саме до витоків фантасмагорії – до Середньовіччя. Одним з таких композиторів є С. Прокоф'єв, який несподівано звертається до роману В. Брюсова «Вогняний янгол» і створює однойменну оперу. Саме «Сцену стукотів» з неї В. Гаврилова вважає *«однією з найграндіозніших музичних фантасмагорій XX століття»*.

Чим же міг зацікавити Прокоф'єва цей середньовічний сюжет? Мабуть, це пов’язано за тим, що Прокоф'єв працював над оперою в період еволюції свого світогляду під впливом американського релігійного руху Christian Science. *«Вперше в творчості Прокоф'єва ясно позначився трансцендентальний конфлікт, що призвів до антиномії: реальне – уявне, побутове – містичне, чуттєве – надчуттєве, матеріальне – ідеальне. Синтезуюча сила творчого генія перекинула "міст" між двома епохами – Середньовіччям і XX століттям. Опера вводить в напружену атмосферу одкровень містичної свідомості – його видінь, галюцинацій, його релігійного натхнення»* [1].

«Вогняний янгол» – перший історичний роман В. Брюсова, в основу якого лягла фантастично змінена історія взаємин Брюсова з Ніною Петровською та Андрієм Бєлим. Практично у всіх дослідженнях, присвячених роману, обговорюється питання жанру цього твору, оскільки саме з жанровим різновидом роману пов'язана проблема інтерпретації того, що відбувається і побудови сюжету.

Одні автори пишуть, що це роман реалістичний, інші розглядають його в руслі символістської прози, треті звертають увагу на продовження традицій таких готичних романів, як «Еліксир сатани» Е. Т. А. Гофмана.

Брюсов прагнув практично до автентичності тексту; досліджуючи справжні середньовічні документи[5], він вводить відомих героїв: середньовічного німецького філософа-гуманіста, лікаря, алхіміка, адвоката, натурфілософа, астролога і окультиста Агриппу (Генріх Корнеліус) Неттесгеймського (1486-1536), його учня Жан Віра (Йоганн Вейер, 1515-1588), доктора Фауста і Мефістофеля. Відповідним чином і Прокоф'єв згодом припускав постановку в середньовічному дусі, про що свідчать численні авторські ремарки.

Суть концепції роману Брюсова полягає в тому, що протягом всієї розповіді він пропонує вибір між двома поглядами на одну і ту ж ситуацію – було чи не було? реальність чи ірреальність? Об'єктом уваги письменника виявляються не стільки самі містичні явища, скільки особливості свідомості людини епохи Середньовіччя. Сюжет будується як послідовне розкриття і аналіз містичної свідомості Ренати в діалозі зі своєю протилежністю, представленою постаттю автора – Рупрехта. У центрі сюжету мотив пошуків героїнею свого ідеалу. При цьому питання «хто він?» – посланець неба або дух темряви, що прийшов для спокуси, – не вирішено. Потрібно зауважити, що такий випадок роздвоєння не є єдиним в музичній творчості. Аналогічним чином В. Губаренко в опері-балеті «Вій» будує весь розвиток на питанні Хоми – «ким же є Панна? ангелом або демоном?».

Основний принцип розвитку сюжету – містифікація[6], виражена у провідних сюжетних мотивах роману. Цікаво, що навіть перше видання «Вогняного янгола» було оформлено як літературна містифікація[7]. У передмові, що містить розбір історичного контексту, Брюсов представлявся редактором і перекладачем з німецької

---

[5] «Історія німецького народу» Лампрехта, «Загальна історія» Вебера, Лависса і Рембо, «Листи темних людей» Ульріка фон Гуттена, довідник-словник демонології і окультизму Коліна де Плансі, «Histories, disputes et discourus des illusions des diables en six livres» Жана Віра, «Les grands jours de la sorsellerie» Жана Бессака, книга про Агриппу Неттесгеймського Огюста Про, народні німецькі книги про Фауста, видані Шейбле; «Молот відьом» Якова Шпренгера і Генріха Інстітора.

[6] Містифікація - навмисна спроба введення кого-небудь в оману, обман.

[7] Літературна містифікація – твір, який приписується справжнім автором автору іншому (реальному письменникові, вигаданій особі, особі дійсній, але яка не є його автором) або видається за твір «народної творчості».

справжнього рукопису XVI століття. Текст історичного документа був забезпечений численними примітками. Але вже у 1908 роман був надрукований в двох томах вже під ім'ям самого Брюсова.

Працюючи над оперою, Прокоф'єв, як автор лібрето, прибирає описовість, виводить на перший план драматизм того, що відбувається; в центрі його уваги – емоційний стан головної героїні, Ренати, її галюцинації. Прокоф'єв підкреслює розщеплення містичної свідомості Ренати як домінанту її характеру. Та у порівнянні з романом, Прокоф'єв підсилює ліричну сторону образу Ренати.

Інакше трактує Прокоф'єв і образ Агриппи. У Брюсова це вчений і філософ, схильний вести бесіди про сутність магії, у Прокоф'єва – це чаклун і чорнокнижник, здатний оживляти мертвих. Також для акцентування відміни образу, Прокоф'єв в «Сцену з Агриппою» (2 картина II дії) в якості сценічної деталі вводить фігури ожилих скелетів.

Трактування Прокоф'євим містичного початку в опері також відмінне від Брюсова. Прокоф'єв відмовляється від сценічного втілення найяскравішого містичного епізоду – польоту Рупрехта на шабаш: *«Ця сцена повинна бути випущена. На сцені вона втратить весь містичний жах і перетвориться в просте видовище»* [2]. Прокоф'єв бачить містику в опері, перш за все, як особливий психологічний стан героя в момент «*кажимості*» присутності поруч з ним потойбічних сил.

Прокоф'єв не прагнув матеріалізувати ірреальний світ: *«Треба ввести весь драматизм і жах, але не показати жодного риса і жодного бачення, інакше все відразу впаде і залишиться одна бутафорія»* [2]. Але відсутність сценічних ефектів компенсується сугестивністю[8] оркестру, який породжує відчуття присутності поруч невидимої сили та її реальність. Атмосфера містичних видінь і галюцинацій «оживає» завдяки оркестровому розвитку в кульмінаційних епізодах – в «Сценах галюцинацій Ренати», «Ворожіння ворожки» (I дія), «Сцені стукотів» і зустрічі Рупрехта з Агриппою (I дія), у «Сцені явища Вогняного янгола» і дуелі (3 дія), в «Епізоді поїдання» (IV дія) і в фіналі опери.

Текст лібрето, в порівнянні з романом, відрізняють стисліть, лаконічність, перебільшення головних смислових і емоційних

[8] Сугестивність – (від лат. suggestio – навіювання, натяк) в поезії активний вплив на уяву, емоції, підсвідомість читача за допомогою «чарівної неясності» – логічно невловимих, хитких, що натякають тематичних, образних, ритмічних, звукових асоціацій.

акцентів. Ряд загальних прийомів надає тексту лібрето динаміку, служить свого роду драматургічним нервом: характерна для заклинання повторність слів, словосполучень, фраз і цілих речень; особлива роль окличних інтонацій в широкій гамі емоцій. Концентрація даних прийомів супроводжує кульмінаційні моменти драматургії: це апофеози сцен галюцинацій Ренати, «стукотів», зізнань Ренати пораненому Рупрехту, екзорцизм Інквізитора і божевілля черниць.

Велике значення в тексті лібрето набуває рефрен. Як правило, в якості рефрену виступає ключова фраза, що концентрує в собі основний образно-емоційний зміст. Так, в тексті сцени галюцинацій Ренати рефреном є фраза-вигук *«Отойди от меня!»*, у сцені ворожіння – слово *«кровь»,* у сцені божевілля черниць – фраза *«сестра Рената святая!».*

Зберігши в основному цілісність оригіналів текстів середньовічних екзорцизмів, використаних Брюсовим у сцені божевілля монахинь, Прокоф'єв доповнив їх репліками, що характеризують стан марення. Цікавою знахідкою композитора став смисловий акцент на образі Мефістофеля: він з'являється в кульмінаційній фазі сцени божевілля черниць. У трактуванні Прокоф'єва цей образ стає уособленням світового зла, що прийняв видиму форму.

Найважливішою функцією оркестру «Вогняного янгола» стає, за В. Гавриловою, *«функція експлікації підсвідомості»*. Оркестровий розвиток породжує ефект «*кажимості*» – відчуття присутності поруч з героями якоїсь невидимої сили. Функція експлікації підсвідомості яскраво реалізується у «Сцені галюцинацій Ренати». Оркестр формує містичну атмосферу дії, що нібито відбувається. Скупі оркестрові штрихи, динаміка *piano* створюють здавлений простір нічного кошмару, підкреслюючи психологічне підґрунтя того, що відбувається.

Настільки ж яскраво функція експлікації підсвідомості здійснюється оркестром у «Сцені стукотів». Ефект присутності потойбічного створює комплекс засобів: репетиції, дисонантні скачки, *glissando*, одноманітний темброво-динамічний фон (струнні *pp*), що час від часу порушується сонорними ефектами ударної групи, які зображають таємничі «стуки». Подібний тип фактурного оформлення, майже не змінюючись, охоплює 110 тактів музики.

Уривчасті вокальні репліки героїв, супроводжувані ремарками *«шепотом»,* виявляються розчинені в потоці музики.

Відрізняється кардинально і фінал опери – смерть Ренати в тюрмі на руках Рупрехта. Відповідні репліки, виписані на полях книги, свідчать про те, що Прокоф'єв також планував (на відміну від Брюсова) присутність в цій сцені Фауста і Мефістофеля. Але даний варіант фіналу був згодом знищений Прокоф'євим, за його словами, через сценічну невиграшність і замінений грандіозною трагічною кульмінацією – спаленням Ренати.

**Література:**

1. Гаврилова В. «Огненный ангел» С. Прокофьева: размышления о «западноевропейском» в русской опере. Новейшая история России. 2015. № 1. С. 169–179.
2. Прокофьев С. Дневник. 1907–1933. В 3-х тт. Paris: sprkfv, 2002.

*УДК 78.072.2*

**Стельмашик Анастасія Мирославівна,**
*магістрант кафедри „Історія та теорія музики”*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (066) 491 - 41 - 28
e-mail: nastya648095@gmail.com

## ВЗАЄМОПРОНИКНЕННЯ ЗАХІДНОЇ ТА СХІДНОЇ КУЛЬТУР ТА ЇХ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО МЕТОДУ ЮН ІСАНА

Музична спадщина корейсько-німецького композитора другої половини XX століття Юн Ісана складається з різних жанрів – опери, кантати, камерні твори, струні квартети, симфонії, сольні твори для різних інструментів та голосу, які синтезують східно-азіатські та європейські традиції. Однак ранні опуси композитора, створені ще до навчання в Європі, містили виключно елементи західної класичної музики. Юн Ісан неодноразово висловлювався, що його ранні твори

не встигли досягти його мети – поєднати східну та західну музику. Він вважав, що ця невдача, ймовірно, була пов'язана з його точкою відправлення, яка в той час була ще незрозумілою, етапом його музичного розвитку, коли кожен молодий кореєць композитор, піддаючись різного роду музиці, що походить з Європи, прагнув наслідувати європейським майстрам.

Юн Ісан вважав, що західна та східна музика суттєво відрізняються. Багато західних класичних композиторів створюють музичну форму завдяки поєднанню горизонтальних лінійних (мелодії) та вертикальних прогресій (гармонії). У східній же музиці існує різноманітна тональність в одній ноті, тому виконавці можуть створювати густий або тонкий, темний або світлий звуковий колір у єдиному тоні, що слугує естетичною основою стилю. Гармонічна структура та контрапунктні елементи, що є значущими компонентами західної музики, не існують, оскільки лінія східної музики стоїть окремо. Традиційна корейська музика складається з тривалої ноти в простому, єдиному рядку при дуже повільному темпі. Ця довга витримана нота часто прикрашена мелізами, трелями, вібрато, glissando та різними артикуляціями, які підкреслюють і підтримують єдиний тон. Щоб відобразити ці традиційні корейські музичні прийоми, Юн Ісан створив власну звукову техніку головного тону (*Hauptton*).

Композитор одного разу сказав: «*Понад 70% моїх творів укорінені в даосизмі чи буддизмі, або на основі суміжних легенд*»[9]. Іншими словами, його музика засвоює азіатську техніку виконання, пов’язану з традиційними корейськими інструментами, філософією та світовідчуттям, яка нашаровується на сучасний європейський контекст. Східні елементи не просто декоративні чи екзотичні, вони є структурними частинами його музичної мови. Поширювана даоська діалектика *Інь* (символ жінки, ніч, негатив та пасивність) і *Ян* (символ чоловічого початку, день, сонце, активність) забезпечує широкий спектр музичних образів. Ця концепція єдності як балансу *Інь* і *Ян* впливає на інструментарій, динаміку, гармонію, інтенсивність та інші музичні параметри, остаточно об'єднуючи їх у єдиний звуковий потік, як це і проповідувала даоська філософія.

[9] Isang Yun and Walter-Wolfgang Sparrer, Yun Isang eui Eumak Mihak gua Chulhak: Na Eui Gil, Na eui Isang, Na eui Eumak (Isang Yun’s Aesthetic and Philosophy: My Way, My Ideal, and My Music), trans. by Kyocheol Jeong and In-jeong Yang (Seoul: Hice, 1994), P.33.

Техніка головного звуку, що йде корінням в традиційну корейську музику, допомогла композитору знайти власний музичний метод. Свій розвиток він отримав у 1960-х рр., коли композитор вперше застосував *Hauptton* у другій частині «Музики для семи інструментів», навіяної старовинною корейською придворною музикою. Довгий витриманий крок з орнаментальними тоновими рухами – мелізмами, різними динамічними змінами, коливанням тону, вібрато, акцентами, glissando, які огортають звуковий апарат Hauptton, – був головним елементом його музики. Тобто, сам витриманий звук не може становити структурну одиницю, але вимагає певної мелодійної підготовки – орнаментальні рухи та каденції при згасанні тону.

На Берлінському симпозіуму Юн Ісан обґрунтував свою концепцію наступним чином: «*Хоча в європейській музиці концепція форми відіграє вирішальну роль і ноти стають значущими лише тоді, коли ціла їх група пов'язана горизонтально як мелодія або вертикально як гармонія, тисячолітня традиція східно-азіатської музики ставить на перший план єдину ноту, конструктивний елемент. У європейській музиці оживає лише серія нот, завдяки чому окрема нота може бути відносно абстрактною, але у нас одна нота сама по собі живе. Наші нотатки можна порівняти з мазками пензлем на відміну від ліній олівця. Кожна нота підлягає перетворенням, вона оброблена прикрасами, граціозними нотами, коливаннями, glissando та динамічними змінами; <…> природна вібрація кожної ноти свідомо використовується як засіб вираження. <…> Цей метод обробки окремих нот відрізняє мою музику від інших сучасних творів. Це надає йому безпомилкового азіатського забарвлення, що видно навіть непідготовленому слухачеві*»[10].

Творчість Юн Ісана щільно пов’язана з буддійською музикою, яка не містить пульсуючих регулярних ритмів, метричних зразків та тривалості. Ця музика вплинула на композитора у створенні *Hauptton*; часто Юн підтримує довгий *Hauptton* над декількома комплексами, щоб створити враження бездіяльності та непомірного почуття.

Техніку *Hauptton* можна знайти в оркестровій та камерній музиці композитора: у кожній інструментальній частині він підсилює різні тони або унісонне звучання основних тонів, в результаті чого

[10] Feliciano, Francisco F. Four Asian Contemporary Composers: The Influence of Tradition in Their Works. Quezon City: New Day Publishers, 1983. P. 46.

утворюються численні центральні тони, які є артикуляціями, орнаментаціями, акцентами та різного роду градацією звукового пласту. Декоративні рухи підкреслюють основний тон і викликають зміни у почуттях: від безжиттєвості до відчуття життєвої сили, від спокою до рухливості.

Коли в оркестрі грають одночасно різні основні тони, отриманий звуковий комплекс (звук) композитор називає *Hauptklang* (складений звук). Відмінні одиниці, що належать до одного звукового комплексу, можна легко визначити оскільки вони підтримують однаковий спосіб орнаментації, реєстру та артикуляції. Коли звуковий комплекс зустрічається не один раз, його легко впізнати, оскільки він має унікальний характер і текстурний контраст.

У своїх пізніх творах в якості *Hauptklang* Юн Ісан використовував довгий стійкий акорд. Щоб його усвідомити і артикулювати, він розробив коротші витримані акорди або численні дрібні мотиви, що належать до довгого витриманого акорду, використовуючи багато тих же варіаційних варіантів, що і техніка *Hauppton*. Часто він заповнював прогалини між учасниками акорду, використовуючи pizzicato та glissando струнних, щоб виразити цю техніку.

Ще одним важливим елементом традиційної корейської музики, зокрема народної, є ритм, який містить два характерні елементи. Перший – повторюваний візерунок і ритмічний цикл *Чангдан* (*чанг – «довгий», дан – «короткий»*), що характеризує всю корейську придворну та народну музику. Ритмічні візерунки *Чангдану* вважаються корейцями метафорами навіть для ритму їх життя. Відображаючи значення *Чангдану*, традиційний корейський ритм має складний тридольний метр із повторюваними довгими та короткими ударами. Цей ритм зазвичай використовується у швидких рухах та секціях корейської музики. *Чангдан* викладається в музиці Юн Ісана традиційними корейськими ударними інструментами *чанго* та *пук*.

Другий елемент традиційного корейського ритму – це вплив неметризованої музики з буддійської співочої культури, яванського ритуалу Балунган та індійської раги. Така неметризована музика складається з довгих мелізматичних фраз з нерегулярними ритмами. Цей ритмічний елемент, як правило, зустрічається у повільних рухах в розділах придворної церемоніальної корейської музики аак.

Гарольд Кунц писав: «*Як і у виразному мистецтві мімів, у високо експресивному музичному жесті Ісан Юна цей жест досягає*

*успіху, і один основний звук досягає іншого, один настрій спонтанно виникає з інших. Неможливо розпізнати логічну залежність між головними звуками. Схоже, порядок, у якому тональні жести слідують один за одним, регулюється виключно примхами фантазії композитора, вільної від примусу і підпорядковується лише законам гарного смаку та почуття пропорції*»[11].

**Література:**

1. Isang Yun and Walter-Wolfgang Sparrer, Yun Isang eui Eumak Mihak gua Chulhak: Na Eui Gil, Na eui Isang, Na eui Eumak (Isang Yun's Aesthetic and Philosophy: My Way, My Ideal, and My Music), trans. by Kyocheol Jeong and In-jeong Yang (Seoul: Hice, 1994), P. 33.
2. Feliciano Francco Four Asian Contemporary Composers: The Influence of Tradition in Their Works. Quezon City: New Day Publishers, 1983. P. 46.
3. Harold Kunz, «Liner Notes on Wergo Recording of Works of Isang Yun» (New York: Polydor, 1970). Quoted in Feliciano, Four Asian Contemporary Composers, P. 54–55.

*УДК 78.072.2*

**Хотюн Альона Володимирівна,**
*студентка IV курсу кафедри „Історія та теорія музики" Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (095) 908 - 81 - 95
e-mail: 2602atana1997@gmail.com

## ШЕНКЕРІАНСЬКИЙ АНАЛІЗ ТА РОЗШИРЕНА ТОНАЛЬНІСТЬ

Шенкеріанський аналіз музичних творів дозволяє уявити гармонічний розвиток у музичному творі як рух за певним маршрутом та простежити усі «повороти» та «зупинки» на цьому маршруті. Але обов'язкова умова полягає в тому, щоб рух закінчився

[11] Harold Kunz, "Liner Notes on Wergo Recording of Works of Isang Yun" (New York: Polydor, 1970). Quoted in Feliciano, Four Asian Contemporary Composers, P. 54–55.

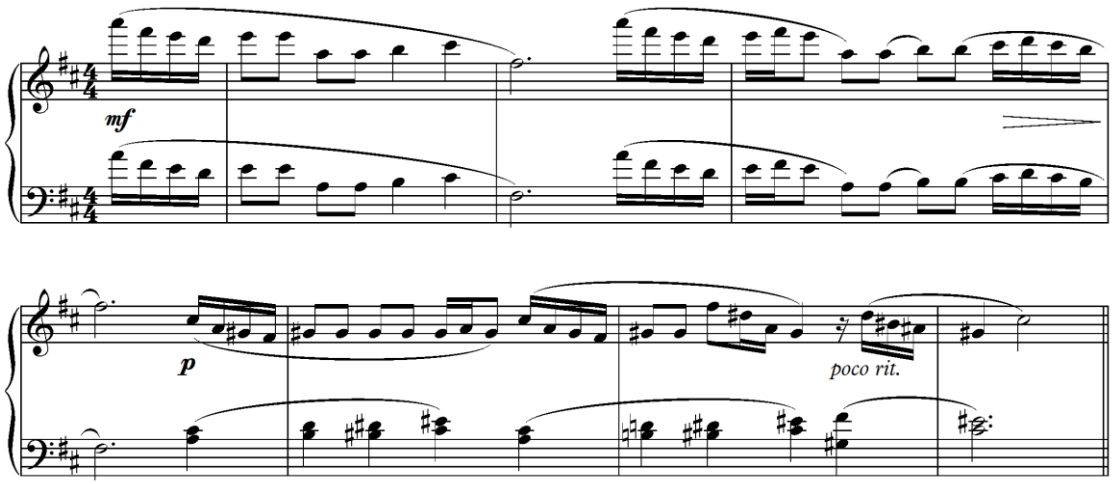
в тому ж тональному пункті, з якого він починався. Тобто твір повинен починатись з тоніки та нею ж закінчуватись.

Така умова є значним досягненням та одночасно і прокляттям цієї майже універсальної теорії. Шенкеріанський аналіз намагається уникнути таких випадків, коли твір має дві рівнозначні тональні опори та закінчується не на початковій тоніці. Є, наприклад, низка творів Ф. Шопена, аналізу яких уникав Г. Шенкер та його послідовники. Це Балада № 2, в якій тональний центр зміщується від F-dur до a-moll, Скерцо № 2 (b-moll → Des-dur), Фантазія (f-moll → As-dur).

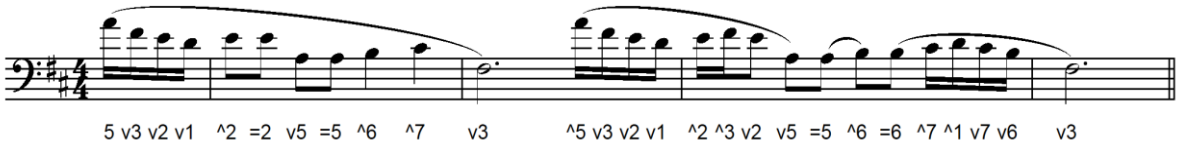
Але процедури шенкеріанського аналізу є достатньо ефективними навіть у таких випадках, коли тональність розширюється за межі тональності з одним центром та трьома головними функціями.

П’єса В.С. Косенка «На узліссі» з циклу «24 дитячі п’єси для фортепіано» є прикладом розширеної тональності за рахунок ладової перемінності. Вона написана у формі складного періоду: перше (початкове) та друге (розвиваюче) речення складаються з двох елементів, третє (заключне) повторює лише перший елемент з невеличким доповненням.

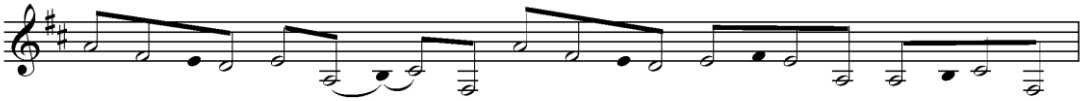
Тональність з двома центрами (перемінна) з’являється в першому реченні. В початковій фразі тональний центр зміщується від D-dur до fis-moll за допомогою виключно мелодичних засобів. Це зміщення стає більш помітним при варійованому повторі фрази. Друга частина речення (друге просте речення) будується на русі від тоніки до домінанти fis-moll, тональності III ст. Це один з тих випадків, аналізу яких уникає традиційний шенкеріанський аналіз.



Дійсно, шенкеріанський аналіз ступенів першої частини речення, виконаний автоматично програмою-нотатором «Сібеліус» видається незвичним та достатньо складним:

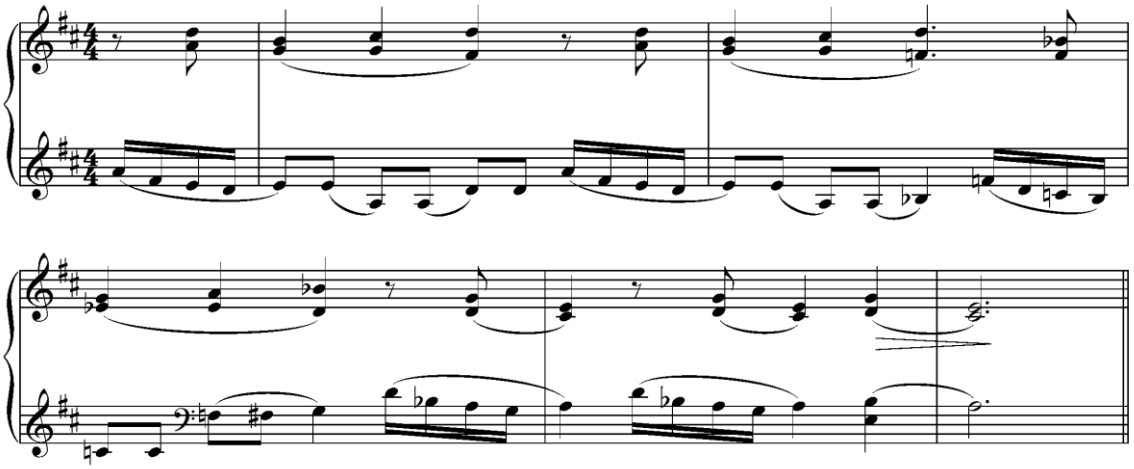



Але нотна схема є значно простішою та цілком зрозумілою. Вона демонструє, як в мелодичній фразі відбувається перехід від одного акордового комплексу до іншого:



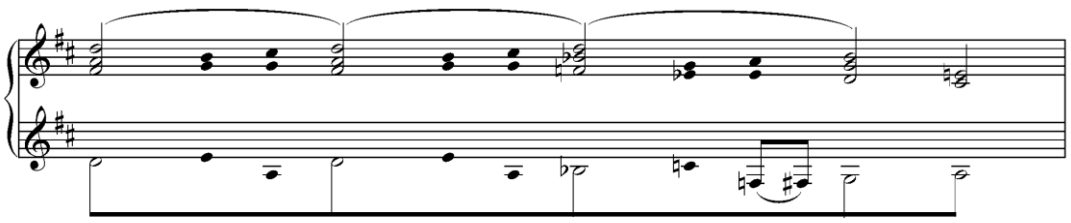
Ця схема дозволяє навіть побачити, як завдяки мелодичному варіюванню при повторенні фрази змінюється гармонічне забарвлення: в третьому такті чвертна нота «ля» з першої фрази дробиться на дві вісімки – і друга з них належить вже до фа-дієз мінорного тризвуку.

У другому реченні перший елемент (перше просте речення) залишається незмінним, а далі ми спостерігаємо подальше розширення тональності. Тепер воно відбувається завдяки насиченню тональності D-dur акордами з однойменної тональності.



Ми звикли характеризувати те, що відбувається з другим елементом цього речення, як відхиляння в однойменну тональність. Але у монографії «Structural Hearing» Ф. Зальцер стверджує, що

модуляція та відхилення як такого не існує: акорди, які не належать до головних тризвуків та септакордів та використовують знаки альтерації, здійснюють не перехід до іншої тональності, а збагачення основної тональності. Тому d-moll та g-moll, які з'являються у другому реченні є групою акордів, які також розширює та збагачують D-dur — а саме її субдомінанту. Весь подальший рух спрямований до домінанти D-dur.



Перехід до III ст. (або до тоніки fis-moll) в третьому реченні сприймається як закріплення у початковій тональності з двома центрами.

Таким чином, в п'єсі Косенка «На узліссі» представлена тональність зі змінним центром (або з двома центрами). Її можна позначити D-dur→fis-moll. Розширення цієї «двохопорної» тональності відбувається також за рахунок насичення акордами з тональності, однойменної до першого центру (d-moll). Акордовий склад значно розширюється, хоча структура акордів не ускладнюється. На прикладі цієї п'єси добре видно, що процедури шенкеріанського аналізу здатні працювати навіть у тому випадку, коли порушується принцип повернення до тієї ж самої тональної опори. Отже, процедури, що виробив шенкеріанський аналіз, є більш важливими, ніж деякі постулати шенкеріанської теорії.

*УДК 78.067.1*

**Карась Віталій Миколайович,**
*викладач кафедри „Вокально-хорове мистецтво”*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (095) 234 - 23 - 27
e-mail: vit.karas@meta.ua

# КУЛЬТУРНІ ІНСТИТУТИ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ, ЯК ОСЕРЕДКИ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОГО ВИХОВАННЯ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ УКРАЇНИ

На початку XXI століття в Україні відбуваються суттєві трансформації в політичній, правовій, економічній сферах життя суспільства. Україна виявляється в ситуації культурного нестабільності і переходу до нових форм життєзабезпечення. Рухливість базових компонентів соціальної дійсності призводить до активного пошуку орієнтирів, що гарантують духовне і матеріальне благополуччя людини.

Зовнішні фактори перехідного періоду справляють істотний вплив на внутрішні потреби особистості у переосмисленні навколишнього культурного простору та свого положення в ньому. На рівні загальносвітових процесів відбувається переоцінка ролі традиційних форм і способів духовного контролю і самовизначення, яка приводить до необхідності формулювання нових смислових маркерів морального рівноваги.

В якості потенційної сили стабілізації системи ціннісних уподобань молодь розглядається як найбільш сприйнятлива соціальна група, що забезпечує відтворення культури. Виховання молоді стає актуальною проблемою сучасності. Оскільки система виховання орієнтована не тільки на перетворення внутрішнього світу окремої особистості, але і відповідає запитам конкретного суспільства, формуються основи розробки концепції виховання як основи стабільності і смисловим змістом культури.

Щоб врятувати своє майбутнє суспільство має врятувати молодь від аморальності, виховуючи етичну і моральну стійкість засобами культури через узгоджене вплив всіх соціальних інститутів.

Такі культурні інститути, як музеї, виставкові зали, бібліотеки, театри, концертно-видовищні заклади, творчі спілки є свого роду фундаментом національної культури, соціокультурним ресурсом

освіти та розвитку населення. Вони є важливим механізмом формування ціннісних орієнтацій людини, суспільства в цілому, особливо на сучасному етапі культурно-історичного розвитку України.

На сьогодні у Дніпропетровській області діє 14 професійних театрів, з них 4 театри обласного підпорядкування, та 107 аматорських драматичних колективів.

Особливе місце у процесі формування культурного рівня молодого покоління – посідають початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади. Вони є основою мистецької освіти, а також тією сферою, де закладаються передумови збереження національної духовної спадщини, формується естетична культура школярів.

На сьогоднішній день в області діє 87 початкових мистецьких навчальних закладів системи Міністерства культури України (з них: 66 - музичні школи, 7 - художні школи, 13 - школи мистецтв, 1 - хореографічна школа), 3 фахові передвищі мистецькі навчальні заклади: Дніпропетровський, Криворізький, Кам'янський музичні коледжі, Дніпропетровський коледж культури і мистецтв, Дніпропетровський обласний театрально–художній коледж та заклад вищої освіти - Дніпропетровська академія музики ім. М.Глінки, який готує фахівців за трьома рівнями вищої освіти (I - бакалаврський, II - магістерський та III – доктор філософії та доктор мистецтва).

Діяльність цих закладів базується на засадах такого рівня освіти України, де в результаті послідовного, системного. Результативного процесу засвоєння змісту навчання забезпечується культурний і духовний розвиток особистості, що відповідає стандартам вищої освіти, здійснення науково-методичної, творчої, мистецької, культурно-виховної діяльності, вивчення попиту на ринку праці і сприяння працевлаштуванню випускників, здійснення духовно-просвітницької роботи для підвищення освітньо-культурного рівня громадян в контексті світового розуміння ролі і призначення культури в XXI ст.

На території області функціонує 1970 бібліотек. Мережа публічних бібліотек системи Міністерства культури України становить 683 заклади, з них 473 – сільські, книжковий фонд яких складає 16 516,14 тис. примірників.

У місті Дніпропетровську функціонує 3 обласні бібліотеки: універсальна наукова бібліотека імені Первоучителів слов'янських Кирила і Мефодія, бібліотека для молоді ім. М. Свєтлова та обласна

бібліотека для дітей. Щорічно обласні бібліотеки відвідують більше 80 тис. читачів різного віку. З фондів бібліотек видається більше 2 млн. видань з різних галузей знань.

У Дніпропетровській області налічується 8 музеїв комунальної власності та 142 музеї, що діють на громадських засадах (з них 43 – народні). Фонди складають 480 602 експонатів. Щорічно музеї області приймають більше ніж 750 тисяч відвідувачів.

У місті Дніпропетровську розташовано 2 музеї обласного значення, а саме – Дніпропетровський музей ім. Д. І. Яворницького та Дніпропетровський художній музей.

Діяльність культурних інститутів є важливим якісним показником стану розвитку соціокультурного простору регіону.

На сьогодні стає актуальною проблема осмислення функціональної ролі культурних інститутів, покликаних задовольнити потреби населення в естетичному розвитку, в процесі формування соціокультурного простору регіону. Культурні інститути сприяють соціалізації людини, наслідуванню їм прийнятим у суспільстві правилам, нормам, осягненню культурних форм та зразків.

Реалізація базових функцій культурних інститутів – гармонічного, духовного, естетичного, культурного виховання населення – майбутнє українського суспільства в цілому.

## Література:

1. Анікін В. Державна етнополітика та формування громадянського суспільства. *Політичний менеджмент*. 2004. № 5 (8) С. 63–70.
2. Габермас Ю. Структурні перетворення у сфері відкритості: дослідження категорії громадянське суспільство. Львів: Літопис, 2000. 317 с.
3. Колодій А.Ф. Історична еволюція громадянського суспільства та уявлень про нього (формування ідеалу). *Електронний незалежний культурологічний часопис «Ї»*. 2001. № 21. С. 23–42.
4. Мартинюк Т. Історико-теоретичні аспекти взаємовідношень географічного і соціокультурного чинників у явищі регіональної музичної культури (на прикладі північного Приазов'я XIX – XX століть): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2004. 42 с.

5. Поставна А.К. Дніпропетровська організація Національної спілки композиторів України на початку ІІІ тисячоліття. *Музикознавство Дніпропетровщини*. 2003. В. 3. С. 6–9.
6. Художньо-освітній простір України в контексті новітньої історії. Всеукраїнська науково-практична конференція. Вибрані матеріали. Київ: Український центр культурних досліджень, 2005.
7. Щітова С. Взаємодія гетерогенності та активності в регіональній музичній культурі Дніпропетровсщини: від витоків до сучасності: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2006. 18 с.

*УДК 78.071.1*

**Хмилюк Тарас Васильович,**
*асистент-стажист*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (095) 193 - 45 - 60
e-mail: tarasnnnk@gmail.com

## КЛАСИЧНА ПОЕЗІЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ БАЧЕННЯ СУЧАСНОГО КОМПОЗИТОРА (на прикладі Хорового циклу В. Скуратовського «5 струн України»)

Хорова культура України як визначне явище в історії не лише національної , а й світової музичної культури, формувалася протягом століть на кращих зразках народнопісенної спадщини й церковної музики, стилістично оформлювалася у творчості відомих композиторів й диригентів.

Українське хорове виконавство протягом багатьох років переживає стан стильових змін. Відбувається структуризація музичної свідомості, що зумовлена внутрішніми соціальними перебудовами в державі та змінами художньо-творчих наголосів естетичної свідомості. Означене явище надихає митців на новаторський творчий підхід до письма, пошук нового стильового простору.

Нині дніпровські композитори демонструють стійкий і непроминущий інтерес до жанру хорової музики, що базується на об'єднанні класичних традицій та їх переосмисленні на ґрунті сучасного музичного мислення, у хоровому доробку яких переважає життєдайне, позитивне начало. Особливий сенс набуває тема „людина й природа".

Хор «Чистий кришталь» В. Мартинюк та хоровий цикл «П'ять струн України» В. Скуратовського - зразки нових пошуків у хоровому жанрі що репрезентують погляд на проблеми «людина й природа», «людина й буття», «народне й сучасність».

Хоровий цикл В. Скуратовського „5 струн України" на вірші Л. Українки „Струни серця" можна вважати новим твором як для самого автора (він став дебютом його як хорового композитора), так і, в загалом, для хорової музики дніпропетровських композиторів, оскільки означив інтерес до крупно масштабних композицій у вигляді циклу.

В. Скуратовський тяжіє до суто хорового звучання, звертаючись до співу a cappella.

«П'ять струн України» синтезує сучасні прийоми з національними витоками тематизму, в якому перетворення загальнонаціональних особливостей, модальності, що спирається на народнопісенні витоки, природно стикується з цитуванням найвідомішої веснянки «Вийди, вийди, Іваньку».

Поетичний цикл відрізняє стрункa продумана композиція. За задумом Л. Українки, кожний вірш циклу починається з певного музичного звуку, і, таким чином, нібито передбачає його музичне втілення. Крім того, в основу покладено музичний жанр і принцип.

З сьома віршів циклу поетеси композитор відібрав п'ять, що за музичними початковими звуками складають характерний для народної, в тому числі, української музики, пентатонічний лад мажорного напрямку – до-ре-мі-соль-ля.

Скуратовський природно розпочинає музичний текст кожної з 5 частин свого циклу з того музичного звуку, який закладено в першому складі вірша. Причому він може з'явитися не «відверто», а бути прихованим в супроводі, в гармонійному складі, в обрисах мелодії.

У побудові твору є драматургічна логічність і продуманість, в ньому поєднані контрастність і принцип інтонаційної єдності. Починається цикл своєрідним епіграфом – закликом «Україно!».

Перша частина, написана без ключових знаків (в тональності До з певним відчуттям сфери E-cis), складає повноту, об'ємність, терпкість звучання, де застосовані складні акорди – від нонакордів до поліакордики.

У другій частині ускладнена акордика (квінтакорди) синтезована з ефектом звукозображальності (остинатний ритмічний фон куплету на складі «ту-ту»), перетворенням особливостей українських національних витоків: елементів фрігійського, подвійно гармонійного і гуцульського ладів, закликів «Гей, гей!», змінного розміру, «ламаного ритму» – зворотного пунктиру, куплетно-строфічної форми з варіаційністю і репризним повторенням першої строфи.

У третій частині національний початок виявлено через плагальність, квінтовий устій, опору на типову трихордну поспівку (as-b-des), ладову перемінність b-Des, переведену в план мажоро-мінору.

У тричастинній побудові п'єси виділяється контрастний середній розділ (animato), який складається з двох епізодів. Перший – «лихо не спить, не спить...» асоціюється з № 2 циклу і тонально (h-moll), і на інтонаційно-мотивному рівні – спільна початкова мало секундова інтонація (ges-f).

Другий епізод, Animato molto, розвивається як хорове фугато („Сором хилитися, долі коритися, час твій прийде"). Тема фугато потенційно досить динамічна – розмашиста, протяжна, з ламаним мелодичним малюнком, хроматизована, насичена «наскрізними» інтонаціями низхідної м2, секвентним розвитком. Імпульсом теми фугато є її зерня з рухом по тонічному септакорду і подальшим хвилеподібним спуском, що заповнює стрімкий підйом. Перехід до стислої репризи («Сон пропаде...») виводить «мотив сну», терцієву поспівку e-g.

У четвертій частині момент ілюстративний, зображальний знаходить втілення в фонізмі витриманого акордового звучання хору з закритим ротом і соло сопрано з темою «соловейка» як рефрену п'єси з типовою квінтовою підвалиною gis-dis. Картини пейзажності, ідилічності природи поєднуються з контрастними картинами реальності («Вільні співи, гучні, голосні в ріднім краю я чути бажаю»). Зрушення темпу – Agitato, динаміки f, ущільнення хорового звучання, перехід в H-dur, злиття всіх голосів в єдиному пориві, чіткість пунктирної ритміки, – надають цьому епізоді енергію і просувають до найвищої кульмінації циклу – смислової і музичної. І

знов в момент спаду звучності виникає «мотив сну» (поспівка e - g) з № 3 «Колискової». Виникає три частинна контрастна форма з обрамленням. Поспівка сну проникає в рефрен – «тему соловейка», в той же час в зайвих голосах відчувається запитливість інтонацій, мерехтіння, що завершується проясненням однойменної тональності Gis.

Остання, п'ята п'єса звучить легко, рухливо, з ритмічним остинатним синкопованим малюнком (в дусі «Незнайомки» Ю. Фаліка). В тому самому ритмічному пульсі трансформовано і цитату відомої веснянки «Вийди, вийди, Іваньку» з синкопованою початковою долею в розмірі 4/4 і обіграванням її заголовної квінтової інтонації. Весь цикл завершується загальним просвітленням в тональності H-dur.

## Література:

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. Київ: «Укр. Світ», 2002. 440 с.
2. Грінченко М.О. Історії української музики. Київ, 1992. 278 с.
3. Щитова С.А. Хорова та камерна музика Дніпропетровщини на порубіжжі XX – XXI століть // Українське музикознавство. Вип. 35. Київ, 2006. С. 312–325.
4. Іванова Ю.Ю. Дуалізм мистецького синтезу у циклі хорових поем В. Скуратовського «П'ять струн України» // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Вип. 18 (1). Рівне, 2012. С. 165–170.
5. Художньо-освітній простір України в контексті новітньої історії. Всеукраїнська науково-практична конференція. Вибрані матеріали / (Ред. кол: Гриценко О.А., Безклубенко С.Д., Кушнарьова М.Б., Метельова Т. М., Різник О.О., Садовенко С.М., Солодовник В.В., Троєльнікова Л.О., Цимбалюк Н.М). Київ, Український центр культурних досліджень. 2005.

*УДК 78.067.1*

**Худієнко Юлія Миколаївна,**
*викладач кафедри „Вокально-хорове мистецтво”*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (050) 342 - 61 - 48
e-mail: solospivia@ukr.net

# НАБУТТЯ ПРОФЕСІЙНИХ НАВИЧОК СТУДЕНТОМ-ВОКАЛІСТОМ

Кожен студент потрапляє у вищий навчальний заклад в різному віці. В музичних академіях та консерваторіях на вокальних кафедрах він більш врегульований. У більшості випадків вікова різниця у студентів одного курсу не перевищує межу двох років. Але 15-річний підліток та студент, якому є 17 років, дещо відрізняються психологічним та фізичним станом. Різним є і сприйняття певної інформації, до якої входить виконавська програма. Саме викладач визначає, чи зможе вокаліст зрозуміти відповідний музичний твір, проаналізувати його текстовий і музичний зміст. Адже навряд чи 15-річний вокаліст зможе зрозуміти пісні Альбана Берга. Набагато доступнішими є арії В.А. Моцарта, Г.Ф. Генделя, романси О. Білаша та ін. Тому саме твори даних композиторів найчастіше рекомендовані як навчальний матеріал для юних вокалістів.

Компетентний викладач завжди враховуватиме настрій, характер свого студента і пропонуватиме такі музичні твори, які юний вокаліст може передати своїми емоціями. Вокальна програма має подобатись самому вокалісту. У такому разі ще недосвічений студент зможе розкрити себе як справжній виконавець, відчути сцену та, замість страху й невпевненості, отримати задоволення від виступу. Влучно підібрана програма за фахом дійсно є тим важелем, від якого залежить і сценічний, і голосовий розвиток вокаліста.

У деякому розумінні викладач стає куратором усього навчального процесу студента. Тому саме спілкування дає змогу побудувати якісні соціальні відносини при навчанні. Звісно, у кожного студента є свій характер. Через це викладач повинен бути своєрідним психологом: розуміти темперамент студента, вікові особливості, знати в загальному плані про його життя, соціальний стан тощо.

Вікові властивості є невід'ємним і важливим пунктом у процесі здобуття вокальних навичок. Викладач має чітко розуміти, в якому стані наразі знаходиться голосовий апарат вокаліста. У хлопців і дівчат є певний період, коли працювати з їхніми голосами слід дуже обережно або, за необхідності, навіть припинити заняття вокалом на деякий час. У дівчат він має назву мутація, а для хлопців має місце ломка голосу.

Мутація характеризується сипом, важкістю в керуванні голосу, від чого юний вокаліст може співати фальшиво, а також відсутністю повноцінного вокального дихання. У цей період відбувається фізична зміна голосу: від дитячого до дорослого. Голос набуває свого унікального тембру. Тому, коли дівчина співає, їй доводиться мати справу із зовсім новим голосом, до якого вона не звикла. Замість резонатору, вокалістка може посилати звук у ніс, а від незмоги втримати на диханні деякі ноти, з'являється горловий призвук, що є дуже негативним для подальшого розвитку голосу. Також характерним є скорочення у цей період діапазону. Тому лише досвідчені викладачі діагностують у дівчат мутацію, рекомендують полишити до кінця цього періоду зайняття вокалом і проходити консультації у кваліфікованого фоніатра.

Стосовно хлопців, тут зміни є набагато помітнішими й не тільки для викладачів. У хлопців відбувається зміна голосу від дисканту до тенора, баритона чи баса. Тому хлопці говорять ніби двома голосами, які чергуються між собою. Звісно, певно визначити тип голосу у деяких випадках одразу неможливо, але можна зробити припущення. Для дівчат, ще декілька років потому такого зробити було неможливо, адже тип жіночого голосу формується дещо пізніше: у когось він стає більш низьким або густим, а у декого залишається високим та легким. Доречним буде у цей період відкласти зайняття до більш повного сформування голосу.

Бачимо, що перехідний період має місце не тільки в психофізичному сенсі, але й у вокальному житті юного співака. Не дотримуючись правил вокального здоров'я, викладач ризикує голосом свого підопічного. І тільки по закінченню мутації та ломки голосу можна починати виховувати справжнього соліста.

Далі починається здобуття студентом найнеобхідніших навичок, серед яких, на думку багатьох методистів та виконавців світового рівня, найголовнішим є вокальне дихання. Тут викладач повинен своїм прикладом показати всі принципи нижньореберного

діафрагмального дихання. Це дасть змогу контролювати свій новий голос і здобувати інші необхідні навички: резонатор (головний та грудний), звуковедення, кантиленний спів тощо. На даному етапі також має бути професійно обрана програма. Адже, коли викладач почув справжній голос та тембр студента, а вокаліст відчув у собі нові здібності та силу голосу, за необачністю можна обрати занадто складну програму й перевантажити вихованця. Навіть, якщо програма є визвученою, але після її виконання у вокаліста починається сип або він взагалі втрачає голос, це свідчить, про неготовність голосового апарату до виконання зазначеної програми.

Після оволодіння техніки правильного дихання студентові легше буде віднайти місце, куди має линути голос – головний резонатор. Важливо правильно пояснити його знаходження. Іноді це буває нелегко. Адже головний резонатор – це точка у переніссі між бровами. Багато хто плутає це місце з носом, із-за чого виникає гугнявий призвук. На початковому етапі навчання юний вокаліст може знаходити і втрачати резонатор. Але тут важлива повна довіра до свого викладача. А викладач має стати своєрідним мотиватором, наставником, який за чергової невдачі не обірве крила студентові, але ж підтримає та допоможе.

## Література:

1. Вотріна В. Мистецтво співу і вокальна методика М.Е. Донець-Тессейр. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2014. 272 с.
2. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки. Вінниця: Нова Книга, 2013. 176 с.

*УДК 78.072.2*

**Царик Валентина Михайлівна,**
*викладач кафедри „Фортепіано”*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (098) 421 - 00 - 84
e-mail: for.my.xperian@gmail.com

# ДЕЯКІ АСПЕКТИ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Мистецтво, як елемент пізнання світу, як форма естетичної діяльності людини, поєднує в собі форми пізнання та діяльності, має за мету творчо перетворювати навколишній світ. Саме це й визначає його специфіку, унікальність його як засобу духовної еволюції людини.

Одним з найголовніших видів мистецтв є музика – вид мистецтва, образи якого формуються за допомогою звуків, що обумовлює її особливий вплив на внутрішній світ людини. Звук, як основа виразності, має інтонаційну природу, що саме й робить музику мистецтвом звуку.

Музичне мистецтво постійно розвивається, має різні стилі й способи подачі. Сучасною музикою вважається музика нашого часу. Також, характерною ознакою часу є співіснування «академічної» та «легкої» музики.

У ХХ столітті композитори намагалися поєднати ці жанри, що призвело до появи нових течій, «електронної музики», розважальної музики, «фонової» тощо.

Слід зазначити, що у теперішній соціокультурній ситуації музичне мистецтво переживає кризові часи, як і у всій культурі.

Сучасне музичне мистецтво, як соціокультурне явище, характеризується співіснуванням різних інтонаційних практик, звучанням традиційного й сучасного фольклору, активним співіснуванням різних видів музики. Усі види інтонаційних практик взаємодіють, утворюють міксти, гібриди. У цьому звуковому світі нівелюються усталені цінності, виникають нові практики. Порушується цілісність тріади «композитор – виконавець – слухач». Музичний світ не може бути описаний звичайними термінами. В світі цієї багатоукладності, сучасне музичне мистецтво «повинне бути розглянуте як ринок – деформований і поляризований». І це є

проблемою. Глобалізаційні процеси порушили ієрархію різних жанрів.

Таким чином, музика стала частиною індустрії, а музикант – не більш, як персонаж. У цьому контексті проблеми зосередимось на фігурі слухача.

Проблема сприйняття «сучасної серйозної музики» виключила людину з поля своєї уваги. Проблема візуалізації та кліпізації сучасної культури також постають питанням перед нашою освітою, у зв'язку із вихованням слухача. З цим пов'язана проблема зі звукозаписом.

Звукозапис є одним із кардинальних відкриттів музичної сучасності, що повністю змінив її конфігурацію. Тому переоцінити роль звукозапису у сучасному соціокультурному просторі важко. Саме звукозапис та пов'язані з ним канали розповсюдження інформації змінювали у XX столітті співвідношення різних інтонаційних практик, справляючи вирішальний вплив на смаки та пріоритети аудиторії, переформовуючи музичний ринок і впливаючи на сферу авторського права й суміжних прав.

Але роль звукозапису у зміні номенклатури та ієрархії інтонаційних практик – лише один із прикладів його впливу на сучасну музичну ситуацію. Навіть якщо ми не будемо виходити за рамки академічної музики, звукозапис залишиться могутнім соціокультурним фактором. «„Музика" сама по собі набуває власного життя, незалежно від композиторів, музикантів, аудиторії».

Про позитивні моменти впливу цього фактора на музичну освіту сказано досить багато. А от з боку слухача йдеться про деформацію його особи внаслідок шизофонії. Цей термін введено канадським композитором та педагогом Р. Мьорреєм Шеффером у позначенні відокремлення «звучання від його джерела, яким постає реальний інструмент або ансамбль, музиканти, що грають, зал чи студія, де здійснено звукозапис».

Для слухача небезпека цього відділення полягає в атрофії периферійного просторового слуху, вихованого мільйонами років слухового осягнення простору – це по-перше. По-друге, як наслідок – незворотня деградація тонких механізмів функціонування інтонації – виражально-смислової єдності, що існує у невербальній, звуковій, безпосередньо-діючій формі та функціонує за участі досвіду музичних і позамузичних асоціацій. По-третє, це формування практики несфокусованого сприйняття музики, такого, що

супроводжує різні види діяльності й процеси, що не мають безпосереднього відношення власне до музики.

У такому разі музика із змістовно-інтонованого мистецтва перетворюється на «музичні шпалери». Нівелюється багатовікова еволюція – людина, мистецтво, музика. Протистояння цій ентропії – нагальне завдання сучасного академічного музичного мистецтва.

**Література:**

1. Чекан Ю. Сучасна соціокультурна ситуація і проблеми музичної освіти. *Українська музика*. 2013. № 3 (9). С. 41–53.
2. Энциклопедический музыкальный словарь. Москва: Советская энциклопедия, 1966. 632 с.

*УДК 78.072.3*

**Вінаріков Данило Сергійович,**
*асистент-стажист*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (050) 182 - 10 - 55
e-mail: danilajmh@gmail.com

## УКРАЇНСЬКА АВТОРСЬКА ДЖАЗОВА МУЗИКА В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Українська джазова музика є малодослідженим явищем у галузі української культури, й це – за відсутності традицій, які вже давно є в академічній музиці.

В радянські часи деяким авторам, таким як В. Молотков, Ю. Чугунов, В. Симоненко вдалося створити навчальну та дослідницьку літературу, але їхні орієнтири були спрямовані на американську свінгову культуру періоду 20-х – 60-х років минулого століття.

На початку цього періоду Європейська джазова сцена теж брала приклад з американського свінгу, що ми можемо простежити в музиці Джанго Рейнхарда та Стефана Грапеллі. Але ж з часом європейський джаз звернувся до своїх корінь, тобто до музики Й.С. Баха, А.Шонберга, Д. Кейджа. Таким чином, академічна музика створила у

європейському джазі нові форми, стилі та надала широкий простір для імпровізації.

Значним кроком було створення у 1969 році у Мюнхені студії «ECM» (Видання Сучасної Музики) Манфредом Айхером, німецьким контрабасистом та продюсером. Вона стала прославлена багатьма відомими композиторами й виконавцями, такими як Ян Гарбарек, Кейт Джаррет, Томаш Станко, Валентин Сильвестров та ін.

Українська джазова сцена від часів незалежності була представлена такими музикантами, як гурт «Схід Side», Дмитро «Бобін» Олександров, Деніс Аду, які працюють більш у свінговому напрямі. Лише після 2010 року починають з'являтись композитори, що мають орієнтир на європейську культуру.

Проект «Dark Side Trio/Sextet» спрямований саме на звучання європейської та сучасної американської сцени, завдяки експериментам з формами, поєднанням тембрів акомпануючих та сольних інструментів, створенням більшого імпровізаційного простору, використанням поліфонії, поєднанням мелодичних ліній гармонічних прогресій та ритмічної структури, які не характерні американській свінговій культурі.

У процесі створення музики були використані не лише композиторські прийоми автора пропонованої наукової доповіді, а ще й виконавські здібності кожного з музикантів, які вже мають досвід як виконавський, так і композиторський у контексті європейської академічної та джазавої музики.

Підсумковим результатом творіння музики є продукт, який створювався у процесі звукозапису, який повинен мати характерне для європейскої джазової музики звучання. Мету було досягнуто шляхом експерименту з різними акустичними умовами, такими як велика концертна зала та студія звукозапису.

Безпосередньо, суттєву вагу має етап зведення, який потребує посилань на виконавців, які мають звучання властиве саме Європейській джазовій сцені.

*УДК 78.072.2*

**Філіппенко Ольга Євгенівна,**
*викладач кафедри „Фортепіано”*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (067) 992 - 29 - 66
e-mail: olgatropa@gmail.com

# АРТИКУЛЯЦІЯ, ЯК СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ ПРИ ВИКОНАННІ ТВОРІВ ЕПОХИ БАРОКО

Розвиток виконавської майстерності є метою професійної підготовки студентів у музичних навчальних закладах, показником її ефективності. Майстерність музиканта-виконавця – цілісне явище, в якому художньо-образний зміст интерпретаторського задуму і техніка його втілення перебувають у діалектичній єдності. Від інтерпретатора музичних творів, який виконує сполучну роль між композитором і слухачем, залежить кінцевий результат естетичного впливу музичного мистецтва на людину.

Сучасні вимоги до якості підготовки музикантів-виконавців, пов'язані з підвищенням соціального статусу музичного мистецтва, спонукають педагогів переглядати традиційну методику інструментальної підготовки музикантів-виконавців, займатись пошуком нових, більш ефективних засобів розвитку виконавської майстерності, глибинних резервів музичної творчості.

Найважливішим компонентом виконавської майстерності музиканта є володіння артикуляцією. В етимологічних і лінгвістичних джерелах артикуляція розуміється як «розбірлива вимова». Мовна артикуляція являє собою реалізацію звукової сторони мови. На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва артикуляція трактується як засіб виконавської виразності, полягає у способі пов’язанні або розчленуванні вимови музичних тонів. Артикуляція відіграє велику роль в інтерпретації твору, виявляючи його виразно-змістовну, художню сутність.

Осягнення мистецтва артикуляції – складний і багатогранний процес, який передбачає не тільки оволодіння спеціальною технікою, але й осмислення закономірностей артикуляції, її художньо-творчого потенціалу. В музично-педагогічній практиці артикуляція нерідко розуміється в узкотехнологічному сенсі, а саме – як прийоми

звуковидобування на певному інструменті. При цьому, часто не враховуються і не приймаються до уваги стильові особливості інструментального артикулювання, не використовується вся палітра його прийомів. Відсутня також відповідна методична література, програми, посібники, хрестоматії.

З проблемою артикуляції ми стикаємося перш за все в музиці бароко або – дещо ширше – в музиці від 1600 до 1800 років, коли за своєю суттю музика була ближче до мови. Всі теоретики того часу неодноразово підкреслювали існуючу схожість музики і мови; часто музику називали «мовою звуків».

Твори епохи Бароко є невід'ємною частиною репертуару кожного музиканта, будь то інструменталіст або вокаліст. Таким чином, знання особливостей виконання музики того часу, почуття стилю, володіння навичками для виконання такої музики важливі для музиканта будь-якої спеціалізації.

Основні закони артикуляції та агогіки були в той час настільки загальновідомими, що практично не знаходили відображення не тільки в urtextax, а й навіть і в методичних працях. Варто було тільки дотримуватись загальноприйнятих правил щодо акцентування й лігатур або музичної «вимови». З іншого боку, не часті артикуляційні вказівки авторів вводили в оману редакторів, що сприймали їх як керівництво до дії в усіх аналогічних фактурах, оскільки розставлялись вони у місцях, як правило, або різноманітних для прочитання, або ж як виключення з правил.

Наголосимо, що тут такаж проблема, що і в нотації: артикуляційні знаки залишились незмінними протягом століть, але їх значення часто радикально змінювалось. Якщо якийсь музикант, не знаючи мовного, діалогічного характеру барочної музики, виконує її артикуляційні знаки так, як їх інтерпретували у XIX столітті (що трапляється досить часто), то його інтерпретація буде недоречно зображати, замість того, щоб розповідати.

*УДК 78.071.4*

**Жукова Ольга Миколаївна,**
*викладач кафедри „Фортепіано”*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (050) 692 - 27 - 96
e-mail: olechka_musika@mail.ru

# МОТИВАЦІЙНІ ЗАСОБИ В РОБОТІ ЗІ ЗДОБУВАЧАМИ ВИЩОЇ ОСВІТИ РІЗНИХ СПЕЦІАЛІЗАЦІЙ НА ПРЕДМЕТІ «ФОРТЕПІАНО»

Студенти Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки усіх спеціалізацій обов’язково вивчають таку важливу дисципліну, як «Фортепіано». Це допомагає їм брати участь у науково-практичних конференціях, працювати концертмейстерами у ДМШ, виступати сольно та ансамблево на різних музичних сценах. Викладач має допомагати здобувачам вищої освіти зробити так, щоб їх програми мали достатню цілісність за своїми стильовими й жанровими особливостями. Концертні програми мають будуватись не на зовнішніх контрастах, а на основі внутрішнього зв’язку між окремими творами, у прагненні широко показати композиторські школи.

Здобувачам вищої освіти бажано поринати у вивчення найрізноманітніших матеріалів, які можуть допомогти їм у розумінні епохи, середовища і характеру фортепіанних творів. Відвідування музеїв, картинних галерей, ознайомлення з репродукціями робіт художників минулого та сучасності допоможуть уявити собі оточення композитора, точніше знайти і зовнішнє, й внутрішнє наповнення твору. Художня література, яка співпадає з часом, у якому жив та творив композитор, запалить творчу уяву здобувача вищої освіти, допоможе на заняттях з дисципліни «Фортепіано» пройнятись думками й почуттями автора.

Заняття викладача і здобувача вищої освіти з дисципліни «Фортепіано» – це співтворчість двох митців. Розглянемо, як приклад, заняття зі здобувачами вищої освіти на спеціалізації «Естрадний спів». Дуетне виконавство схоже на мистецтво мініатюри. Це – мистецтво підвищеної відповідальності за кожну ноту, за кожен мелодійний зворот, за кожен відтінок тембру, за кожне проспіване слово. Найменше відхилення від точності інтонації або

ритму, найдрібніша помилка у дикції, легке порушення звукової рівноваги між партнерами з ансамблю не залишиться непоміченим для слухача (в естрадному концерті помітним є усе). Адже кожна вокально-фортепіанна мініатюра – це ціле життя, своєрідна моновистава. Точніше сказати, вистава для двох учасників, оскільки фортепіанна партія є осередком внутрішніх переживань персонажа, відображенням його психологічного стану.

Так історично склалось, що співакові спочатку відводилась домінуюча роль, а піаніст часто залишався «у тіні» вокаліста. Між тим, піаніст виконує зовсім не допоміжну роль, яка вичерпується лише функціями гармонійної та ритмічної підтримки партнера. Обидва виконавці є рівнозначними складовими єдиного, цілісного музичного організму.

Домінуюча умова у спільній роботі з будь-яким артистом-вокалістом – гармонія, яку забезпечує йому чуйний партнер-акомпаніатор. Цінні фрагменти, коли осмислення концертмейстером музичного твору буде як би випереджати наміри соліста. Саме тоді він стане по-справжньому зручним партнером. Намагайтеся весь час передбачати наміри вашого артиста, бо саме таке передбачення і становить душу аккомпанементу, злиття художніх намірів – є справжнім ансамблем двох виконавців.

Майстерність концертмейстера – явище глибоко специфічне, що вимагає від піаніста не тільки величезного артистизму, але й різнобічних музично-виконавських обдарувань. Таких як, наприклад, досконале знання всіх типів співочих голосів, знайомство з особливостями гри на різних інструментах, пізнання партитур творів різних жанрів.

Вокально-фортепіанний ансамбль сприяє розвитку деталізації і «виточенню» внутрішнього слуху, особливій чуйності до значущості й фарби слова з відповідною вокальною інтонацією. Так, живий зв'язок співу з аккомпанементом є невід'ємним елементом вокального мистецтва. А мистецтво концертмейстера приховане в умінні генерування творчої уяви співака та виявленні піаністичної майстерності не у віртуозному плані, а в створенні необхідного образу.

Специфіка співацького подиху, особливості стилю, синтаксис музично-поетичного тексту, логіка побудови мелодії, фортепіанна фактура, тощо, можуть зумовлювати агогічні відхилення. Саме вони

й ведуть до прагнення акцентування вершини фрази, до кульмінацій частин і форми в цілому.

Створювати міцний каркас виконавської інтерпретації музичного твору й у той же час не обмежувати творчу свободу соліста-співака надає володіння tempo giusto і tempo rubato. Значну роль в осмисленні логіки побудови музичного твору, поряд із розвиненим почуттям метру, відіграє знання закономірностей агогіки. Нотній фіксації практично не піддаються незначні відхилення від темпу (tempo rubato), що становлять неабияку складність для недосвідченого концертмейстера.

Дискусійним, однак, є питання щодо втручання концертмейстера у вокальну техніку в роботі зі співаком. Постановка голосу, розвиток вокальної техніки – це пріоритет педагога-вокаліста. Проте, висококваліфікований концертмейстер зобов'язаний знати те, що конкретно ускладнює роботу співака, і вміти підказати правильний вокальний прийом для усунення незручності чи помилки. Наявність доброго слуху, того, що зветься «вокальним вухом», що має вираз у здатності чути високу співацьку форманту в голосі співака, тембральну однорідність звучання голосу, є особливо важливим для концертмейстера. Але розуміння техніки співу є не менш необхідним для концертмейстера, ніж наявність гарного слуху.

## Література:

1. Молчанова Т.О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика. Львів: Ліга-Прес, 2015. 557 с.
2. Повзун Л.І. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2005. 189 с.

*УДК 78.071.2*

**Писаренко Юлія Василівна,**
*викладач кафедри „Вокально-хорове мистецтво”*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (095) 693 - 31 - 22
e-mail: jazz.julia16@gmail.com

# ІЗ ПРАКТИКИ ТЕХНОЛОГІЇ ВИКОНАННЯ ЕСТРАДНИХ ПІСЕНЬ

Сучасне мистецтво естрадного співу знаходить глибоке наукове осмислення у значному переліку фундаментальних досліджень українських і зарубіжних представників музикології, присвячених мові музики, музичним стилям, інтонаційно-вокальним особливостям, структурам та формам вокальних творів тощо. Праці з історії та теорії естради належать таким авторам, як Т. Булат, Т. Кирилловська, О. Колубаєв, В. Кузик, Я. Левчук, В. Марищак, М. Мозговой, В. Тормахова, Б. Фільц, О. Шевченко та ін.

Формування готовності майбутніх естрадних співаків до вокально-сценічної діяльності відбувається й на заняттях викладачів Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (спеціалізація «Естрадний спів»). Педагоги орієнтуються на такі напрями як відвідування естрадних концертів, конкурсів та фестивалів; коментування різних виконавських інтерпретацій розучуваного твору (у виконанні відомих співаків, інших здобувачів вищої освіти, власних ілюструвань); формування уявлень про різноманіття культур світу і потреби в ознайомленні з їхніми особливостями; актуалізація інтересу до вивчення рідної національної культури; художньо-сценічний аналіз кращих зразків світової, зокрема й української естрадно-вокальної та інструментальної музики тощо.

Поступово у здобувачів вищої освіти має сформуватись правильне співоче дихання, означитись дихальна та артикуляційна гімнастика для виразної мелодекламації, виконання технічних вокалізів та вокального репертуару різножанрової тематики. Здійснюється постійний слуховий контроль за якістю звука, відбувається спонукання до художнього осмислення емоційно-образного змісту вокального твору і його яскравого вираження, оцінюється власне виконання під час виступу.

Саме у результаті таких занять прочитується артистична можливість відчути своєрідну сутність вокальної атмосфери, що примхливими мереживами огортає буття персонажів пісень. Адже переважна більшість сучасних виконавців співають про кохання: романтичне та реальне, високе і земне.

Найголовнішою ознакою творчості більшості сучасних виконавців потрібно назвати тенденцію до пісенної шлягеризації. Така технологія виконання популярних пісень передбачає посилення тих позицій слухацької психології сприйняття, за якої певне поєднання відомих ритмо-інтонаційних мотивів забезпечує виконавцям та пісенному твору досить високий ступінь сценічної активності, щоб мати якомога ширший ринок збуту. Серед основних чинників шлягермейкерської технології співаків назвемо такі: проста музична тема, так само простий і зрозумілий текст, чіткий і достатньо оригінальний танцювальний або баладний ритм, контрастна форма поєднання куплета й приспіву.

Співаки мають виконувати пісні українською, російською, англійською, французькою, іспанською, італійською, німецькою мовами. Репертуар розподіляється на кілька жанрових визначень: дивертисментні, іноді комічні пісеньки; трагічні пісні про кохання, де в якості ліричних героїнь постають самі співаки; драматичні сюжетні пісні, в яких образи ліричних героїв не зливаються з постаттями виконавців.

Певною історією та практикою вокально-сценічного мистецтва для сучасних виконавців є образ іноземного кабаре XX століття. Виконавців часто цікавить та хвилює специфіка взаємовідносин артиста і публіки, особливо характерна для кабаре, перенесена артистом на велику естраду. Саме естетика кабаре визначила театральність мистецтва таких славетних українських естрадних співачок як Наталія Могилевська, Ірина Білик, Катерина Бужинська, Наталія Бучинська. Театр пісні цих співачок і шоу-спектакль – явища одного порядку. Їх коріння знаходяться у синтетичному мистецтві кабаре.

Творчість Тіни Кароль також з'єднує мистецтво кабаре XX століття із сучасною естрадою. У мистецтві співачки виявляється багато спільних рис із творчістю іноземних артисток, тому й можна побачити домінування значної театральності, акторського початку в її пісенній творчості, а також – сценічних принципів, що лежать в основі зовнішньої виразності образу: костюми, аксесуари, тексти

пісень. Співачка належить до популярної течії в естрадному виконавстві – chanson réaliste (реалістична пісня). Перший успіх їй принесли красивий та сильний голос і повна зовнішня відповідність образу співачки кабаре, який є завжди модним у свідомості публіки.

Після занять з викладачами Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки у здобувачів вищої освіти спостерігається стрімке й вражаюче crescendo на багатьох звуках, яке підтримується діафрагмою, «спадаюче» glissando у кадансових зонах, придихи (типу субтонів) з наступним piano, котрі визначають смислові локальні кульмінації творів; crescendo, пов'язане з розкутістю позиції піднебіння, надає співакам змогу оперувати просторовими параметрами, створюючи акустичне враження переміщення звуку у просторі; crescendo на тривалих звуках, пов'язане з їх поступовим тембровим забарвленням; застосування звуконаслідувальних та просторових вокальних ефектів.

Відтак, кожна пісня стає мініатюрною виставою – яскраво театральною, виразною, мелодійною, інтонаційно контрастною композицією.

## Література:

1. Барановська М.С. Естрадно-вокальна музика в Україні кінця XX – початку XXI ст.: тенденції розвитку. *Вісник КНУКіМ*. 2013. В. 8. С. 5–11.
2. Рябуха Т.М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2017. 18 с.

*УДК 78.087*

**Цацин Костянтин Андрійович,**
*асистент-стажист*
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел. (099) 637 - 56 - 72
e-mail: dkdpua@gmail.com

# КВАРТЕТ № 10 ор. 74 Л. БЕТХОВЕНА: МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

У великому творчому доробку Людвіга ван Бетховена звернення до струнного квартету займає особливе місце. Він написав 16 квартетів, також у нього є «Велика фуга» для струнного квартету ор.133, яка була написана як фінал тринадцятого квартету ор. 130.

Метою доповіді є розгляд деяких інтерпретаційних можливостей виконання квартетів Л. Бетховена.

«Спілкування чотирьох мудрих людей, яким є що сказати», – саме таке визначення жанру квартету дав Й. Гайдн. У зв'язку із цим, перше на що хочеться звернути увагу, безпосередньо колектив, який збирається грати в ансамблі, від цього буде залежати не лише кінцевий результат, але й творчі пошуки. Усі учасники колективу повині бути зацікавлені творчим процесом. У квартеті повинен бути лідер, але ж це не той лідер який буде чітко вказувати що і як робити ансамблістам; його завдання – максимально створити творчу атмосферу для занять, забезпечити повне рівноправ'я музикантів під час творчого процесу.

Коли є творчий колектив, усі його учасники повинні брати участь у доборі музичних творів, над якими будуть спільно працювати. Надзвичайно важливо, щоб вибір був колективним. Наприклад, для виконання струнним квартетом, у якому я граю, ми вибрали квартет № 10 ор. 74 «Арфовий». Цю назву квартет отримав із-за піццікато у першій частині, яке нагадує перебори на арфі. Коли вже твір вибрано, ми підходимо до вибору нотного (друкованого) матеріалу. Добір нотного матеріалу доволі простий, але ж у XXI столітті має деякі складнощі. Це пов'язано, у першу чергу, з інтерпретацією певного твору. Так як означений квартет був написаний доволі довгий час потому, а саме – у 1809 році, – виникло багато видань (редакцій цього твору).

Як же добрати максимально якісне видання? Ми зупинились на виданні з відсутніми ознаками редакторських дій (Urtext). Якщо є можливість звернутись до рукопису, обов'язково слід користуватись такою можливістю. Для повної реалізації композиторського задуму необхідно користуватись Urtext`ом, й це не лише стосовно Бетховена, але й творчості інших композиторів.

Виконуючи музику німецьких авторів, слід більше уваги приділяти промовлянню нотного тексту – артикулюванню. У квартеті артикуляція повинна бути у всіх однорідна, для цього можна пограти вправи; необхідно усім виконавцям-струнникам навчитись імітувати приголосні букви власними смичками. Можливо взяти будь-яке слово або ж словосполучення, та проартикулювати його смичками, досягнувши загального однорідного звучання.

Працюючи з партитурою важливо звернути увагу на динамічні нюанси, але ж у квартетах, як і в оркестровій музиці, аж до XX століття, зазначалась загальна динаміка у вертикалі партитури. Лише в музиці XX століття з'являється індивідуальна динаміка, у кожного інструмента власна.

Окрім роботи з партитурою слід провести роботу над вивченням біографічних даних, шляхом ознайомлення з листами Л. Бетховена. Ця частина роботи винятково важлива задля усвідомлення емоційного стану, необхідного для виконання.

Багато ансамблів робили аудіо-записи усіх 16 квартетів видатного композитора. Квартет Л. Бетховена № 10 ор. 74, як й інші квартети майстра, був записаний різними колективами в усьому світі. Ознайомитись із цими записами можливо різними шляхами (купівля платівки, CD, відеохостінг You Tube). В Україні одними з найкращих записів цього твору є записи Квартету ім. М. Лисенка.

Так сталося, що творчий керівник нашого колективу – перша скрипка Квартету ім. М. Лисенка, народний артист України, професор Анатолій Іванович Баженов. Він дав багато вирішальних побажань, як і над чим працювати нашому колективу, за що ми безмежно йому дякуємо.

У грудні 2020 року світова музична спільнота буде святкувати ювілей Л. Бетховена – 250 років від дня народження композитора. Вже пройшло немало часу, але ж актуальність творів композитора залишається надзвичайно великою. Починаючи від початку 2020 року, на усіх концертних сценах в усьому світі буде виконуватись велика кількість творів цього геніального композитора. Наш колектив

також прийме участь у цій творчій естафеті. Буде виконуватись не лише квартет № 10 ор. 74, але й Соната для скрипки й фортепіано № 9 «Крейцерова» ор. 47 Л. Бетховена.

# *З М І С Т*

## *Українське музичне мистецтво*

**Берегова О.М.**
*НОВІ ФОРМАТИ ДИСТАНЦІЙНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ВИКЛИК ЧАСУ ЧИ ПЕРСПЕКТИВА РОЗВИТКУ В ХХІ СТОЛІТТІ?* ..... 3

**Кучер В.В.**
*ЗБАГАЧЕННЯ ЗВУКОЗОБРАЖАЛЬНОЇ ПАЛІТРИ БАНДУРНОГО КОНЦЕРТНОГО СТИЛЮ ХХІ СТОЛІТТЯ (на прикладі Концерту для бандури з оркестром «Bandura forever» В. Мартинюк)* ..... 9

**Ласкурін І.І.**
*КОНЦЕРТ П. ГАЙДАМАКИ ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ З ОРКЕСТРОМ ЯК ІМПУЛЬС ДЛЯ ПОДАЛЬШОГО РОЗКВІТУ АКАДЕМІЧНОГО ІНСТРУМЕНТА*..... 13

**Павлова М.Т.**
*ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ ВИКОРИСТАННЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕМАТИЗМУ В АКАДЕМІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ*..... 15

**Берднікова О.В.**
*ОСНОВНІ МЕТОДИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ ЕПОХИ БАРОКО ДЛЯ БАНДУРИСТА-СПІВАКА*..... 17

## *Музичне виконавство та педагогіка*

**Андріянова О.В.**
*КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВЕ ВИКОНАВСТВО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ: НАЦІОНАЛЬНИЙ КОНКУРС КАМЕРНИХ АНСАМБЛІВ ім. В.П. ПОВЗУНА* ..... 21

**Сіраш А.В.**
*З ІСТОРІЇ КАМЕРНОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ (АКАДЕМІЧНИЙ КАМЕРНИЙ ХОР «ХРЕЩАТИК»: ПЕРІОД СТАНОВЛЕННЯ)* ..... 24

**Лебедь В.О.**
*ДУХОВА ОРКЕСТРОВА МУЗИКА ЯК СУЧАСНЕ СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ* ..... 27

**Гаштова О.В.**
*ПРОЯВИ ТРАДИЦІЙ ІТАЛІЙСЬКОЇ КАНТАТИ XVII – XVIII СТОЛІТЬ У КОНЦЕРТНІЙ АРІЇ Й. ГАЙДНА* ..... 30

**Самокіш М.В.**
*ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВАЛЬСУ ДЛЯ АЛЬТА СОЛО ІВАНА КАРАБИЦЯ* ..... 32

**Суржина Н.А.**
*ПАВЛО ГОЛУБЄВ – ВИДАТНИЙ УЧЕНЬ ФЕДЕРІКО БУГАМЕЛЛІ* ..... 36

**Іщенко О.Є.**
*СПІВАЧКА ЛЮДМИЛА АРТЕМЕНКО ТА ВІА «ВОДОГРАЙ»* ..... 40

**Ермаловіч-Дашчынскі Зміцер**
*МУЗЫКА Ў СПЕКТАКЛЯХ СУЧАСНАГА ДРАМАТЫЧНАГА ТЭАТРА БЕЛАРУСІ* ..... 43

**Капітонова В.Є.**
*УМОВИ СТАНОВЛЕННЯ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ* ..... 46

**Зубарев С.О.**
*ФРАНЦІЯ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ДЖАЗОВОЇ ТРАДИЦІЇ* ..... 50

**Тулянцев А.А.**
*МИКОЛА ТА МІЛІЯ ПОЛУДЬОННІ – ВИДАТНІ ОПЕРНІ СПІВАКИ* ..... 54

**Дорош А.А.**
*НАДІЯ ВИНОГРАДОВА – ПРИМА-БАЛЕРИНА ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО РОБІТНИЧОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ (1931-1941)* 57

**Швачка А.О.**
*ЗАНЯТТЯ ЗІ СПІВУ У КЛАСІ ПРОФЕСОРА Г.О. ТУФТІНОЇ* 60

**Цвєтінський Я.А.**
*ПОДВІЙНИЙ КВАРТЕТ. ФОРМУВАННЯ НОВОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПАРАДИГМИ В УКРАЇНСЬКОМУ ДЖАЗОВОМУ МИСТЕЦТВІ ЧЕРЕЗ ПРИНЦИП ІНТЕРЖАНРОВОГО СИНТЕЗУ* 64

**Цвєтінська М.С.**
*ОСОБЛИВОСТІ ТРАКТУВАННЯ ОБРАЗУ ELLE В МОНООПЕРІ ФРАНСІСА ПУЛЕНКА «ЛЮДСЬКИЙ ГОЛОС»* 66

**Лоза С.О.**
*ЛІРИЧНИЙ КОД КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ О. БІЛАША* 69

**Адлуцький Г.В.**
*КОНЦЕПЦІЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЦИКЛУ 24 ПРЕЛЮДІЇ Ф. ШОПЕНА* 71

**Громченко В.В.**
*ВИКОНАВСЬКА ФОРМА СОЛО ЯК СУЧАСНЕ СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ* 74

## *Теоретичні та історичні проблеми музичного мистецтва*

**Капітонова К.П.**
*МІСТИЦИЗМ ТА ОКУЛЬТИЗМ РОМАНУ «ВОГНЯНИЙ ЯНГОЛ» В. БРЮСОВА ТА ОПЕРИ С. ПРОКОФ'ЄВА* 78

**Стельмашик А.М.**
*ВЗАЄМОПРОНИКНЕННЯ ЗАХІДНОЇ ТА СХІДНОЇ КУЛЬТУР ТА ЇХ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО МЕТОДУ ЮН ІСАНА* ..... 82

**Хотюн А.В.**
*ШЕНКЕРІАНСЬКИЙ АНАЛІЗ ТА РОЗШИРЕНА ТОНАЛЬНІСТЬ* ..... 86

**Карась В.М.**
*КУЛЬТУРНІ ІНСТИТУТИ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ, ЯК ОСЕРЕДКИ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОГО ВИХОВАННЯ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ УКРАЇНИ* ..... 90

**Хмилюк Т.В.**
*КЛАСИЧНА ПОЕЗІЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ БАЧЕННЯ СУЧАСНОГО КОМПОЗИТОРА (на прикладі Хорового циклу В. Скуратовського «5 струн України»)* ..... 93

**Худієнко Ю.М.**
*НАБУТТЯ ПРОФЕСІЙНИХ НАВИЧОК СТУДЕНТОМ-ВОКАЛІСТОМ* ..... 97

**Царик В.М.**
*ДЕЯКІ АСПЕКТИ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА* ..... 100

**Вінаріков Д.С.**
*УКРАЇНСЬКА АВТОРСЬКА ДЖАЗОВА МУЗИКА В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ* ..... 102

**Філіппенко О.Є.**
*АРТИКУЛЯЦІЯ, ЯК СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ ПРИ ВИКОНАННІ ТВОРІВ ЕПОХИ БАРОКО* ..... 104

**Жукова О.М.**
*МОТИВАЦІЙНІ ЗАСОБИ В РОБОТІ ЗІ ЗДОБУВАЧАМИ ВИЩОЇ ОСВІТИ РІЗНИХ СПЕЦІАЛІЗАЦІЙ НА ПРЕДМЕТІ «ФОРТЕПІАНО»* ..... 106

**Писаренко Ю.В.**
*ІЗ ПРАКТИКИ ТЕХНОЛОГІЇ ВИКОНАННЯ ЕСТРАДНИХ ПІСЕНЬ* ..... 109

**Цацин К.А.**
*КВАРТЕТ № 10 ор. 74 Л. БЕТХОВЕНА: МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ* ..... 112

Наукове видання

# Сучасне музичне мистецтво як соціокультурне явище

Відповідальний за випуск
*В.В. Громченко*

Коректор *Ю.В. Гончаров*