

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

Музичний твір  
у світлі сучасних  
наукових досліджень

**МАТЕРІАЛИ**  
**V Всеукраїнської науково-практичної**  
**конференції**

Дніпро  
ГРАНІ  
2021

УДК 78.072.2  
М 898

Друкується за рішенням Вченої Ради  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки  
Протокол № 5 від 12.04.2021 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.** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри «Оркестрові інструменти», проректор з наукової роботи Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, 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, 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).

**М 898 Музичний твір у світлі сучасних наукових досліджень:** Зб. матеріалів V Всеукр. наук.-практ. конф. (5 – 6 квітня 2021 р.) / Дніпропетровська акад. муз. ім. М. Глінки. Дніпро: ГРАНІ, 2021. 85 с.  
ISBN 978-617-7351-74-9

Збірник укладено на основі матеріалів V Всеукраїнської науково-практичної конференції «Музичний твір у світлі сучасних наукових досліджень», присвяченої вивченню багатогранності сучасного музичного мистецтва у його художньо концентрованому представленні – музичному творі. Конференцію проведено Дніпропетровською академією музики ім. М. Глінки 5 – 6 квітня 2021 року.

УДК 78.072.2

© Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, 2021  
© ГРАНІ, 2021

# УКРАЇНСЬКЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.071.2

**Суржина Нонна Андріївна,**  
*народна артистка України та СРСР,  
 лауреат Державної премії ім. Т.Г. Шевченка,  
 професор кафедри «Вокально-хорове мистецтво»  
 Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
 тел. (095) 102 - 39 - 84  
 e-mail: dkdpua@gmail.com

## ДИРИГЕНТСЬКА ЛАБОРАТОРІЯ БОРИСА АФАНАСЬЄВА

Професійна діяльність головного диригента Дніпропетровського театру опери та балету, народного артиста РРФСР Б.Г. Афанасьєва охопила восьмирічний період (1984 – 1992). Діяльність митця була конкретно зорієнтована на відтворення художньо-синтетичної інтерпретації оркестрового супроводу оперних вистав та безпосередньо пов'язана із формуванням індивідуального стилю керованого головним диригентом великого симфонічного оркестру головної театральної сцени Дніпропетровщини.

Творча біографія Б. Афанасьєва нараховує такі періоди: Мінський музичний технікум; Білоруська державна консерваторія (спеціалізація – соліст-скрипаль); Білоруський драматичний театр (концертмейстер оркестру Білоруського драматичного театру); Білоруська філармонія: художній керівник Державного квартету симфонічного оркестру БРСР; художній керівник Білоруської державної філармонії; диригент симфонічного оркестру Білоруської філармонії; викладач Білоруської консерваторії. Починаючи із 1960 року – Б. Афанасьєв є диригентом, а від 1962 року – головний диригент Пермського академічного театру опери та балету. Диригував симфонічними концертами Пермської обласної філармонії. У 1976 - 1983 рр. Б. Афанасьєв – головний диригент Одеського академічного театру опери та балету.

У 1985 році на сцені Дніпропетровського театру опери та балету було поставлено оперу «Відроджений травень» В. Губаренка (диригент Б. Афанасьєв, режисер Ю. Чайка, хормейстер В. Кіосе, художник В. Ареф'єв). Вистава, насажена гуманістичним й

інтернаціональним пафосом, зацікавила слухачів пружним темпоритмом, внутрішнім динамізмом, органічним поєднанням зворушливих лірикопсихологічних сцен Петра (М. Полудьоний) та Інги (Н. Балахтіна). Проїняті епічним подихом народної драми, хорові епізоди належали до яскравих сторінок творчості В. Губаренка. «Музика, яку творив Б. Афанасьєв у опері „Відроджений травень” з оркестром, звучала про безмежність сили кохання, про драму людського серця і неможливість зупинити час, повернути його назад» [5, 276].

Прагнучи якнайглибше втілити геніальну партитуру П. Чайковського «Пікова дама», Б. Афанасьєв виразно провів усі рельєфно окреслені лейттеми, що уособлюють головні сили оперно-симфонічного конфлікту, – теми трагічного фатуму та світлої любові; зумів розкрити багатство тембрової палітри, чітко виявити кульмінаційні моменти драматургічного розвитку, показати майстерність як тонкого нюансування, так і, водночас, відтворення насиченого, експресивного звучання оркестрових епізодів. Робота зі співаком-актором над створенням правдивого вокально-пластичного образу, прагнення до укрупнення головних рис характерів героїв, до утвердження, через одухотворений спів і чіткий сценічний малюнок, емоційної та психологічної правди до крупних, чітких диригентських штрихів і деталей – саме ці особливості визначали диригентський почерк Б. Афанасьєва.

Диригуючи операми Дж. Верді, Б.Г. Афанасьєв наголошував на тому, що для виконання творів великого композитора потрібні не лише вокальна майстерність, володіння таємницями бельканто, а й глибоке відчуття драматичної суті образів. «Трубадур» відрізнявся точним диригентським прочитанням авторського тексту, правильним розподілом метро-ритмічних моментів, врахуванням авторських ремарок. Сценічно яскравим, виразним був виконавець партії графа ді Луна М. Полудьоний. Виразно вів партію Манріко М. Український, його голос був рухливим, легким. Співак по-справжньому блискує, у кращих традиціях, виконав знамениту кабалетту. Сильний, драматичний образ самовідданої Леонори створила Н. Балахтіна. «До успіху спектаклю „Трубадур” спричинилося прекрасне звучання оркестру, тонке відчуття колористики вердієвської фактури» [2, 4].

Високу життєздатність принципів класичної опери довів Б. Афанасьєв, диригуючи «Аїдою» Дж. Верді. Зберігаючи завершені номери – арії, дуети, ансамблі, хори, диригент об'єднав їх у великі

драматичні оркестрово-вокальні сцени, наповнивши гострою конфліктністю. Через виразну мелодію, інтерпретовану оркестром Дніпропетровського театру опери та балету, виконавці розкрили почуття, характер, драматичну ситуацію. Проникливість, психологічне та емоційне багатство, пластична ясність та чарівність мелодій, центральні вокальні епізоди опери: усе підпорядковувалось диригентському задуму. Тому кожний із героїв – Аїда, Радамес, Амнеріс, Амонасро, Рамфіс – мали неповторні характери, образи, володіли тільки їм властивим інтонаційним строем. Арії, ансамблі, окремі фрази виконували важливу дієву функцію. Уважно вивчивши партитуру, диригент Б. Афанасьєв визначив темпо-ритм вистави, окреслив конфліктність її музичної драматургії. «Аїда» на Дніпропетровській сцені представала оперою драматичних зіткнень, напруженої боротьби не тільки між ворогами, але й між закоханими. «Диригент та оркестр цікаво озвучували своєрідну дуетність „Аїди”, як вокально-оркестрові „поєдинки” двох героїв: Аїда – Амнеріс, Аїда – Амонасро, Аїда – Радамес, Амнеріс – Радамес та фінальний дует Аїди – Радамеса. Розгорнуті ансамблі, хори та оркестр виконували також значну дієву функцію» [1, 15]. Диригент Б. Афанасьєв доклав чимало зусиль для ретельного і творчого втілення партитури опери «Овід» А. Спадавеккіа. «У виставі „Овід” диригент Б. Афанасьєв, режисер Ю. Чайка знайшли оригінальний ключ до вирішення сценічних образів, що сприймаються як природні, живі, людські, збагачені хвилюючими пристрастями, значними думками» [4, 4].

Під час сценічних репетицій головний диригент Дніпропетровського театру опери та балету Б.Г. Афанасьєв звертав увагу вокалістів на те, що динаміка є один з найбільш дієвих засобів індивідуальної вокально-акторської інтерпретації. Так, залежно від конкретної оркестрової функції, у супроводі може бути використаний весь діапазон сили звучання, від крайнього *pianissimo* до граничного *forte*. У багатьох випадках динаміку оркестрового акомпанементу диригенту Б.Г. Афанасьєву підказував сюжет і персонаж оперного твору. Чим інтонаційно багатшим був оркестровий супровід, тим яскравішим виявлявся вокально-акторський образ.

Проте, Б.Г. Афанасьєв завжди враховував міру сили звучання оркестрового супроводу, акомпануючи, наприклад, ліричному сопрано або драматичному тенору. Відповідно до цього головний диригент регулював весь динамічний оркестровий план, зважав на індивідуальні можливості виконавця. Б.Г. Афанасьєв поєднав

оркестрову, хорову і сольну звучність в органічну цілісність, тонко передав ліричний задум композитора. Професійно було продириговано найважливішими епізодами опери, вельми переконливим вийшло оркестрове протиставлення сцен двох балів – домашнього, «сімейного», ларінського та холодно-показного, аристократичного гремінського.

### *Література:*

1. Губаренко В. Диригент: професія і покликання. *Музика*. 1990. № 1. С. 12.
2. Постава А. Диригент Борис Афанасьєв. *Дніпровська правда*. 23.09.1988. С. 7.
3. Станішевський Ю. Оперний театр Радянської України. Київ: Музична Україна. 1988.
4. Шеліхова Н. Диригент Борис Афанасьєв. *Дніпро вечірній*. 12.03.1989. С. 5.
5. Шпаковська Т. Дніпропетровський державний академічний театр опери та балету (1974 - ...). Театри Дніпропетровщини. Дніпропетровськ: Дніпрокнига, 2003. 265 с.

УДК 78.071.1

**Тулянець Андрій Анатолійович,**  
кандидат мистецтвознавства, професор  
та завідувач кафедру «Вокально-хорове мистецтво»  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки  
тел. (093) 723 - 45 - 15  
e-mail: ksb2008dnepr@rambler.ru

## **ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ТЕАТР ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ ЯК ПОЧАТОК СЦЕНІЧНИХ КАР'ЄР ВИКОНАВЦІВ**

Дніпропетровський театр опери та балету мистецтвознавці часто називали колективом зірок, адже труппа з року в рік поповнювалась вокалістами, солістами балету, диригентами, які згодом ставали видатними митцями. Для декотрих артистів-вокалістів ця труппа стала стартовим сценічним майданчиком у подальших світових успіхах.

Українська оперна співачка Валентина Кочур (меццо-сопрано) закінчила Київську консерваторію ім. П.І. Чайковського. Від 1972 по

1974 рр. співала на сцені Новосибірського театру опери та балету. З 1974 р. стала солісткою Дніпропетровського державного академічного театру опери та балету, де була вшанована званням заслуженої артистки України. Виконала партії: Кончаківна – «Князь Ігор» О. Бородіна, Комісар – «Оптимістична трагедія» О. Холмінова, Ольга – «Євгеній Онєгін» П.І. Чайковського. Від 1976 по 2010 рр. Валентина Кочур співала у Національній опері України. Вона є Народна артистка України (1991), лауреатка премії «Образ Мрії» (1995), професор Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського (з 2008 року).

Популярність у дніпропетровській публіки здобув тенор Олександр Востряков – випускник Харківського інституту мистецтв ім. І. Котляревського: диригентський (1965 – 1971) та вокальний (1971 – 1973) факультети. Сольний спів опановував у класі професора Т. Веске. У 1973 – 1976 рр. працював асистентом кафедри сольного співу Харківського інституту мистецтв та одночасно – на посаді соліста Харківського театру опери та балету. У 1976 – 1983 рр. – соліст Дніпропетровського (заслужений артист України), а з 1983 – Київського театрів опери та балету. Він є Народним артистом України (1999). Дніпропетровській публіці запам'ятався, як блискучий виконавець головних партій: Радамес, Герман, Хозе, Каварадоссі («Аїда» Дж. Верді, «Пікова дама» П. Чайковського, «Кармен» Ж. Бізе, «Тоска» Дж. Пуччіні).

Василь Навротський – оперний співак (бас), педагог. Заслужений артист УРСР (1985). Лауреат Республіканського конкурсу вокалістів (Київ, 1968), V Всесоюзного конкурсу вокалістів ім. М. Глінки (1971, Вільнюс), Республіканського конкурсу вокалістів (Київ, 1968), Всесоюзного огляду-конкурсу творчої молоді (театральні сезони 1974–75 і 1976–77 рр.). Закінчив Одеську консерваторію ім. А.В. Нежданової (1972, клас професора Є. Іванова). 1972–70 – соліст Куйбишевського, 1972–92 – Дніпропетровського театрів опери та балету. Проспівані на дніпропетровській сцені партії: Карась («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського), Галицький («Князь Ігор» О. Бородіна); Борис, Пимен, Варлаам («Борис Годунов» М. Мусоргського), Кочубей («Мазепа» П. Чайковського), Собакін («Царева наречена» М. Римського-Корсакова), Григорій Мелехов («Тихий Дон» І. Дзержинського), Монтанеллі («Овод» А. Спадавеккіа), Дон Базиліо («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Мефістофель («Фауст» Ш. Ґуно).

Від 1991 року – викладач Одеської консерваторії ім. А.В. Нежданової, з 1996 – доцент, 1992 - 2002 – завідувач кафедри оперної підготовки, 2002 – кафедри сольного співу. У 2003 - 2005 рр. – директор і художній керівник Одеського академічного Національного театру опери та балету. Народний артист України.

Оперний співак Віктор Луцюк – володар сріблястого тенору, заслужений артист України (1994). Лауреат Республіканського конкурсу вокалістів «Молоді голоси» (Миколаїв, 1982). Закінчив Харківський інститут мистецтв ім. І. Котляревського (1987, клас професора Т. Веске). У період 1986 - 1995 – соліст Дніпропетровського театру опери та балету. Образи, створені на дніпропетровській сцені: Андрій («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Петро («Наталка Полтавка» І. Котляревського - М. Лисенка), Володимир Ігорович («Князь Ігор» О. Бородіна), Самозванець («Борис Годунов» М. Мусоргського), Ленський та Герман («Євгеній Онегін», «Пікова дама» П.І. Чайковського), Альфред та Герцог («Травіата», «Ріголетто» Дж. Верді), Хозе («Кармен» Ж. Бізе). Від 1996 р. – соліст Маріїнського театру в Санкт-Петербурзі, заслужений артист Російської Федерації.

Саратівську державну консерваторію ім. Л.В. Собінова закінчила Маргарита Мамсирова – оперна співачка, меццо-сопрано. Працювала у Пермському академічному театрі опери та балету ім. П.І. Чайковського, Дніпропетровському державному театрі опери і балету. Запам'яталась дніпропетровським слухачам, як виконавиця партій: Ольга («Євгеній Онегін» П.І. Чайковського), Кармен («Кармен» Ж. Бізе), Судзукі («Мадам Батерфляй» Дж. Пуччіні), Розіна («Севільський цирульник» Дж. Россіні). У 2000 році брала участь у постановці Паризької національної опери – співала партію Соні в прем'єрних виставах опери «Війна і мир» С.С. Прокоф'єва (диригент Гарі Бертіні, режисер Франческа Замбелло). У 2001 - 2006 рр. – солістка Московського академічного музичного театру ім. К.С. Станіславського та Вл.І. Немировича-Данченка. Від 2002 р. є запрошеною солісткою Большого театру (Москва). У 2004 році виступала на фестивалі «Свято музики / Fete de la Musique» в Авіньйоні. У 2005 році співала на фестивалі в Ерле (Австрія), представляла Клитемнестру в опері «Електра» Р. Штрауса (диригент і режисер Густав Кун). У тому ж році на фестивалі в місті Мачерата (Італія) виконала партію Принцеси Еболі в опері Дж. Верді «Дон Карлос» (диригент Густав Кун, режисер Лоренцо Фонду). У 2007 році



у Пармі (Італія) пройшла майстер-клас Алістера Дауеса, щодо вдосконалення техніки та стилю виконання опер Дж. Россіні. Співала в оперних театрах Болоньї, Тулузи, Барселони. Гастролювала у Чехії, Польщі, Італії та Франції. Співачка є народною артисткою Республіки Адигея.

Дніпропетровську консерваторію ім. М. Глинки у 2009 році закінчила Ірина Петрова (меццо-сопрано). Навчалася у класі професора, народної артистки СРСР Нонни Суржиної. Лауреат міжнародних конкурсів. Від 2006 по 2011 рр. – солістка Дніпропетровського академічного театру опери та балету. З 2011 р. – солістка Національної опери України ім. Т.Г. Шевченка, на сцені якої виконує партії: Кармен в однойменній опері Ж. Бізе, Попелюшка в однойменній опері Дж. Россіні, Адальжіза («Норма» В. Белліні), Берта («Севільський цирюльник» Дж. Россіні), Ольга («Євгеній Онегін» П.І. Чайковського), Ткачиха («Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова), Ла Ческа («Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні), Маддалена («Ріголетто» Дж. Верді), Зібель («Фауст» Ш. Гуно), Лаура («Іоланта» П.І. Чайковського), Флора («Травіата» Дж. Верді) та ін.

### *Література:*

1. Востряков А.А. Творческая биография Александра Вострякова. *Образ героя в драматургии оперного спектакля: «Аида», «Кармен», «Лоэнгрин»*. Киев: Автограф, 2007. С. 167–168.
2. Иванов В. Василий Навротский – певец и педагог. *Музыкальный клондайк*. № 3. 07.03.2008. С. 5.
3. Кочур Валентина Олексіївна. *Українська музична енциклопедія*. Т. 2. [гол. редкол. Г.А. Скрипник]. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2008. С. 583.
4. Лисенко І., Немкович О. Луцюк Віктор Володимирович. *Українська музична енциклопедія*. Т. 1. [гол. редкол. Г.А. Скрипник]. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України, 2006. С. 208.

УДК 78.083.626

**Боголюбов Олексій Олегович,**  
*асистент-стажист*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (067) 459 - 87 - 48  
e-mail: alekbogolyubov@gmail.com

**УКРАЇНСЬКА  
АВТОРСЬКА ЕТНО-ДЖАЗОВА МУЗИКА:  
КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ІМПРОВІЗАЦІЙНІ  
ОСОБЛИВОСТІ**

Джаз як музичний напрям зародився у Сполучених Штатах Америки шляхом синтезу культур та завдяки своїй відкритості до різних жанрів, розповсюдився по всьому світу. Головний елемент цього напрямку – імпровізація (створення музичного моменту в реальному часі). Одним із способів музичної освіти у джазі є так зване копіювання, в якому авторитетні джазмени вбачають великий сенс. Для опанування мистецтва імпровізації вони рекомендують вивчити та пропрацювати музичну мову (мелодію, гармонію, ритм, артикуляцію, звучання, історію та філософію) будь-якого стилю чи улюбленого виконавця, що дасть можливість грамотно, змістовно та усвідомлено імпровізувати максимально наближено до оригіналу.

Одночасно із цим деякі виконавці та композитори намагаються знайти власний шлях, створювати щось кардинально нове на базі джазової освіти. Дехто шукає нові ідеї в різних музичних напрямках своєї країни (серед них можуть бути фольк, класика і навіть поп-музика). Наприклад, у Бразилії дуже цінуються самба та боса-нова, на Кубі – сальса, в Аргентині – танго, в Іспанії – фламенко, музика Карибського Басейну тощо. Це позитивно впливає на культурний імідж цих країн та викликає велику зацікавленість світової культурної спільноти.

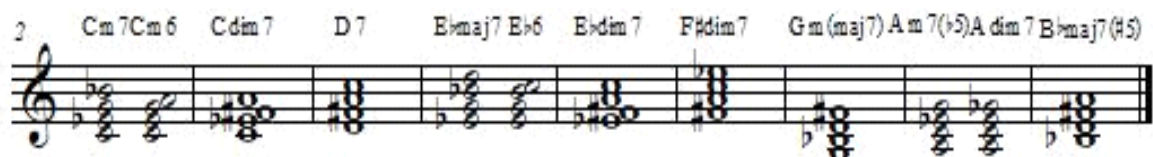
Крім існування цих напрямків у «чистому» вигляді, кожен знайшов своє відображення і в джазовій музиці. У джазі бразильську музику виконував Stan Getz [8], кубинську – Dizzy Gillespie [9], іспанську – Chick Corea [10] та ін. Цей досвід уперше змусив мене замислитись над важливістю розвинення чогось музично-унікального

в Україні, що сприяло б формуванню позитивного іміджу країни і в нас, і за кордоном.

Мені як піаністу було цікаво брати участь у проєктах, які створюють музику на межі з українським фольком: народні інструменти в джазі (Віктор Соломін) [4], народний вокал у поп-музиці («Katya Chilly Group») [3], етно-джазові проєкти («Mlada») [2], джазовий проєкт з елементами української музики американського джазового саксофоніста українського походження, професора Данської консерваторії Marc Bernstein [5]. Вивчаючи подібні проєкти своїх колег як Юлія Рома [6] та Ігор Закус [7], намагався знайти саме ті звершення, в яких симбіоз національного і джазового елементів був найбільш органічним.

Нещодавно після відвідання мною визначних міст Західної України виникла ідея створення музичного проєкту, в якому буде об'єднано в єдину мову елементи українських народних мотивів та джазової музики. Він отримав назву «Travelling to the centre of Europe» («Подорож до центру Європи»). Перша композиція, яка вже вийшла окремим синглом, є авторською і називається «Song of the Carpathians» («Пісня Карпат») [1]. Вона яскраво ілюструє ідею створення нової української етно-джазової музики, яка би водночас містила і композиційну, й імпровізаційну складові.

«Song of the Carpathians» написана для квінтету: вокал, скрипка, рояль, контрабас та барабани. Вокал у цій композиції виконує роль інструмента, тобто партія не містить слів та має сольну джазову імпровізаційну частину, як й інші інструменти. Скрипка своєю етно-джазовою манерою та артикуляцією посилює фолькову складову. Рояль має, здебільшого, ритмічно-гармонічну функцію, а основна кульмінація твору припадає на його імпровізацію. Контрабас, що грає *pizzicato*, веде басову та водночас поліфонічну лінію, яка є міцним фундаментом для всієї музичної тканини. І барабани, що змішують джазові ґруви з ритмами томів, надають музиці одночасно і закарпатського, і джазового колориту. Головна тема складена на основі гуцульського ладу й гармонізована акордами, що у своїй більшості будуються на її ступенях та ускладнені надбудовами, які є властивими для джазової музики.



Ще один важливий елемент мелодії – це її протяжність, що контрастує зі швидкою пульсацією барабанів та відповідає духу української фольклорної музики. Вперше вона проводиться вокалом.

Cm7 D7 Cm7/E♭F7 Cm7 A♭7 Cm7/G Am7(♯5)E♭/B♭ Adim7E♭/G F7 D7(♯9) A♭7Gm7 Cm7

Після першого проведення головна тема модулює у тональність мінорної домінанти та виконує роль другого голосу, а на першому плані з'являється скрипка, що грає поліфонічну мелодію та створює нову тему.

Violin

Voice

Gm(add9) A7(9) Gm9/B♭ C7(9) Gm7 E♭9 B♭maj/D Em7(♯5)

B♭maj/F E dim B♭maj/D C7(9) A7(9) E♭7 Dm Gm7

Потім виникає інша побічна тема, що по духу більш лірична і виконується з простими акордами.

17 Dm Am B7(9) Dm E7(9) Dm Am/CAm F♯ D♯ Bm7(♯5) E7(♯9)

Та за другим проведенням цієї теми вона ускладнюється різкими джазовими модальними акордами, що на контрасті з першим проведенням дає чітке розуміння симбіозу етно та джазу.

33 E♭7(♯11) A♭7(♯11) F♯m7(♯5) F13(♯11) D♭maj G♭maj A♭maj D♭maj Bm7(♯5) B♭maj

41 E♭7(♯11) A♭7 G7 F♯m7(♯5) F13(♯11) E♭maj C♭maj F7 F♯m7(♯5) B7sus

І повертаємось знову до основної теми, яка в сукупності з фактурою ритм-секції звучить дуже масштабно.

Далі починаються імпровізаційні партії кожного інструмента. Важливо, щоб у кожній імпровізації була «розказана» своя історія, і всі ці історії були об'єднані в одну велику. В традиціях джазової музики найчастіше виконується імпровізація на гармонію теми. Всі інструменти імпровізують на гармонію головної теми, тільки вокал на побічну. Послідовність імпровізацій вибудована таким чином, щоб мати цілісну композиційну складову: спочатку грувне та ритмічне соло контрабаса, потім джазове соло вокалу, фолькове соло скрипки, соло барабанів по томам та соло рояля, що показує великий спектр емоцій від лірики до бурхливості.

Кожному музиканту була поставлена умова, що імпровізувати треба, мікшуючи ідеї та артикуляцію джазової музики й гуцульський лад, оскільки основні теми створені на його основі. Якщо спростити принципи імпровізації у джазовій музиці, то вони зводяться до трьох параметрів:

1. Арпеджіо по акордовим звукам.
2. Використання діатонічних та хроматичних вступних звуків.
3. Гамоподібний рух по ладу з урахуванням акордових ступенів.

Ще одна дуже важлива річ, щоб цей новий стиль можливо було називати джазовою музикою – це властива їй артикуляція. Джазова артикуляція бере початок зі свінгу, стилю джазової музики, популярного у 20-30-ті роки ХХ століття. Головний елемент стилю свінг (лат. качати) – мистецтво ставити акценти таким чином, щоб створювати неповторне відчуття ритму. Це можна порівняти з людською мовою, коли ми ставимо акценти на деяких словах, щоб звернути на них увагу. Для прикладу наведемо уривок скрипкової імпровізації у «Song of the Carpathians»:

Створюючи цей проект, я як автор мав на меті органічний музичний симбіоз, який можна було б назвати новою українською джазовою музикою. Весь свій досвід композитора і концертного виконавця, спілкування з українськими і зарубіжними музикантами та музичний смак, було спрямував на виконання цього цікавого творчого завдання.

### *Література:*

1. «Song of the Carpathians» (O. Bogolyubov). URL: <https://youtu.be/50RfInL3rsk> (дата звернення 12.03.2021)
2. «Ой ти місяцю» (Млада). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A-Cwu0vPvo4> (дата звернення 15.03.2021)
3. «Русалки» (Katya Chilly Group). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A32aN180ts8> (дата звернення 17.03.2021)
4. «Libertango» Kiev Fusion Quartet URL: [https://www.youtube.com/watch?v=ip8M\\_-HWUsI](https://www.youtube.com/watch?v=ip8M_-HWUsI) (дата звернення 17.03.2021)
5. Marc Bernstein. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=-RR7vlfSe3c> (дата звернення 17.03.2021)
6. Юлія Рома – Меланка. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=90VdQymtB9g> (дата звернення 17.03.2021)
7. Jazz Коло. Українські музичні барви. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WljDeQhJE38> (дата звернення 19.03.2021)
8. Joao Gilberto & Stan Getz - (1963 - Full Album). URL: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_wXefXHkk3M](https://www.youtube.com/watch?v=_wXefXHkk3M) (дата звернення 17.03.2021)
9. Dizzy Gillespie and Arturo Sandoval – Rimsky. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZTZ4eWSL0Lk> (дата звернення 19.03.2021)
10. Chick Corea («My Spanish Heart» album). URL: [https://www.youtube.com/watch?v=l60FfC9zdDI&list=PLdywAdbqFISsfsW1oPxqG2is7t\\_nalWpA](https://www.youtube.com/watch?v=l60FfC9zdDI&list=PLdywAdbqFISsfsW1oPxqG2is7t_nalWpA) (дата звернення 21.03.2021)

УДК 78.085.7

**Фейчук Юрій Володимирович,**  
*Магістрант Чернівецького національного  
університету ім. Ю. Федьковича*  
тел. (067) 106 - 76 - 46  
e-mail: feichuk.yurii@chnu.edu.ua

## **«АРКАН» В ОБРОБЦІ ДЛЯ ЦИМБАЛІВ ЯК ЗРАЗОК ТАНЦЮВАЛЬНОЇ МУЗИКИ ГУЦУЛЬЩИНИ**

Музична культура Гуцульщини відрізняється виключною самобутністю, особливим регіональним колоритом. У гуцулів широко розвинена танцювальна традиція. Серед усього кола народних танців неабияку роль набуває старовинний чоловічий танець – аркан, який носить священну та магічну функції. Назва танцю походить від етрусського слова «arsanus», що означає прихований, таємний, мовчазний. Аркан вважається священним, ритуальним танцем, під час якого відбувається посвячення двадцятирічного юнака-гуцула в чоловіки. Після такого обряду хлопець отримує право танцювати, носити бартку – своєрідний топірець, підперезуватися широким паском – чересом. Якщо хлопець не вмів танцювати аркан, або був невправним у своєму танці, з ним не товаришували хлопці, а дівчата нехтували таким залицяльником.

Існує декілька легенд та переказів, що свідчать про походження цього танцю. Так, вважалося, що танець «аркан» вперше виконали гуцульські витязі з кельтських племен бойків або галлів, які проживали в Карпатах. Деякі українські археологи стверджують, що корінь слова «arta», який має певну спільність із назвою танцю, зустрічається в назві трипільської держави Аратта та слов'янської – Артанія чи Оратанія. Цікаво, адже в народних переказах засвідчується той факт, що аркан був улюбленим танцем Олекси Довбуша, який очолив партизанську боротьбу проти панів на Прикарпатті. Серед мешканців Галичини, Закарпаття та Буковини Довбуш став символом мужності та нескореності народу, прагнення до волі.

Отже, аркан – це мужній, сильний та вольовий танець чоловіків, які постійно знаходилися в стані боротьби та переслідувань. Тому



танець має ритуальне й символічне значення, пов'язане із посвяченням та бойовою підготовкою. Аркан виконується в нерозривному колі, що символізує братерство, міцність товариської підтримки і, водночас, життєву силу, сонячну енергію та світло, добро й надію. Своєрідність танцю полягає у швидкій зміні рухів та ритмів, які танцюристи виконують постійно перебуваючи у зімкненому колі та з топірцями в руках.

Аркан танцюють лише під «живу» музику. Тільки так можна передати справжню запальну енергію танцю, що живиться своєрідною містикою гуцульської музики, звучанням народних інструментів, колоритними награваннями скрипки та сопілки. Проте основний інструмент в аркані – це бубен, який задає темп, чеканить ритм, підтримуючи притупування, присідання й розкручування танцюристів. Саме ударні інструменти виконують підбадьорюючу функцію, створюють враження насування невідвортної сили, накопичення енергії та завзятої танцювальної ейфорії.

Нерідко учасником інструментального ансамблю чи оркестру стають цимбали – інструмент, який широко розповсюджений в інструментальній практиці західноукраїнських земель. Цимбали – центральний «персонаж» троїстих музик, гра яких часто супроводжувала танці.

Останнім часом з'явилося досить багато професійних творів для цимбалів. Особливою оригінальністю відрізняються обробки народної, зокрема, танцювальної музики. Серед такого доробку відмітимо гуцульський народний танець – аркан, обробку якого для цимбалів у супроводі фортепіано зробив Петро Юсипчук [1].

Твір написаний у тональності ре мінор, у розмірі 2/4, що характерно для цього жанру [2, 15]. Аркан викладений у досить об'ємній формі, що демонструє загальну тричастинність (АВА). При цьому, наявні ознаки варіаційної форми, які проявляються у насиченості розділів варіаційними принципами розвитку, що певним чином поєднує всі частини. Основні розділи демонструють інтонаційну спільність та не створюють між собою значних контрастів. Отже, увесь розвиток музичного матеріалу спрямований на реалізацію загальної тенденції, характерної для аркану – поступове накопичення енергії, завзятої чоловічої сили, що проявляється в ейфорії танцю.

Починається твір із чотиритактового вступу фортепіано (Allegro), де формуються характерні ознаки майбутньої теми.



«Крокуючий» бас із октавними ходами окреслює прості гармонічні функції тоніки, субдомінанти та домінанти, якою завершується розімкнена побудова. Жвавий мелодичний рух шістнадцятими на фоні восьмих окреслює риси характерного для гуцульського регіону лада із хроматизованими IV та VI ступенями.

Ніби розгойдуючись починається перший розділ танцю (Andante), написаний у простій тричастинній формі однотемного різновиду (A+A1+A2). У такому порядку розділів та в принципах розвитку вже тепер проявляються риси варіаційності. Мелодія танцювального характеру, ще більше підкреслює ладову основу гуцульського звукоряду. Перший 12-тактовий період демонструє структуру пари періодичностей (aa1bb1), але завершується чотиритактовим замиканням-підсумком. Середній розділ простої форми контрастує лише тонально, по суті – це перевиклад теми в ля мінорі, перехід у який відбувся в результаті мелодико-гармонічної модуляції. Реприза динамізована, двічі повторена з різними вольтами.

Середній розділ тричастинної форми починається зі своєї рідної в'язанки монотематичних структур, де перша заснована на варіативних повтореннях початкового двотакту, друга – чотиритактова побудова, в якій знаходимо ще одну ознаку гуцульської музики – зіставлення в мінорі тоніки та тризвуку сьомого натурального ступеня. Наступна 8-тактова побудова двічі повторена із варіативними закінченнями. Останній, найбільш масштабний період середини викладений у фа мажорі та поділяється на два речення неповторної будови по вісім тактів. Проте у тематизмі, знову ж таки, наявні часті повтори, що в цілому створюють відчуття єдності. Цей розділ відіграє важливу роль у загальній драматургії твору, оскільки виконує своєї рідну перехідну та підготовчу функції до загальної динамічної репризи форми.

Починаючись з *pp*, в результаті поступового захоплення реєстрів, ущільнення фактури, тривалого та поступового розгортання основної тематичної ланки, накопичення енергії, цей розділ досягає динаміки *f*. Початок репризи в темпі *Vivo* збігається із кульмінаційною зоною твору, де безперервний рух шістнадцятими у партії цимбалів приводить до ще більшого прискорення темпу та каденції *Presto*.

Реприза динамічна, синтезуючого характеру, де проглядається тематизм усіх розділів форми. Тема проводиться у партії фортепіано, якому тільки тепер доручається тематичний матеріал. Натомість,

цимбали в репризі демонструють свої технічні можливості та віртуозність виконавця.

Отже, тричастинність форми цього твору безперечно переважає. Однак принципи варіаційності настільки важливі, що надають право вважати цю форму змішаною.

Підводячи підсумки аналізу обробки гуцульського народного танцю «аркан» в інтерпретації П. Юсипчука, зазначимо, що концертна версія аркана для цимбалів та фортепіано виявилася вдалою та оригінальною вважаючи на те, що автор зумів яскраво та колоритно передати всі відтінки гуцульської музики, її танцювальні ритми, але із рештою – відтворити красу й велич життя гуцулів, їх життєві принципи та ритуальну символіку народного свята.

### *Література:*

1. Юсипчук П. Аркан. *Становлення цимбаліста-виконавця*. Луцьк: Терен, 2019. С. 4–8.
2. Юцевич Ю.Є. *Музика. Словник-довідник*. Тернопіль: Навчальна книга «Богдан», 2003. 352 с.

УДК 78.082.4

**Купіна Дарина Дмитрівна,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри «Історія та теорія музики»  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки  
тел. (099) 611 - 02 - 29  
e-mail: d.kupina@gmail.com

## **«ТРИ ОБРАЗИ» ДЛЯ ІБЕРІЙСЬКОГО ОРГАНА В. САМОХВАЛОВА: ОСОБЛИВОСТІ ПРОГРАМНОГО ЦИКЛУ**

В українській органній музиці важливе місце належить програмним циклічним композиціям. Ця група творів вбирає великі поліфонічні цикли (Симфонічні фуги І. Асєєва), *сюїти* (маленька сюїта «В стилі бароко» Ж. Колодуб), *сонатно-симфонічні цикли* («Біла симфонія» та симфонія «Понтій Пілат» В. Назарова) й *програмні цикли* («Триптих-фантазія» І. Карабиця, триптих «*Ad astra*» Є. Петриченка, «Духовна музика» В. Назарова, «Три образи» для

іберійського органа В. Самохвалова). Образно-семантичний спектр таких творів простягається від духовних до інфернальних образів, а жанрово-стилістичний профіль часто складається із широкого кола ознак різних жанрів, що взаємодіють один з одним.

Програма в органній музиці виконує своєрідну функцію, адже органне звучання, що довгий час пов'язувалося з християнським побутом, стало провідником духовної програмності, яка повідомляється більшості органних композицій. Зазначимо, що серед програмних заголовків на перший план виходять абстрактно-номінативні назви (за типологією К. Фізер). Прикладом такої трактовки програми є цикл «Три образи» для іберійського органа В. Самохвалова (2004).

Поняття *образу* – багатозначне. У найбільш узагальненому вигляді образи представляють собою певні цілісності, моделі, які створює психіка людини у процесі сприйняття світу. В мистецькому середовищі цей термін виступає центральною категорією художньої творчості, імітацією трансцендентної людині реальності. Поняття образу в музичній творчості сполучає рефлексію та картинність, виражальність та зображальність. Використання терміну «образ» в якості заголовку позбавляє цикл програмної конкретності, відкриваючи широкі можливості для внутрішнього наповнення циклу.

Перший цикл з подібною назвою («*Images*») з'явився у творчості К. Дебюссі (1905), який поєднав три п'єси для фортепіано «Відображення у воді», «Присвята Рамо» та «Рух». Другий цикл «Образів» (1907) включають «Дзвони крізь листя», «І місяць світить над храмом, який був» та «Золоті рибки». Протягом наступних трьох років (!) композитор створив також цикл «Образів» для оркестру, який включав п'єси «Жиги», «Іберія» (!) та «Весняні хороводи» й був даниною музиці різних народів.

«Три образи» В. Самохвалова певним чином наслідують традиції К. Дебюссі, адже цикл складається з *трьох* п'єс, написаних протягом трьох років, поєднаних *Образом іберійського органа*, дві п'єси пов'язані з *меморіальною тематикою*, остання з п'єс має риси *імпресіоністської картинності*. Разом з тим, жанр (?) образів, стаючи у творчості українського композитора приналежністю органної сфери музикування, набуває додаткових прикмет.

Традиції іспанської органної музики дуже яскраві й самобутні, хоча і менш відомі ніж традиції інших європейських органних шкіл.

Специфічними жанрами іспанської музики стали тьєнто та баталія. Саме тому, ймовірно, перша частина циклу написана у жанрі баталії (2004). Вона має назву «*Grande Batalha de 7 no estilo da Música Ibérica Dedicada a Monsenhor Jose de Freitas Fortuna<sup>1</sup> no 50º aniversário da sua "Missa Nova"*» («Велика Баталія сьомого тону в стилі іберійської музики, присвячена монсеньйору Хосе де Фрейтас Фортуна на честь 50-річчя його Меси Нуово»).

З назви твору виходить декілька смислових векторів. Перший вказує на стиль іберійської музики і пов'язаний з ним жанр баталії (другий вектор), третій – на стилістичну приналежність музики рубіжному часовому проміжку Ренесанс – Бароко, нарешті, четвертий вектор сягає корінням «меморіальних» жанрів. Твір має піднесений, урочистий характер, написаний у мажорі, побудований на фанфарних вигуках, сигнальних інтонаціях та чітких ритмічних формулах. Симптоматичним є використання у «*Grande Batalha*» прикрас, широко застосовуваних в іспанській органній практиці пізнього ренесансу – раннього бароко – прості кьєбро *sensille* (морденти), повторені кьєбро *reyterado* (трелі), редоблі (групето) обох різновидів – більшої і меншої тривалості. Відзначимо загальну гармонічну «скутість» твору, постійний колоподібний рух у межах заявленої висоти, фіксованої багаторазовим і досить частим кадансуванням, що нагадує ренесансні інструментальні твори, «прив'язані» до певного ладу та стабільного набору з 19 гармоній.

Друга частина «Образів» – це хоральні варіації на тему «*Não julguem, para que vocês não sejam julgados*» в стилі бароко (Св. Матфей 7:1, пер. «Не судіть, щоб вас не засудили»), написані у 2005 році. Цей малий цикл складається з теми, 15 варіацій та коди. Хоральні варіації В. Самохвалова представляють адаптацію барокового типу жанру. Структура теми другої частини «Образів» – традиційна бінарна форма (бар), масштаби якої зберігаються протягом циклу. Це традиційні поліфонічні варіації (або хоральні варіації), що реалізують принцип тотожності: незмінно повторювана тема (у даному випадку мелодико-гармонічний комплекс) оновлюється за рахунок нетематичних шарів музичної тканини. Варіаційний принцип розповсюджується на всі рівні музичного цілого. Кожна з трансформацій матеріалу виявляє нову грань образу, а тема хоралу розростається до великих масштабів. Принципи роботи

<sup>1</sup> Преподобний монсеньйор Хосе де Фрейтас Фортуна або Падре Фортуна (1929 - 2005) – відомий у Португалії католицький священник.

з хоралом різноманітні – це колорування, мігруючий хорал, сегментування, мікстурне проведення, вільне варіювання мелодії хоралу. Принципово не-бароковим є розростання тринадцятої варіації та використання у ній далеких тональностей (fis-moll, Des-dur), повторів фраз (ефект відлуння). Фінал циклу – це фактично ще дві варіації – фугована побудова на основну тему у розмірі 6/4 та остання кульмінаційна варіація, де тема звучить у збільшенні у верхньому шарі фактури.

Третя частина циклу – Фантазія «*O castelo assombrado*» (з ісп. «Замок з привидами») (2006) – це майже імпресіоністична замальовка, забарвлена у таємничі півтони. Специфіка музичної мови цієї композиції (гармонія, фактура, темброві рішення) обумовлена її програмою. Композитор не спирається на барокові ознаки жанру, а створює імпресіоністичну програмну фантазію, проте засобами виразності, притаманними музиці ХХІ століття. За формою – це одночастинна симетрична композиція віртуозно-концертного плану з ознаками рондальності. У фантазії використовуються різні фактурні формули – жорсткі акордові комплекси у моноритмічній фактурі, кварто-квінтові комплекси, типові для старовинних клаузульних формул, поліфонічні прийоми. В кульмінації фантазії у нижньому шарі фактури звучить тема секвенції «*Dies irae*», що традиційно виступає символом інфернальних образів у широкому смислі слова. Вона проводиться сім разів, а при останньому проведенні – нашаровується на тему вступу, яка обрамляє третій «образ», звучить на *fff tutti*, таким чином підкреслюючи програмний смисл композиції.

Аналіз «Трьох образів» для іберійського органа В. Самохвалова призводить до наступних висновків. Зміст циклу повною мірою розкривається в музичному матеріалі завдяки реалізації програми засобами, що поєднують музичні традиції декількох епох. Це – традиційний цикл сюїтного типу, в якому сполучаються жанрові моделі старовинної музики – баталія, хоральні варіації та фантазія. В циклі поєднуються стилістичні риси старовинної (ренесансна баталія, барокові хоральні варіації) і сучасної музики (сонорна фантазія, що за будовою нагадує романтичні екзальтовані твори). Об'єднуючим фактором виступає образ Іспанії (традиційний іспанський жанр в першій частині, іспанська тема в основі другої частини, а образ іспанського замку – в основі третьої частини).

УДК 78.083

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

**ЖАНР ЯК РУХОМА СИСТЕМА СУЧАСНОГО  
 КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ**  
 (на прикладі Концерту-рапсодії для альту, голосу та  
 симфонічного оркестру Н. Босвої)

Однією з особливостей музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ століть є розширення кордонів засобів музичної виразності та їх семантичних засад, що обумовлене новим етапом розвитку суспільства. Так, однією з головних рис музичних творів даного періоду є «видовищність» відтворюваних образів та оригінальність композиторської мови, що віддзеркалює новітні погляди й духовні пошуки сучасної людини. Така спрямованість музичного мистецтва стосується і специфіки жанрової площини, що вражає глибинним та філософським баченням з боку композиторів, віддзеркалюється крізь призму широкої палітри сучасних композиційних засад.

М. Арановський стверджує: «Ніколи ще картина життя музичних жанрів не була настільки складною та неоднозначною. Колишні жанрові кордони нині розмиті й жанри переходять один в інший, утворюючи невідомі гібриди. Ніколи ще композитори не відчували себе настільки вільними від зобов'язань перед жанровими найменуваннями, як у наш час, адже ніхто сьогодні не посміє дорікнути того чи іншого автора за те, що він назвав кантату симфонією або симфонію оркестровим концертом. Перегородки між жанрами стали легко проникливими, а це означає, що зсуви відбуваються в їхньому „генетичному коді”. І разом із тим треба визнати, що навіть у цих складних умовах „генетичний код” жанру бореться за своє життя, намагаючись протистояти дестабілізуючим тенденціям» [1, 7].

Сучасне жанрове спрямування базується на взаємозбагаченні жанрових рис, оригінальному та самобутньому поєднанні традиційних жанрових характеристик у багаточасові, самодостатні

та колоритні композиції. «Жанровий синтез» – термін, що віддзеркалює принцип взаємотяжіння та зближення жанрових характеристик, зумовлюючи цільну та оригінальну жанрову систему твору. Як відомо, принцип жанрового синтезу походить з ідеї синкретичності, узагальненого погляду на мистецтво та оточуючий світ. Кінець ХХ – початок ХХІ століть – час, коли відбувається переосмислення жанрових і стильових традицій, «еклектизм» відтворюваних образів, збагачення палітри традиційних засобів формотворення та виразності.

Відтак, мета пропонованої роботи – дослідити особливості жанрової системи сучасності, що проглядається крізь призму неперевершених шедеврів української альтової музики, на прикладі Концерту-рапсодії для альту, голосу та симфонічного оркестру Наталії Боевої.

Твір складається зі вступу, трьох розділів з каденцією та кодою. Форму твору пропонуємо розглядати, як тричастинну контрастно-складову безрепризну з рисами сюїтності, так як кожен розділ ґрунтується на власному, індивідуальному тематизмі.

Вступ, створений у формі каденції солюючого альту, поєднує у собі декламаційність висловлювання та імпровізаційність викладення матеріалу. Саме вступ слугує тим головним стрижнем, що віддзеркалює образний характер композиції, який полягає в ідеї самотності людини у сучасному світі, духовному пошуку суспільства, взаємовідносинах особистості та оточуючого світу що, безперечно, поєднується із вірою у добро та світле майбутнє.

Перший розділ твору (т. 21) вражає широкою палітрою образів, виконавською артикуляцією та динамічними відтінками. «Розмитість» форми, лірика й витонченість головної теми у поєднанні з терпкою багат шаровістю гармонічних пластів, – все це створює картину реаліїв сьогодення, швидкоплинності подій та вражень.

Другий розділ Концерту-рапсодії для альту, голосу та симфонічного оркестру (т. 148), спираючись на ритмічну складову, віддзеркалює самотність людини у сучасному світі, духовні пошуки. Тематизм цього розділу ґрунтується на коротких репліках між солюючим альтом та оркестром, що поєднуються з багат шаровістю гармонічних нашарувань і метроритмічною гнучкістю. Альтова каденція (тт. 197 – 229) являє собою «сплав» емоційно-художніх характеристик твору, що базується на використанні багатого спектру

технічних і художніх можливостей альта: широкий регістровий діапазон, тембральне й артикуляційне різноманіття, багатство динамічної палітри.

Третій розділ твору, ґрунтуючись на національно-пісенних інтонаціях, вражає щирістю й глибиною емоційного стану. Вокальна партія базується на українській пісні-колисковій «Люляй, люляй, мій синочку», що поєднується з музичною складовою, підкреслюючи національний український колорит та образність. Ідея цієї колискової віддзеркалює складні умови, в яких перебувала Україна у ХХ столітті: образ матері, яка не дочекалася сина з війни, сповнений туги й надії. Насичення мелодії секундовими інтонаціями, куплетна форма, вузький діапазон мелодичної лінії та простота музичного викладення підкреслюють щирість і трагізм образу. Розгорнута кода, що завершує твір, є своєрідним музичним підсумком не тільки даної композиції, але, на нашу думку, духовного розвитку сучасного суспільства. Завершення твору в динаміці *fff* є символом віри у добро, справедливість та духовність кожної людини.

Синтезуюча функція жанру в даному творі проглядається крізь призму взаємозбагачення жанру концерту й рапсодії, створюючи неперевершений шедевр українського альтового репертуару. Концерт-рапсодія для альта, голосу та симфонічного оркестру – приклад сучасного композиторського мислення, що віддзеркалює нове відношення до жанрової системи, формотворення, тембральної драматургії, артикуляції та ладотонального комплексу. Серед головних композиційних особливостей твору відзначимо:

- поєднання сучасної композиторської мови (розширена тональна система, артикуляційна і метроритмічна мінливість, «розмитість» формотворення, імпровізаційна манера викладення) та національно-пісенних інтонацій (використання української пісні-колискової «Люляй, люляй, мій синочку»);

- поєднання сучасних інтонаційних комплексів, що віддзеркалюють концертний жанр (широке використання хроматичних інтервалів, септім, гармонічних нашарувань тощо) та усталених інтонацій, що притаманні жанру рапсодії (українська пісенність тематизму вокальної партії, насиченість музичної тканини секундовими інтонаціями, котрі підкреслюють характер колискової; вузький інтонаційний діапазон вокальної партії, ритмічна стабільність, поступовість розгортання тематизму);



- поєднання інструментальної та вокальної музики, як вираження особливостей жанру концерту й рапсодії;

- формотворення, як гнучку систему, що синтезує головні жанрові риси концерту і рапсодії. Циклічність твору підкреслює його приналежність до концертного жанру, але в той же час одночастинність даної композиції («attаса» між розділами), виявляє жанрові риси рапсодії, романтичну манеру викладення.

Концерт-рапсодія для альту, голосу та симфонічного оркестру запорізької композиторки Н. Боевої являє собою неперевершений шедевр не тільки альтової української репертуарної палітри, а й українського музичного мистецтва в цілому, вражаючи яскравим філософським та синтезуючим баченням сучасного музичного мистецтва.

### *Література:*

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник*. 1987. В. 6. С. 5–44.

УДК 78.087.61

**Юган Ганна Олегівна,**

*асистент-стажист*

*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (066) 476 - 50 - 54

e-mail: anna\_yufymchuk@ukr.net

## **ЖАНР МОНООПЕРИ У ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ЩЕТИНСЬКОГО**

Жанр моноопери – це твір для одного виконавця-соліста та оркестру або інструмента (інструментального ансамблю). Цей жанр використовували у своїй творчості такі композитори як Франсіс Пуленк, Арнольд Шенберг, Віталій Губаренко та ін.

Специфіка моноопери виявляється в ідейних та жанрових особливостях, таких, як одноактність, форма наскрізного розвитку, цілісність сюжетної лінії, переважно класичне викладення музичного матеріалу у вигляді голосу та акомпанементу (у супроводі фортепіано

або оркестру). Так, наприклад, у творчості Ф. Пуленка є відомою моноопера «Людський голос» на лібрето Жана Кокто. За задумом композитора, в опері присутня лише одна дійова особа на сцені, а саме – жінка, яка страждає від розлуки з коханим. Слухач не бачить і не чує другого персонажа, але репліки солістки дозволяють зрозуміти весь контекст діалогу. Ф. Пуленк звертається до викладення музичного матеріалу таким чином, що «діалог» завуальований лише у відповідях солістки. Її душевні переживання супроводжуються різними темами, іноді аріозного характеру, за допомогою різних тембрів музичних інструментів, особливостей музичного викладення (паузи, нюансування, темпові визначення і часто репліки декламаційного характеру).

Творчість сучасного українського композитора Олександра Щетинського на сьогодні нараховує сім опер, серед яких особливо виділяється моноопера «Благовіщення» (1998). Сам композитор визначає жанр цього твору, як *сценічні діалоги без акомпанементу*. Незважаючи на наближеність твору «Благовіщення» до жанру моноопери, О. Щетинський використовує саме термін «сценічні діалоги». В основу оперного лібрето, автором якого є О. Парін, покладено сюжет, описаний у першій главі Євангелія від Луки, де відбувається діалог Діви Марії і архангела Гавриїла. Архангел повідомив Марію, що вона народить дитя Ісуса, який стане Христом – Сином Божим.

Партитура твору написана для сопрано, фортепіано та ударних і передбачає виконання двома музикантами: співачкою та піаністом. Опера написана у 6 епізодах, кожен з яких має свою назву, форму і свою драматичну особливість. Так, наприклад, епізоди 1, 3 і 6 написані у формі арії, задля більш точного передання глибоких переживань та усвідомлювань Марії; епізоди 3 і 5 визначаються композитором, як сцени і саме вони є двома драматичними кульмінаціями; епізод 2 є так званим речитативом, який пов'язаний з появою Ангела, що саме по собі ще з давніх часів є чимось ірреальним, котре і підтверджується музичним матеріалом.

Особливість вокальної партії полягає в абсолютній відсутності ненотованого проговорення тексту, тоді, коли в опері переважає декламаційний виклад вокального тексту. На рівні з аріозними розспівами, широкими за діапазоном фіоретурами, композитор використовує такі прийоми декламації, як речитатив, *parlando*,

Sprechgesang тощо. Отже, вся вокальна партія вирішена виключно музичними засобами.

Особливістю драматургії опери стала ідея втілення двох персонажів принципово різними способами. З драматургічної сторони роль Діви Марії визначена традиційно, в той час, як саме новизною та особливістю твору є роль піаніста як самостійного сценічного персонажа. Композитор віддає йому роль архангела, репліки якого виконуються саме за допомоги партії фортепіано та ударних інструментів, зокрема металевих. Як відомо, саме металеві ударні традиційно пов'язувалися з чимось найвищим, небесним (таке трактування цієї групи ударних зустрічаємо, зокрема, у творчості Олів'є Мессіана). Саме цим і був обумовлений вибір О. Щетинським інструментального складу ударних інструментів (а саме – 5 трикутників різної звуковисотності, кроталі, індійські та лінійні дзвіночки тощо) у тісному поєднанні з фортепіано. Надання піаністу ролі другої дійової особи робить вже звичну слухачеві монооперу зовсім незвичним сценічним діалогом. «Репліки» Ангела можливо почути тільки з реакції Діви Марії або за допомогою фактурного, звуковисотного та інструментального викладення.

### *Література:*

1. Пуленк Ф. Я и мои друзья. Москва: Музыка, 1977. 93 с.
2. Щетинський О.С. Музична іконографія Благовіщення: особистий досвід. *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. В. 17. С. 74–89.

## **МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО ТА ПЕДАГОГІКА**

УДК 78.085.24

**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

### **ТАНОК ПОЛОНЕЗ У ПІДГОТОВЦІ АРТИСТА-ВОКАЛІСТА**

Розвиваючи компетентність здобувачів вищої освіти спеціалізації «Спів» як фахово інтегровану якість, що характеризується знаннями історико-культурних, художньо-ідентифікаційних, національно-ментальних основ класичної та народно-сценічної хореографії, вважаємо, що на заняттях з навчальної дисципліни «Танок» необхідно: опанувати номери класичної хореографії та історико-побутові й народно-сценічні танці; відпрацьовувати координацію рухів, витривалість, дихання, допомагати студентам розвиватися фізично. До педагогічних прийомів відносяться: розповідь педагога, показ викладача, пояснення педагога, метод тренажу, показ здобувачів вищої освіти, наочні (показ рухів здобувачами) та музично-ритмічні рухи [1].

Полонез – (пол. polonez, фр. polonaise, від фр. Polonais – польський) – старовинний польський тридольний бальний танець – хода урочистого характеру, яким відкривались урочисті танцювальні вечори та бали. Полонез виконується у таких операх, як «Водовіз» Л. Керубіні, «Лешек Білий» Ю. Ельснера, «Шарлатан, або Воскресіння мертвих» та «Нагорода» К. Курпінського, «Іван Сусанін» М. Глінки, «Євгеній Онєгін» П. Чайковського, «Пан воевода» М. Римського-Корсакова та ін.

Полонез виконувався на весіллях та святах. Базові кроки полонезу складаються з послідовності трьох звичайних кроків: крок із зовнішньої (по відношенню до партнерів один до одного) ноги на

носок, крок із внутрішньої ноги на носок, крок із зовнішньої ноги на стопу. Наступний крок починається вже з внутрішньої ноги. Таким чином, малюнок виходить наступним: носок, носок, стопа. При першому кроці відбувається легке присідання (пліє) на опорній нозі з невеликим поворотом у сторону винесеної вперед ноги. Подальший рух здійснюється в розпрямлення положення, партнери як би тягнуться вгору. Плечі повинні бути розкриті, постава горда, благородна.

Фігури полонезу. *Променад* (фр. promenade). Пари рухаються основним кроком по колу проти годинникової стрілки слідом за провідною парою. *Колона*. Дійшовши до центру кінця залу, перша пара повертає ліворуч (на початок залу) і продовжує рух по діаметру кола. Всі продовжують рух слідом за першою парою і поступово шикуються у колону. *Поперечка, траверсі* (фр. la traverse). Пари вибудовані в дві колони паралельно один одному по двох сторонах кола. Колони йдуть назустріч один одному по колу. Коли пари зустрічаються, то кавалери «лівої лінії» пропускають між собою і своїми дамами дам іншої «лінії», а кавалери «правої лінії» пропускають між собою і своїми дамами дам «лівої лінії». Виходить своєрідний «гребінець» або «грати». В кінці фігури пари з'єднуються, продовжуючи йти по колу. *Фонтан* (фр. la fontaine). Пари вибудовані в колону на початку залу. Кавалер першої пари повертається ліворуч і йде по півколу в кінець зали. Дама першої пари йде направо по півколу в кінець залу. Решта пар доходять до місця, де розійшлася перша пара і тільки після цього розходяться – в тому ж порядку, що і перша пара. *Віяло* (фр. éventail). Зазвичай ця фігура виконується після «фонтану». Кавалери йдуть по півколу в кінець залу зліва (якщо дивитися в початок залу), їх дами йдуть паралельно їм по півколу праворуч (партнери йдуть не разом). Коли кавалер зустрічає свою даму, він пропонує їй руку, і пари розходяться наступним чином: непарні пари йдуть у правий кут початку залу, а парні — у лівий кут початку залу. Дійшовши до відповідного кута залу, пари повертають і повертаються у кінець залу за своїм півколом. *Розбіжність*. Виконується аналогічно «віялу». Перша пара колони доходить до голови залу і повертається у хвіст залу по правій стороні кола, наступна доходить до її місця і потім йде по лівій стороні й т.д. (непарні пари по правій стороні, парні по лівій). Кожна пара «йде» назад тільки на початок наступного такту (тобто на рахунок «раз»).

*Зірочки.* Виконуються на 8 тактів. Пари розташовуються у двох колонах паралельно один одному, при цьому, парні пари наздоганяють непарних, які знаходяться попереду, а непарні, навпаки, відстають (розбиваючись, таким чином, по чотири людини). На перший рахунок дама першої пари докручується за годинниковою стрілкою через праве плече, піднімаючи праву руку, дама другої пари – через ліве, також піднімаючи праву руку. Всі четверо з'єднують прямі праві руки в центрі кола, при цьому, руки дам лежать зверху рук кавалерів. Далі зірочка рухається по колу за годинниковою стрілкою звичайним кроком полонезу (на перші чотири такти проходять перший повний круг, на другі чотири такти – другий повний круг). У кінці восьмого такту руки розмикаються, дама першої пари докручується за годинниковою стрілкою через праве плече в початкове положення. *Шен або Шент, ланцюжок, гірлянда* (фр. la chaîne). Виконується на 8 тактів. Кавалери розташовуються в колі обличчям за звичайним напрямком руху, їх дами лицем до них (відповідно, кавалери стоять лівою рукою в центр кола, дами – правою рукою в центр кола). Рух виконується звичайним кроком полонезу. Кавалер робить крок по колу, зустрічається зі своєю дамою правими руками і правими плечима, на наступний крок з наступною дамою, відповідно, лівими руками і лівими плечима (при кожній зустрічі партнери злегка кланяються один одному). Дійшовши до своєї дами, кавалер подає їй руку, пара розгортається по ходу танцю (можливі варіанти). *Лінії* (четвірки). Виконуються після переходу пар на дві колони з голови залу, коли пари повертаються у хвіст колони по двох сторонах кола, тривалість – 4 такти. Кавалер першої пари, дійшовши до центра «хвоста» зали і порівнявшись із дамою другої пари, подає їй руку. Новоутворена четвірка продовжує рух у голову залу по діаметру кола, при цьому танцюючі поширше розходяться один від одного. Решта пар таким же чином утворюють четвірки й слідує за ними.

*Соло дам* – 8 тактів: пари розташовуються по двох лініях навпроти один одного. На перший такт пані починають рух до протилежного партнеру, при цьому, права рука на криноліні злегка винесена вперед, ліва відведена назад. Порівнявшись із дамою пари візаві правими плечима, дама змінює руки й напрямок руху і, дійшовши до кавалера пари візаві (2 такти), обходить його проти годинникової стрілки (ще 2 такти). При цьому, кавалер пари візаві подає ліву руку, праву тримає за спиною дами на рівні її талії, як ніби

прикриваючи її ззаду. Далі пані таким же чином повертаються до своїх кавалерів (2 такти) і також їх обходять (останні 2 такти). *Коридор* (виконується після колони): на початок чергової музичної фрази перша пара сходиться і йде назад по «коридору» в «хвіст» зали. За нею слідує інші. Звернемо увагу, що дама в даному випадку виявляється по ліву руку. В кінці коридору перша пара повертає ліворуч, друга направо й т.д., і знову йдуть до голови залу. На повороті в парах, повертаючи наліво, повертають даму так, щоб встати по праву руку кавалера. У парах, що повертають наліво, довертається кавалер. *Обхід дами*. Кавалери стають на одне коліно і подають дамі праву руку, дама обходить за чотири основних кроки навколо кавалера проти годинникової стрілки.

### *Література:*

1. Дорош А. Танок у підготовці артиста-вокаліста. Мистецтво співу. Дніпро: ЛІРА, 2021. С. 161–164.
2. Станішевський Ю. Національна опера України. 2001-2011. Київ: Музична Україна, 2011. 304 с.
3. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях. Київ: Музична Україна, 1999. 223 с.

УДК 78.071.5

**Швачка Анжеліна Олексіївна,**  
*народна артистка України,*  
*лауреат Національної премії ім. Т.Г. Шевченка,*  
*доцент кафедри «Оперний спів»*  
*Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського*  
 тел. (095) 698 - 24 - 14  
 e-mail: shvachka77@icloud.com

### **СУЧАСНИЙ ОПЕРНИЙ СПІВАК: ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ**

XXI сторіччя висунуло перед багатьма артистами-вокалістами нові професійні вимоги. Змінилося все: естетика вистав, режисура, сценографія, уподобання публіки. Youtube з його технічними функціями надає можливість глядачеві вибирати, що й коли дивитися, кого слухати? Артисти-вокалісти і на рідній сцені, і у

гастрольному турне мають співати багатьма мовами. Тому, французький, німецький правопис ми зобов'язані знати, а італійську мову вчимо в академії музики протягом п'яти років. Але, навіть, розуміючи це, мало хто на ній говорить. Англійську треба вчити обов'язково, адже слід розуміти зміст контракту, на якому ставиш свій підпис. Щоб запам'ятовувати великі партії, тим більше на нерідній мові, – французькій, німецькій, італійській, то бажано вчити їх, роблячи водночас щось фізично. Буває так, що у артиста-вокаліста зорова пам'ять, як-то кажуть, нульова. Якщо просто читати, то ніколи не запам'ятаєш. Тому треба промовляти і працювати руками, ногами, тілом. М'язова пам'ять відразу підключається і тоді запам'ятовування відбувається швидше. Можна займатися гантелями, ходити на пробіжку і в такт промовляти. Вчити партію у певному ритмі.

Порада, яку можна дати сучасним молодим артистам-вокалістам – співати якомога довше ліричний репертуар. Це мені казала ще мій професор, народна артистка України та СРСР Галина Опанасівна Туфтїна: «Не співай драматичні партії якомога довше. Так ти збережеш свіжість голосу до старості». Треба неодмінно слухати виступи колег та намагатися «брати» від кожного якісного співака щось цікаве. І навіть у басів, тенорів можна помітити ті моменти, що знадобляться у творчості жінкам-співачкам. Якщо є така можливість, то треба брати майстер-класи у видатних співаків. Сьогодні слід брати участь у коучингу: займатися з італійцями, французами, німцями. Вони приділяють багато уваги саме стилістиці. Адже опери німецьких композиторів не можуть виконуватися так, як опери італійських авторів. Використовується зовсім інша артикуляція.

Еталоном для басів, вважаю творчість видатного українського співака Бориса Гмирі. Також – німецького баса-профундо Курта Молля: він є зразком у моцартівських та вагнерівських операх. Для меццо-сопрано, як на мою думку, цікавою та корисною є творчість Ірини Архіпової. Вважаю, що для шліфування майстерності може допомогти навіть виконання маленьких партій. Так, одним з найбільш колоритних оперних композиторів є Джакомо Пуччіні. Але він, на жаль, не створив визначних партій для меццо-сопрано. Та є таке щастя артиста-вокаліста, яке отримуєш навіть від того, щоб бути присутнім на виставі й просто отримувати задоволення від цієї музики.

Оперний спів, як підтверджує сценічна практика, це – не тільки голос. Це ще й працьовитість та інтелект. Є люди з



приголомшливими вокальними даними, прекрасними голосами, але кар'єри вони не зробили, не пройшли кастинги ні в один оперний театр. Бо вокаліста з високим інтелектом чутно відразу, адже такий вокаліст розуміє, про що співає. І публіка це дуже тонко відчуває. Інтелектуал-вокаліст не зупиняється лише на музиці. Він цікавиться всім – читає книги, дивиться спектаклі, відвідує картинні галереї. У Парижі, коли я виступала у партії Амнеріс у виставі «Аїда» Дж. Верді, на «Стад де Франс», то вже у другий день відвідала музей Д'Орсе. Дуже допомагає у вокальній творчості живопис, яскраві, насичені фарби. Це додає оптимістичності. Вокалісту обов'язково треба розширювати світогляд. Якщо вокаліст тільки зациклений на своєму голосі або тільки на опері, його кар'єра не здійсниться.

Поняття «зірковості» у вокально-акторській професії є явищем дуже ефемерним. Сьогодні у тебе звучить голос – ти «зірка», а завтра голосу немає – ти не «зірка». Треба щоб робота артиста-вокаліста стала улюбленою, яку слід робити якісно з вистави у виставу, з року в рік. Важливо тримати планку, якої артист-вокаліст вже досяг. Вона є подекуди більшою, часом нижчою, але ніколи нижче досягнутого рівня опускатися не треба.

Вже кілька років у театрах України впроваджено контрактну систему. Це дуже дисциплінує. Так, не усім виконавцям це подобається. Та, часи, коли раніше пенсіонери могли до 65 років співати партію героя-коханця, вже залишилися у минулому. Але публіка зараз інша, вона приходить не тільки слухати, а й дивитися, бачити естетику на сцені. Молоде красиве тіло, струнке та підтягнуте.

У професії артиста-вокаліста немає дрібниць. Візьмемо для прикладу дуже специфічний епізод із оперної вистави «Попелюшка» Дж. Россіні. Є момент переодягання Попелюшки. Коли вона зі свого будинку відразу потрапляє на бал. Цей момент займає всього лише півтори хвилини. Змінюється все: взуття, рукавички, сукня, зачіска, прикраси, діадема. Так, виконавиці обов'язково допомагають працівниці: одна взуває, інша – корсет затягує, третя – робить зачіску, четверта – рукавички натягує. Та треба враховувати те, що у виставі, в якій співаєш влітку може виникнути й така ситуація. Заспівавши три ансамблі з переходами й біганиною, відчуваєш, що руки просто стають вологими. І рукавички просто не натягуються. Таким чином, Попелюшка може залишитися без рукавичок.

Дуже важливим для артиста-вокаліста є момент вибору: співати, перебуваючи у трупі українського театру, чи поїхати, й творити у закордонних трупах. Це вже вирішує кожен сам. Але ж для мене рідною є Україна.

### *Література:*

1. Швачка А. Я проспівала «Кармен» Ж. Бізе більш, ніж у 30-ти країнах. *Мистецтво співу*. Дніпро: ЛПРА, 2021. С. 29–39.

УДК 78.071.2

**Булгак Дар'я Сергіївна,**  
аспірантка  
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки  
тел. (093) 906 - 26 - 45  
e-mail: daria.bulhak@gmail.com

## **ПРОБЛЕМИ ПОСТАНОВКИ ТА АПЛКАТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ГРИ НА ВІБРАФОНІ (на прикладі техніки Гарі Бертона)**

Проблема всіх музикантів, як початківців так і досвідчених виконавців, – це правильна постановка виконавського апарату. Багатьом музикантам доводиться змінювати постановку протягом власної музичної кар'єри для того, щоб досягти якихось нових успіхів. Зазвичай дотримуються версії, що треба грати так як зручно, як підказують фізіологічні особливості кожної людини. Але все ж є і загальновідомі постановки для кожного інструмента.

Відносно гри на звуковисотних ударних інструментах найбільш відомі три постановки: традиційна, постановка Стівенса і постановка Бертона. Плюси і мінуси є в кожній постановці й тут дійсно кожен може вирішувати для себе сам. Так і зробив свого часу вібрафоніст Гарі Бертон, винайшовши при цьому свою постановку, що увійшла в практику виконавського мистецтва на вібрафоні й носить його ім'я.

Гарі Бертон – це видатний американський джазовий вібрафоніст, 7-разовий володар Гремі, віце-президент Берклі та доктор музичних наук. Внесок Гарі Бертона у мистецтво гри на вібрафоні важко

переоцінити. Підхід до гри на вібрафоні у Бертоні переформувався з грою на фортепіано, від того фактура і музична насиченість на вібрафоні у нього досягли небувалих висот. Гарі Бертон віднайшов власний стиль гри на вібрафоні, усуваючи перешкоди, що були у грі традиційною постановкою.

Пошуки варіантів зручної постановки у нього були пов'язані з бажанням грати акордову фактуру, перемежуючи її із гамоподібними пасажами. Традиційна постановка заважала швидкому переключенню на акорди, тому Г. Бертон почав шукати інші варіанти постановки. Він взяв за основу традиційну постановку, але видозмінив її таким чином, щоб палички рухалися більш вільно.

В інтернеті на форумах, в ютубі можна виявити багато суперечок щодо того, якою постановкою краще користуватися при грі на вібрафоні. В традицію увійшла гра на марімбі постановкою Стівенса, а на вібрафоні – Бертоні. Але проте ж багато музикантів використовують на вібрафоні постановку Стівенса, а на марімбі традиційну або постановку Бертоні.

Сам Г. Бертон у своєму відеоуроці № 5 розповідає про різні види постановок: свою, традиційну та Стівенса. Він не заперечує будь-які постановки, але пояснює свою позицію тим, що йому зручно грати саме своєю постановкою. Також цікаво, що він рекомендує відразу ж вчитися грати 4 паличками, порівнюючи це з тим, що коли приходиш вчитися на фортепіано, то тобі вчитель не каже: протягом перших двох місяців ми будемо грати двома пальцями і поступово додавати інші. Бертон вважає, що треба розвивати координацію і розуміння відразу ж, бо виконавці, які багато років грали 2 паличками, іноді нездатні навчитися грати 4 паличками, бо звикли бачити так інструмент і мислити його тільки як 2-х паличний.

Цей підхід до найбільш ранньої гри 4 паличками можна спостерігати у його книзі «Джазовий вібрафон», що представляє собою збірник вправ переважно для гри двома паличками, але останні розділи присвячені й грі 4 паличками. У цій книзі Гарі Бертон пропонує велику кількість вправ на розвиток гнучкості. Важливо грати вправи рівномірно і часто можна помітити вказівку грати якомога у більш швидкому темпі, але при цьому, не втрачати якості. Початкові вправи – це гра тризвуків, септакордів і нонакордів по хроматизму у вигляді арпеджіо. Далі вправи ускладнюються і ставиться за мету розробити гнучкість та вправність гри на всьому

діапазоні інструмента, з використанням незвичних інтервалів і різних черг тризвуків.

У виборі аплікатури Г. Бертон спирається на досвід Джорджа Лоуренса Стоуна, американського барабанщика, викладача таких всесвітньо відомих ударників як Джина Крупа, Джо Морелло, Лайонела Хемптон й Еверетта Ферта, засновника фірми «Vic Firth». Джордж Стоун написав також книги, що є настільними для кожного барабанщика: *Stick control* та *Accents and Rebounds* для малого барабана, а також *Mallet control* для ксилофона. Автор запропонував використовувати на ксилофоні аплікатуру, що користується попитом у барабанщиків, а саме – парадідли. Але якщо Стоун використовував їх на повторюваних нотах і тріолях, то Бертон пішов далі у своїх пошуках і став їх застосовувати у гамоподібних пасажах.

У праці «Вправи для чотирьох паличок» Г. Бертон пропонує грати септакорди по хроматизму, але вже в акордовому вигляді. Присутні доволі складні акордові комбінації, що призначені для більш досвідчених виконавців. Також є вправа на незалежність паличок у різних руках, що ускладнюється в плані незалежності обох рук виконавця. І традиційно присутні вправи на гру арпеджіо послідовно двома руками, але використовуючи 4 палички. Це досить класичні вправи, але побудовані на джазовій гармонії.

У цій роботі Гарі Бертон підкреслює, що кожен має право вибрати свій варіант постановки. Найважливіше правило у нього – це щоб руки при грі були розслаблені. Деякі музиканти помічають за своїми фізичними особливостями, що постановка Гарі Бертонна їм не підходить та переходять на постановку Стівенса. Автор цієї статті користується постановкою Стівенса, хоча не заперечує перспективи спробувати постановку Бертонна для розширення можливостей гри на вібрафоні.

**Данченко Ольга Олексіївна,**  
*асистент-стажист*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (095) 658 - 11 - 53  
e-mail: helga.dyachenko@gmail.com

## **ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОРМИ В ДЖАЗОВІЙ МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.**

Інтерес до цієї теми виник під час музикознавчого аналізу власної композиції, а саме – Сюїти «Меланхолія», написаної для джазового квартету [1]. Які постали питання? Що відбулося з музичною формою та які передумови її трансформації у другій половині ХХ ст.? Спробуємо відповісти на ці запитання під час осмислення досить важливого етапу розвитку джазової культури.

Починаючи від 60-х років ХХ ст., джаз вступає в нову епоху свого розвитку. Значні зміни відбуваються у ладо-гармонічній мові, структурі, стильових особливостях, що стало наслідком нового етапу мислення творця. Пройшла ера танцювального джазу, розпочались і активно йшли пошуки нових звучань, що супроводжувались інтересом до внутрішнього світу музиканта, його глибинної особистості. Звичайно, це було пов'язано із суспільним життям у США, а саме – нескінченною боротьбою афроамериканців за свої права. Всі життєві процеси не могли не відобразитись у мистецтві, й в умовах протесту виникає новий стиль, бунтарський, дещо агресивний, архаїчний, але новий. Це Free Jazz та його визначні особистості – Ornette Coleman, John Coltrane, Cecil Taylor, Eric Dolphy, Albert Ayler. Одним з яскравих прикладів руйнації форм у фрі-джазі виступає п'єса Ornette Coleman «Blues Connotation», де традиційний блюзовий квадрат, що має структуру в 12 тактів, зменшується до 11,5 тактів [2].

Фрі-джаз – це пошуки відповідей на філософські питання, це сумніви та глибокий аналіз процесів, що відбуваються навколо людей. І саме у 60-ті роки ХХ ст. відбувається переосмислення джазової гармонії, стилістики та форми. John Coltrane був одним з головних реформаторів у цій сфері, запровадивши нові принципи

гармонічних послідовностей. Одна з його ідей – це об'єднання в рамках квадрату форми тональних центрів, що знаходяться на відстані великої терції один від одного. Яскравий тому приклад – відомий джазовий стандарт «Giant steps» [3].

В Європі послідовниками фрі-джазу стали Jan Garbarek, Peter Brotzmann, В. Ганелін, А. Шилклопер та ін.

Аналізуючи творчість цих музикантів, можна сказати, що трансформація мислення приводить до трансформації музичної мови в джазовому мистецтві. А поява модального джазу взагалі стала відправною крапкою, що привела до свободи самовираження композиторської думки. Відповідно до цього, певна трансформація відбулась і у формі музичних творів, а саме – рух до вільної (або змішаної) форми, такої, що відображує всі прагнення композитора бути незалежним від усіляких рамок навколишнього світу.

Подібні процеси відбувались і в академічній музиці починаючи з кінця ХІХ століття. Л. Мазель у своїй праці «Строение музыкальных произведений» пише, що «одной из причин распространения смешанных (свободных) форм как раз и явилось стремление русских классиков и передовых западноевропейских композиторов ХІХ века сделать музыкальную форму более гибкой, способной более полно соответствовать индивидуальному содержанию (очень часто программному) каждого отдельного произведения»<sup>2</sup>. Звідси і починаються процеси синтезу жанрів, стилів не тільки в академічній музиці, а й у джазовій. Так народжуються такі стилі музики, як третя течія, авангард, ф'южн та окремо можна виділити музикантів, які записали свої альбоми під лейблом ЕСМ (Edition of Contemporary Music), сформувавши свій власний вільний стиль музики, починаючи від 70-х років ХХ ст. Девіз ЕСМ: «Найкраще звучання після тиші». Можна навіть казати про створення стилю ЕСМ.

У процесі розвитку композиторської думки змінюється емоційний стан творця, його відчуття. А це у свою чергу приводить до більшої свободи самовираження та розкриття внутрішнього світу музиканта. Хто такий джазовий музикант? Це людина з багатьма емоційними станами, відчуттями, думками, що постійно знаходиться у пошуках сенсу життя та іноді виражає протест до суспільства або навпаки розчиняється у цьому світі. Тому вільна (або змішана) форма стала найбільш досконалою та вдалою для вираження різних емоційних станів композитора, такою, що викристалізовується від

<sup>2</sup> Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М.: Музыка, 1979. С. 471.

думок та почуттів, що формуються у короткі мотиви, фрази і надалі складають єдине ціле – музичний твір. Форма ніби покроково йде за розвитком музичної думки. Це яскраво можна спостерігати у творчості таких видатних майстрів джазу, як Keith Jarrett, Brad Mehldau, Pat Metheny, Jan Garbarek, Lars Danielsson, Chick Corea. До речі, С. Corea та значна плеяда видатних джазменів, які записувались під лейблом ECM, не грали у стилі ECM.

Особливо яскраво звернення до змішаних форм спостерігається в музиці шведського контрабасиста Ларса Даніельсона (Lars Danielsson). Це і прелюдії, п'єси, циклічні форми (сонати, концерти), що професійно поєднуються з мовою джазу. Циклічність його форм поширюється навіть на альбоми в цілому. Як приклад, Ларс випустив три альбоми під окремими назвами «Liberetto» (2012), «Liberetto II» (2014), «Liberetto III» (2017). Музика цього композитора наповнена глибокими думками та почуттями мислителя.

Пропонуємо для короткого аналізу форми п'єсу з альбому Ларса Даніельсона «Liberetto II» під назвою «Swedish Song» [4]. Взагалі, принцип побудови форми, що заснована на проведенні теми та виконанні імпровізацій, зберігається у джазовій музиці й до сьогодні. Адже у процесі створення композицій автори часто видозмінюють частини та їх тривалість, додають нові епізоди. Так, зовні у п'єсі «Swedish Song» спостерігається головний принцип формотворення:

ВСТУП	ТЕМА	ІМПРОВІЗАЦІЯ	ТЕМА	КОДА
-------	------	--------------	------	------

Композитор додає розвиток музичному матеріалу вступу за рахунок динамізації, а саме – ритмічних зміщень, ущільнення фактури та збільшення динаміки. Тому схематично ця форма виглядає так:

ВСТУП (РИФ)	ТЕМА	ВСТУПНИЙ РИФ	ТЕМА ВІОЛОНЧЕЛИ ІМПРОВІЗАЦІЙНОГО СКЛАДУ + РИФ	ТЕМА	СОЛО ФОРТЕПІАНО	ВСТУПНИЙ РИФ ДИНАМІЧНО РОЗГОРТАНІЙ	ТЕМА	ВСТУПНИЙ РИФ	ДИНАМІЧНА КОДА
----------------	------	-----------------	---	------	--------------------	---	------	-----------------	-------------------

Аналізуючи досвід видатних майстрів, було створено сюїту з 2-х частин під назвою «Меланхолія» (2013). За формою це – 2-частинний цикл, де кожна з частин складається зі змішаної форми при наявності

традиційного загального принципу формотворення у джазі (див. вище). Схематично це виглядає так:

### І ЧАСТИНА

ВСТУП	ІМПРОВІЗАЦІЯ ФОРТЕПІНО	ТЕМА	СОЛО БАСА	СОЛО САКСОФОНА	ТЕМА	ТЕМА+РИФ	СОЛО БАРАБАНІВ + РИФ	КОДА

### ІІ ЧАСТИНА

ВСТУП I	ВСТУП II+ РИФ I	ТЕМА AAABCD	СОЛО САКСОФОНА	СОЛО ЕЛЕКТРО- ПІАНО	РИФ II ТУТТИ	ТЕМА AABCD	КОДА

Чому обрано таку форму? Слід повторити вислів, викладений вище, про те, що музична форма у джазі порубіжжя століть – це гнучкий та динамічний процес слідкування за композиторською думкою. Починаючи з моменту, коли модальний джаз змінив музичне мислення завдяки новим ладо-гармонічним побудовам, форма набула змін і стала більш вільною. Відповідно до цього, автор і написав сюїту, коли форма викристалізовувалась під час мислення та створення музичного матеріалу, через втілення образів та ідей.

Підсумовуючи роздуми, викладені вище, слід зазначити, що на порубіжжі ХХ – ХХІ століть форми музичних творів розщеплюються на складові форм (підформи), розширюються або скорочуються, синтезуються та взагалі змінюються завдяки новій концепції та мисленню. Процес створення музики стає більш цікавим, унікальним та надає композитору більше свободи для самовираження. У цьому є головний фактор розвитку мистецтва та людського буття.

### *Джерела:*

1. Fusion Quartet – «Melancholy Suite». Parts I (II) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TzgSACMjqLE> <https://www.youtube.com/watch?v=twaeDPjjUyU> (дата звернення 27.03.2021)
2. Ornette Coleman – «Blues Connotation» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gIhca6mZuAk> (дата звернення 29.03.2021)
3. «Giant Steps» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=30FTTr6G53VU> (дата звернення 30.03.2021)
4. Lars Danielsson – «Swedish song» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vBE49Ihj9JM> (дата звернення 25.03.2021)



УДК 78.071.2

**Івчук Костянтин Олександрович,**  
*асистент-стажист*  
 Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки  
 тел. (068) 098 - 98 - 49  
 e-mail: kostaivcuk2018@gmail.com

## **FREE JAZZ**

### **ЯК ВИД МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: ПРЕЗЕНТАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ**

Free jazz – це особливий підхід до джазової музики та джазової імпровізації, який виник наприкінці 1950-х років, досяг свого розквіту в 60-х роках й залишався одним із основних напрямів розвитку джазової музики в майбутньому.

Важливою характеристикою цього виду музичного мистецтва є відсутність правил щодо гармонічної структури (акордових прогресій) під час імпровізації. Однією з головних особливостей фрі-джазу є використання акордів-кластерів. Імпровізатори дуже часто не знаходяться в конкретній тональності, а мислять атонально. Також музиканти не дотримуються фіксованих метрів і темпу.

Головною та найцікавішою особливістю цієї музики є колективна імпровізація. Кожен із музикантів грає в той час, коли відчуває свій особистий імпульс. Тобто вся гра побудована на емоціях, відчуттях та переживаннях. У багатьох випадках музикант може себе поводити дуже нервово, експресивно та імпульсивно, грати дуже різко та жорстко, або ж навіть бити по інструменту. Все це візуально та шляхом почутого буде виразний образ, який музикант хоче донести до слухача. Таким чином, усі ці фактори вказують на повну відмову від композиції як такої.

Піаніст Гуерін Маццола й теоретик Пол Черлін характеризують фрі-джаз наступними тезами:

- Фрі-джаз – це джаз, в якому музиканти цілком беруть на себе відповідальність за те, що грають;
- Фрі-джазмени не звертаються до шаблонів і під час виконання повинні погоджувати кожен елемент імпровізації з партнерами;

- Не існує заздалегідь заданого сценарію, створення музики відбувається як частина складної й динамічної гри;
- Правила цієї гри постійно створюються і знищуються самими музикантами;
- Виконавцям необхідно безперервно описувати контури ритму, музичної структури [1].

На думку дослідника джазу Е.С. Барбана, кожен виконавець (точніше, музична проекція творчої особистості) є тут художнім твором, а талант трансформує цю особистість у різні художні символи – об'єкти естетичного споглядання. Своєю чергою, серед головних естетичних принципів фрі-джазу Е.С. Барбан виділяє афект, екзальтацію, психічну одержимість, орієнтацію на спонтанне почуття. Музикознавець вважає, що ці принципи споріднюють фрі-джаз із музикою, створеною молодіжною контркультурою 1960 – 1970-х років (рок, поп) [2].

Одним із засновників музики free jazz є Ornette Coleman, який записав альбом «Free Jazz: A collective improvisation» у 1961 році. Цей альбом став визначальним в історії цього жанру та заклав основні принципи та особливості цієї музики, а ім'я Ornette Coleman стало одним з найавторитетніших імен в історії джазової музики.

Напрямок фрі-джазу розвивається і в Україні. Його представником є, зокрема, **Яремчук Юрій Григорович** (р.н. 1951) – український композитор, мультиінструменталіст, художник та поет. Пише й виконує музику в напрямках академічного авангарду та вільної імпровізації. Юрій Яремчук володіє найсучаснішими техніками гри на духових інструментах і якнайглибше досліджує звукову тканину. У своєму музичному доробку Юрій має десятки альбомів, безліч сольних виступів і концертів з різними музикантами з усього світу [4].

Ще одним представником українського джазового авангарду є **Токар Марк Васильович** (р.н. 1974) – композитор, джазовий контрабасист, перший український музикант, який грав на всесвітньо відомому джазовому фестивалі Chicago Jazz Festival. Навчався у Львові, Кракові та Катовіце. Уже в період навчання Марк Токар безпосередньо познайомився з європейською музичною культурою, яка вплинула на його подальші музичні пошуки й експерименти. Перший його альбом «Yatoku», записаний у 2007 році разом із саксофоністом Юрієм Яремчуком та німецьким барабанщиком і перкусіоністом Клаусом Кугелем, є яскравим прикладом

українського фрі-джазу та стилю вільної імпровізації. Марк грає в багатьох проектах та на різноманітних фестивалях у США, Німеччині, Польщі, Австрії, Франції, Україні, Росії, Італії, Угорщині, Люксембурзі, Чеській Республіці, Литві тощо [3].

### *Література:*

1. Guerino Mazzola, Paul B. Cherlin. Flow, Gesture and Spaces in Free Jazz – Towards a Theory of Collaboration. Springer, 2009. P. 141.
2. Барбан Е.С. Чёрная музыка, белая свобода. Музыка и восприятие авангардного джаза. Санкт-Петербург: Композитор, 2007. 284 с.
3. Токар Марк Васильович. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki> (доступ 22.03.2021).
4. Яремчук Юрій Григорович. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki> (доступ 23.03.2021).

УДК 78.071.2

**Кочетков Вадим Євгенович,**  
*асистент-стажист*

*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (050) 931 - 99 - 92  
e-mail: vako1986@ukr.net

## **ТЕХНІЧНІ ПРИЙОМИ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВЦЯ**

Невід'ємною частиною будь-якого сучасного естрадного концертного виступу є візуалізація. Велика кількість технічних прийомів візуалізації доповнюють на сцені виступи артистів, музикантів, співаків, що допомагають слухачу/глядачу швидше усвідомити, сприйняти, зрозуміти зміст, детально відобразити суб'єктивну картину того, що відбувається.

Як зазначають багато видатних естрадних виконавців, слухач, котрий прийшов на естрадний концерт, на якому нічого не відбувається і все статично, на четвертому-п'ятому творі починає втомлюватися, відволікатися, нудьгувати. Слухача постійно потрібно

дивувати. Приблизно 80% успішного виступу і отримання позитивної зворотної реакції від глядача – це продумані та якісні технічні прийоми візуалізації.

**ВІЗУАЛІЗАЦІЯ** (від латинського слова VISUALIS, що в перекладі - *зоровий*) – це загальна назва прийомів уявлення фізичного явища у вигляді, зручному для зорового спостереження, сприйняття та аналізу. Технічні прийоми візуалізацій, що використовуються на естрадно-концертних виступах, умовно можна розділити на два типи:

- традиційний (вживався до появи комп'ютера), коли на сцені одночасно знаходиться певна кількість виконавців, можуть бути присутніми артисти з різних видів мистецтв (музиканти, співаки, танцюристи, міми, циркові артисти, оратори, аніматори), світло, декорації, сценічні костюми, спецефекти, піротехніка; велике значення для візуалізації має концертна зала (філармонія, палац культури, стадіон, клуб, мьюзик холл, площа тощо);
- сучасні (за допомогою інноваційних комп'ютерних технологій), такі компоненти як концертне світло, спецефекти, піротехніка удосконалилися, вийшли на новий рівень, що, своєю чергою, наповнило концертну програму яскравими шоу-елементами).

Одним із важливих елементів візуалізації сучасного виступу є сценічне освітлення, що складає основу концертної програми. На сьогодні з'явилося багато різних світлових приладів, які застосовуються всі одночасно під час концерту, можна виділити декілька їх видів:

- динамічні світлові прилади;
- статичні світлові прилади;
- прилади фонового освітлення;
- декоративні світлові прилади;
- прилади спецефектів.

Всі види сценічного світла керуються на одному, спеціально обладнаному комп'ютерному пульті світлорежисером. Таке розмаїття світлових приладів дає можливість найбільш повно підкреслити особливості концертних номерів, для отримання якісної відео-картинки.

У концертних програмах іноді використовується ще один елемент світлового оформлення, він виступає як самостійний вид сучасного мистецтва – лазерне шоу. Це оригінальне видовище, в

якому головним засобом впливу на глядача є зображення, що створюються за допомогою різнокольорових променів, фігур і дозволяють в дещо задимленому просторі сцени і залу створювати хвилі, тунелі й безліч інших об'ємних композицій.

Різновидом лазерного шоу виступає **віртуальна голограма**. Це ефектне, об'ємне зображення, що створюється за допомогою спеціальних проєкторів, що відтворюють різні реалістичні фігури. Дуже популярним у концертних виступах стали віртуальні голограми людей, тварин і предметів у 3D вигляді, у повний їх зріст та розмір.

Відокремленим елементом світлового наповнення є **світлодіодні екрани** – пристрій відображення і передачі візуальної інформації (дисплей, монітор, телевізор). З його допомогою можна створити яскраві динамічні образи і наповнити концерт ефектними, різноманітними цифровими декораціями, що відображають сторонні відеозаписи, графічні анімації, ефекти світломузики.

Яскравим наповненням концертного виступу є спецефекти і піротехніка: різні види диму на сцені (ефект легкого диму, важкого, кріопушка CO<sub>2</sub>, Аерострім CO<sub>2</sub>, Аерострім на рідині, базука CO<sub>2</sub>), ефекти вогню, холодні піротехнічні фонтани, ефекти снігу, вітру, піни, мильних бульбашок, конфетті, серпантин, водні ефекти. Є варіанти креативних спецефектів – аерофонтани, танцююча тканина, паперове шоу.

Окрім світлового обладнання, ефектності концертному виступу надають технічні прийоми візуалізації – рухлива сцена, подіуми, використання будь-яких предметів (авто, вагон поїзду, великі побутові атрибути тощо), що можуть з'являтися в окремих номерах.

Отже, прийоми візуалізації – це важливий пласт будь-якого концертного вступу естрадного виконавця, він не має меж та постійно удосконалюється.

УДК 78.071.4

**Іщенко Ольга Євгеніївна,**  
*асистент-стажист*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (067) 170 - 24 - 60  
e-mail: olya.ischencko2012@gmail.com

## **ТЕХНІКА ЕСТРАДНОГО СПІВУ У МОВНІЙ ПОЗИЦІЇ**

Навчальна діяльність у сфері викладання предмета «Естрадний спів» являє собою особливу форму, спрямовану на здобувача вищої освіти. При цьому, навчальний матеріал слід подавати у трьох площинах: система навчальних завдань, що проходять через всю програму предмета; розгортання навчального матеріалу всередині кожного навчального завдання за етапами його вирішення; розробка кожного конкретного заняття відповідно до певного етапу вирішення навчального завдання.

Своєрідність першого типу занять полягає в тому, що навчальне завдання виникає лише наприкінці заняття, тобто здобувач упродовж уроку осмислює те, чого не знає. До другого типу належать заняття моделювання. Завдання, що виникло на попередньому занятті, виступає як модель і тягне за собою новий напрямок дій. До третього типу належать заняття контролю, а до четвертого – заняття з оцінки дій. Розвивальне навчання – такий процес діяльності здобувачів, у ході якого кожен здобувач повинен самостійно або з допомогою викладача осмислити матеріал, творчо застосовувати його в нестандартних умовах та свідомо запам'ятати для подальшого навчання. При цьому, відбувається самовдосконалення та самовираження здобувача.

У результаті вивчення навчальної дисципліни здобувач повинен знати: будову голосового апарату, основи співацького дихання, музичну грамоту, етапи історичного розвитку джазового та естрадного мистецтва, методи постановки голосу та розвитку вокальної техніки й культури співацького звуку, орієнтуватися у джазових стилях: блюз, свінг, бі-боп, хард-боп, фрі-джаз, джаз-рок, фанк, есід-джаз, соул, ню-джаз, латино-джаз; розуміти специфіку роботи над технікою скет-вокалу, пізнати особливості засвоєння та

виконання інструктивно-технічного матеріалу (гами, вправи, етюди, вокалізи).

Викладач застосовує загальні та спеціальні вокально-педагогічні методи. *Загальні*: концентричний – зосереджений на співі у «примарній зоні» для формування базових вокальних навичок, пошуковий – спрямований на організацію пошуково-творчої діяльності, самостійний аналіз музичного та поетичного тексту, пошук виразних засобів для створення власної інтерпретації; фонетичний – націлений на формування тембру голосу, метод уявного або внутрішнього співу – спрямований на активізацію слухової уваги, сприйняття й запам'ятовування еталону звучання; порівняльний аналіз – скерований на порівняння різних зразків звучання голосу.

Здобувач вищої освіти має вміти: володіти чистотою звуковидобування та звуковедення, володіти штриховою технікою, вміти опрацьовувати музичний матеріал самостійно, володіти вокальними техніками (мікст, мелізми, тванг, белтінг, вібрато, глісандо, фальцет, йодль, штробас, драйв, субтон, обертоновий спів) та вільно володіти співацьким апаратом, вміти співати у супроводі та а cappella; формувати індивідуальну вокально-виконавську манеру співу, володіти методикою роботи над вокальними вправами, вокалізами, творами різної форми, жанру, стилю; володіти грою на фортепіано, джазовим фразуванням, англійською орфоєпією та технікою виконання синкоп; аналізувати структуру акордів, гармонічні послідовності, музичну мову різних стилів, композиційно конструювати музичні форми; вільно відтворювати будь-яку імпровізацію за даним зразком; гармонізувати та вільно виконувати мелодію естрадно-джазового змісту; виконувати вокальні твори в різних джазових стилях: блюз, свінг, бі-боп, хард-боп, фри-джаз, джаз-рок, фанк, есід-джаз, соул, ню-джаз, латино джаз; використовувати різноманітні творчі форми концертно-виконавської діяльності; вільно орієнтуватись у стильовій та жанровій приналежності творів, планувати й впроваджувати творчий процес роботи над твором.

*Спеціальні* методи формування вокально-джазової культури: накопичення музично-слухового досвіду в галузі джазової музики, порівняння вокальних мотивів та імпровізацій різних виконавців; виконавський аналіз джазових творів – слухання, аналіз, підбір на слух, копіювання голосом; створення метроритмічних вправ на

розвиток чуття ритму, виховання базових елементів джазового співу, творчі вокально-джазові завдання – інтерпретація та імпровізація в джазовому стилі.

Для формування техніки співу у мовній позицію пропонується орієнтовний репертуарний список, який містить естрадні й джазові твори іноземними (переважно англійською) та українською мовами.

Пісні англійською мовою:

С. Сімонс «All of me»;

Дж. Гершвін «Summertime»; «I Got Rhythm»; «A foggy day»;

Дж. Херман «Hello Dolly»;

Ж. Превер, Ж. Косма «Autumn Leaves»;

Г. Манчіні «Moon River»;

Дж. Лоуренс «All or Nothing At All»;

Дж. Леннон «Imagine»; «Let it be»;

Д. Модуньо «Volare»;

Б. Хебб «Sunny»;

М. Кери «My All»;

М. Легран «I Will Wait For You»;

Л. Коен «Hallelujah»;

Л. Прима «Sing Sing Sing»;

Д. Еллінгтон «It don't mean a thing»; «In a Sentimental mood»;

П. Рувіс «Sway»;

І. Берлін «Puttin on the Ritz»; «Cheek To Cheek»;

К. Портер «Night And day»;

Б. Ховард «Fly Me To The Moon»;

Д. Гіллеспі «A Night in Tunisia»;

Р. Роджерс «Blue Moon»; «Little Girl Blue»; «You Are Too Beautiful»;

Л. Бонфа «A day in the life of a Fool»;

А. Жобім «The Girl From Ipanema»; «One Note Samba»; «Agua De Beber»; «How Insensitive»; «No more blues»;

В. Дюк «April in Paris»;

Х. Арлен «It's Only A Paper Moon»;

Дж. Маку «One the Sunny Side Of the Street»;

А. Шварц «Alone Together»;

С. Поркаро, Дж. Беттіс «Human Nature»;

С. Роллінз «Tenor Madness»;

Ф. Лоу «Almost like bein in love»;

В. Янг «Beautiful love»;



Б. Стрейхорн «My little Brown Book».

Пісні українською мовою:

Українські народні пісні: «Ой у вишневому саду», «Зоре моя, вечірняя», «Чом ти не прийшов», «Ой верше, мій верше»; «Лугом їду, коня веду»;

В. Івасюк «Водограй»; «Пісня буде поміж нами»; «Мальви»;

Б. Стоун «Намалюю тобі зорі»;

В. Михайлюк «Черемшина»;

М. Мозговий «Материнська любов»;

Х. Соловій «Хто як не ти»;

Н. Яремчук «Тече вода».

Багатогранність та складна внутрішня структура співочого звуку, кожна властивість і прояв якого проектується на відповідну характеристику і функцію співочої культури в цілому, допускають його інтерпретацію як базової універсалії співочої культури. Ця обставина дозволила дослідити особливості співочої культури, виявити її цілі й завдання крізь призму співочого звуку. Саме тому вивчення механізму співочого звукоутворення є важливим. Воно враховує такі положення, як опора та співочі відчуття, роль гортані, вирівнювання регістрів, зміцнення середньої та нижньої частини діапазону голосу, вироблення співочого звуко-частотного вібрато, знайомство з веденням звуку: legato та non legato тощо.

### *Література:*

1. Бобул І. Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2018. 23 с.
2. Бокоч В.А., Кузьменко-Присяжна Л.І., Остапенко Л.В. До проблеми методики навчання естрадному вокалу. *Молодий вчений*. 2017. № 8. С. 31–34.
3. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2017. 20 с.
4. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу. Київ: Музична Україна, 1998. 160 с.

УДК 785(477.63)

**Генкін Антон Олександрович,**  
*кандидат мистецтвознавства,*  
*доцент кафедри «Фортепіано»*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
 тел. (093) 47 - 47 - 937  
 e-mail: ASD\_X@ukr.net

## **СПАДКОЄМНІСТЬ К. ЧЕРНІ У ЮНАЦЬКИХ ЕТЮДАХ Ф. ЛІСТА**

Роль К. Черні в музикантській долі Ф. Ліста не обмежена сферою піанізму та педагогіки. Р. Мюллер наводить цікаві факти, що дають змогу оцінити її в композиторській практиці уславленого реформатора. Засвоєні завдяки наставнику фігуративні ідеї міцно увійшли у твори Ф. Ліста веймарського та наступних періодів його творчості [3, 154–155].

Юнацькі етюди Ф. Ліста надають чудову можливість встановлення безпосередніх спадкоємних зв'язків з аналогічними зразками вчителя, оголення того фундаменту, на якому в подальшому піднесеться величний та сліпучо-прекрасний храм його піанізму, увінчаний етюдами трансцендентної майстерності. Вони датуються 1825–1826 роками, були написані невдовзі після закінчення короткочасного учнівства у К. Черні й виявилися реалізованим фрагментом проекту «48 вправ у мажорних та мінорних тонах молодого Ліста» [3, 154]. У вітчизняному музикознавстві закріпилася уява про них як витриманих у дусі К. Черні. Деякі уточнення в цю характеристику вносить Р. Мюллер, а саме – попри очевидну схожість між етюдами К. Черні та Ф. Ліста, перші не можна назвати моделями для других [3, 154]. У контексті таких різночитань доцільно підпорядкувати аналіз юнацьких етюдів майбутнього майстра їх порівнянню з етюдами К. Черні та розгляду у проекції на «трансцендентні».

*Ор. 1* Ф. Ліста [2] являє собою послідовність етюдів у суворо організованій системі кварто-квінтових функціональних зв'язків, причому від *C-dur* рух відбувається по колу тональностей не в бік дізів, як зазвичай у таких випадках у композиторів ХІХ століття, а в бік бемолів: саме так композитор вчинить і в майбутніх

«трансцендентних». Кожному мажорному етюдю відповідає мінорний у паралельній тональності. Отже, мета циклу полягає в піаністичному оволодінні всіма (в даному випадку дванадцятьма) тональностями з охопленням білих та чорних клавіш, тобто топіки інструмента, індивідуалізуючи фактуру кожного етюдю, причому не тільки її віртуозні елементи, а й партію супроводу. Як і в будь-якій «Школі», у тому числі К. Черні, номери збірника вибудовані за принципом наростаючої складності: від гам і арпеджіо до подвійних нот, широких інтервалів, асиметричного одночасного виконання складних фігур. Основний акцент робиться на мануальних прийомах, які Ф. Ліст у подальшому оголосить найскладнішими у своїй класифікації «фундаментальних формул». Так система К. Черні отримує реалізацію у ранніх етюдях композитора і проростає у принципи його педагогіки – нарівні із самою схильністю до всякого роду систематизації.

Не менш прикметними є й енциклопедичні домагання юного Ф. Ліста щодо звертання до безлічі піаністичних формул, що зближує його етюдю із вправами К. Черні. Усі етюдю містять метрономічні вказівки. Більшість із них написані в темпі *Allegro*, хоча зустрічаються *Moderato* й *Allegretto*. Окрім темпових вказівок, як правило, виставлені образні: *con fuoco*, *molto agitato* (замість темпу), *con molto espressione*, *con spirito*, *grazioso*. Увага до виконавських вказівок свідчить про побажання автора тому, хто грає його етюдю, не перетворювати їх на «гімнастику для пальців», але мислити як музичну композицію, піклуючись про осмисленість їх звукового відтворення, що неможливо не зв'язати з аналогічними намірами К. Черні. Ідеально рівна, чітка, милозвучна, «розумна» гра, що базується на дисципліні виконавських рухів, слуху, волі, – ось той взірець піанізму К. Черні, який має бути дороговказом виконавця на всіх стадіях його роботи, включаючи тренувальну. «Багато хто з учнів, – зазначає В. Василець, – під час освоєння творів К. Черні (інструктивні етюдю), зайняті переважно технічними проблемами у вузькому розумінні цього слова. Ані артикуляційним, ані динамічним завданням належної уваги не приділяється; тим самим не тільки значно збіднюється сенс та призначення етюдів, а й, по суті, неповноцінно вирішується поставлена композитором фактурна проблема, оскільки робота над твором проходить механічно, без активізації слуху». Розвиваючи даний тезис, автор запевняє, що користь від роботи над інструктивними етюдями буде тим

значнішою, чим «складніші поставлені музично-естетичні завдання», і уточнює: «Відносно етюдів музично-естетичні завдання стосуються якості звуку, рівності звучання, тембру, звуку, темпу», а саме ці складові являють собою сутність естетичного ідеалу піанізму К. Черні [1, 130–131]. Саме вони визначають ставлення до тренувального етюдів, притаманне Ф. Лісту.

У той же час у юнацьких етюдах, написаних ще до доленосної зустрічі Ф. Ліста з мистецтвом Н. Паганіні, виявилася та властивість, що визначить зрілий піанізм композитора, у тому числі його етюдів: концентрація різноманітних ігрових фігур в окремо взятому зразку. Фактурно-тематичний розвиток у них здійснюється завдяки їхній зміні – аж до виникнення рельєфних контрастів, які організують музичну форму. Не менш різноманітним є набір авторських образно-артикуляційних ремарок, динамічних відтінків, що може бути витлумачено як продовження дослідів К. Черні зі зближення етюдів з п'єсою та, разом із тим, передбачення власного шляху, спрямованого на нівелювання відмінностей між жанрами музичного мистецтва і встановлення міжвидових зв'язків за допомоги принципу програмності. Нарешті, невгамовний темперамент юного генія вимагає розсування регістрово-звукових рамок «чистої» фортепіанності за рахунок охоплення всієї клавіатури, накопичення об'ємності фоніки акордових вертикалей, стрімкості «пробігу» гамоподібних пасажів. Тим самим юнацькі етюди Ф. Ліста наочно демонструють, як над фундаментом, закладеним К. Черні, починають виникати ескізні деталі майбутньої будівлі, як уже на цьому, ранньому, етапі його піаністичного становлення прорізується власний «голос» майбутнього майстра.

Зіставлення юнацьких та «трансцендентних» етюдів Ф. Ліста познавальне не тільки щодо наочності того шляху, який піаніст пройшов протягом тридцяти років своєї виконавської кар'єри. Значно важливішим є виникаюча через його посередництво можливість виявлення як в учнівських роботах видатного музиканта, так і в його зрілих творіннях заповітів учителя – при всій величезній дистанції, що відділяє гармонійний, естетизований ідеал «прекрасної гри», який культивував К. Черні, і надмірність, надлишковість, фантазійну стихійність висловлювання, що її маніфестує «шаленою грою» та своїми творами Ф. Ліст.

Таким чином, вивчення ролі К. Черні та його школи в музикантській практиці Ф. Ліста, аналіз юнацьких етюдів угорського

романтика, дослідження питання про місце інструктивних матеріалів славетного музиканта-педагога в сучасній академічній практиці дають змогу об'єктивувати й науково обґрунтувати їхню значущість як для змушнення безпосередніх представників школи К. Черні, так і для наступних поколінь піаністів аж до нашого часу.

Поєднання в етюдах і вправах К. Черні суто утилітарного, рухово-фізіологічного, підготовчого з естетично осмисленим, а часом і образно-виразним, сприяло їх «проростанню» у піанізм і композиторських дослідів його видатного учня Ф. Ліста, чия творчість відкрила новий етап у розвитку фортепіанної музики. Як показав аналіз його юнацьких етюдів із проекцією на зрілі зразки жанру, шлях уславленого перетворювача музичного мистецтва вів від продовження традицій, виплеканих його школою, до їх «зняття» у здійсненій ним реформі. Більш того, майже до самої смерті К. Черні спілкування вчителя і учня, вже на інших, вільно творчих засадах, тривало постійно, що свідчить не тільки про засвоєння шкільної методи наставника, але і про обмін художніми ідеями та уявленнями.

Плідність цієї системи розкрита на матеріалі порівняльного аналізу 12 юнацьких і «трансцендентних» етюдів Ф. Ліста. Написаний незабаром після занять з К. Черні, ранній опус зберігає сліди незабутніх уроків наставника. Систематичність збірника, що виявляється в розташуванні етюдів відповідно до видів труднощів, прагнення охопити всі тональності мажору і мінору, білі і чорні клавіші інструмента, різноманітність і варіативність наявних формул ясно вказують на надихаючі імпульси, що виходять від етюдів і вправ учителя. Ф. Ліст також ні на хвилину не забуває, що інструктивний етюд – музичний твір, і супроводжує кожен виконавськими ремарками, а іноді – й знаками педалі. Порівняння юнацьких та «трансцендентних» етюдів композитора наочно показує той піаністичний каркас, який збережеться у його реформаторському опусі, тобто спадщину школи К. Черні. При всій оркестральності лістівського відчуття фортепіано, фактура його творів завжди піаністична, природно контактує з фортепіанно-виконавчим апаратом – і це теж результат чернієвської школи.

### *Література:*

1. Василец В.В. Технические опусы Карла Черни в современном учебном репертуаре. *Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури*. 2004. С. 126–135.

2. Лист Ф. Юношеские этюды: для фортепиано. Москва: Музыка, 1967. 52 с.  
 3. Mueller R.C. Liszt's Indebtedness to Cherny. *Carl Czerny: Komponist, Pianist, Pädagoge*. 2010. Pp. 147–164.

УДК 785(477.63)

**Анастасян Давид Геннадійович,**  
*магістрант*  
 Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки  
 тел. (099) 384 - 63 - 15  
 e-mail: d.anastasian@dk.dp.ua

## **ВИПАДКОВЕ Й ТОТАЛЬНЕ В МУЗИЧНИХ ТВОРАХ В. ЛЮТОСЛАВСЬКОГО**

У 60-ті роки ХХ століття В. Лютославський заглиблюється в пошуки нових методів звукової організації. Почавши експериментувати в області мелодії, гармонії, поліфонії, він формує оригінальні риси власного стилю.

В організації музичного твору композитор особливий наголос ставить на випадковості, що стає основою нового методу композиції – алеаторики. В. Лютославський винаходить цікаву власну техніку – техніку «алеаторичного контрапункту». Її специфіка в опорі на оригінальне поєднання дванадцятитоновості з гармонією, що дозволяло, з одного боку, вийти за межі тонального мислення, з іншого, контролювати позатональне класичними тонально-гармонічними нормами.

Під алеаторикою (від лат. *Alea* – гральна кістка, жереб, випадковість) розуміється техніка музичного твору, що сприяє процесу розгортання із значною роллю елементів випадковості. Чимало сучасних композиторів використовують алеаторику, як приватний метод музичної композиції, що передбачає підпорядкування варіативного урізноманітнення звучань, конкретному задуму й визначеній композиційній ідеї твору.

В. Лютославський сформулював індивідуальний принцип алеаторики, як «обмеженої та контрольованої алеаторики». Вона стосується лише фактурних аспектів твору. Текст алеаторичного

твору має бути композиційно розташований так, щоби передбачити формотворчий і стилістичний напрям розвитку та результат, як стилістичний, так і художньо-естетичний.

Але понад усі технічні прийоми, В. Лютославський створює власну естетичну концепцію сприймання твору, в якій важливу роль, окрім композитора, відіграє виконавець. На нього покладається право здійснення «випадковостей». Він може вільно змінювати послідовність структурних частин твору на рівні ритму, форми, темпів, фактури, тембрових поєднань.

У цьому відношенні великий вплив на В. Лютославського здійснив Джон Кейдж, зокрема, його «Фортепіанний концерт» (1957), партитура котрого уявляє собою певну сукупність усіх нинішніх сучасних способів запису музики. До того ж, у нотному запису композиції музичного твору Д. Кейджа набувають індивідуальної стильової нормативності математичні й фізичні способи організації музичного звучання. Це особливі геометричні пропорції й фігури, що дають впорядкувати звучання відповідно індивідуальній композиторській інтерпретації художнього часу [2]. З огляду на ці новації, В. Лютославський створює власну концепцію алеаторичної техніки. На його думку, впровадження елементів введення випадковості не повинно принципово змінювати сутнісні ознаки твору, а отже, випадковість має бути обмеженою, не перевищувати стабільність у композиції.

Його знахідкою стає й новий спосіб організації дванадцятитонового звукоряду поза додекафонної системи. Бо саме це, на думку В. Лютославського, дозволяє створити неповторні контрасти, домогтися більш експресивного звучання, створити особливі типи гармонічних структур.

Провідну роль в алеаторних творах майстра відіграє інтерваліка, що стає носієм гармонії можливих гармонічних проєкцій у горизонталі та вертикалі. Емансипована інтерваліка, за словами В. Лютославського, не просто набуває ладового значення, а стає альтернативою ладу в класичному тонально-ладовому розумінні. Це дозволило музикознавцю Туховському казати про «інтервальну тональність» в алеаторних творах В. Лютославського. Сам композитор вказував на домінування у його інтервальному мисленні двох інтервальних комплексних модусів, що позначають його твори особливою експресією. Це, по-перше, хроматичний модус із

поєднання малої секунда з тритоном, по-друге, діатонічний модус із поєднання чистої квінти з квартою.

Техніка обмеженої алеаторики, як обмеженої мобільності передбачає свободу становлення музичної тканини через варіантність її виконавських втілень. Про суть цієї техніки І. Нікольська зазначає, «противопоставление дирижируемых и алеаторических фрагментов (масштаб этого соотношения в каждом сочинении иной) является фундаментом драматургического конфликта, представленного в виде категорий статики и действия. Фактурный тематизм алеаторного характера, помещенный в секции разной продолжительности, образует макроритм формы» [1, 411].

Форма твору, навпаки, розуміється автором стабільною в якості своєї композиційної схеми, узагальненого плану, що наперед визначає композиторську цілісну організацію матеріалу. Рационально посилюючи дуальний (з протилежних тенденцій) процес композиції, В. Лютославський математизує процес формоутворення в дусі тенденцій серіальної «класики». Про це зазначає: «Абсолютизація числа, складні математичні обчислення стали основою великої кількості композиційних технік післявоєнного музичного авангарду (тотальний серіалізм П'єра Булеза й Мільтона Беббітта, схоластична музика Яніса Ксенакіса, формальна композиція К. Штокгаузена й багатьох інших). Значна міра обчислюваності цих технік сприяла легкості їх освоєння молодими композиторами й незабаром призвела до придбання серіалізмом статусу «класики» композиції ХХ ст. як класики не в ретроспективному, ідеалізованому сенсі, але класики, як кращого, першокласного, досконалого та водночас актуального» [3, 145].

Форма його творів складається з великого числа секцій (розділів), початок і завершення яких контролюється диригентом. У партитурі початок кожної секції відзначено знаком *Ad libitum* - вільно, мобільно, поза загальним метром, без участі диригента. Хоча поруч із секціями в характері *ad libitum* композитор використовує і традиційно розподілену метро-ритмічно, тактовну музику, яку позначає, як *bat-Tuta*. Саме такий незвичайний контраст неконтрольованих і контрольованих, мобільних і наперед визначених композитором алеаторичних і спрямованих диригентом фрагментів матеріалу в розділах великої форми, складає головну відмінну рису стилю В. Лютославського.



Однак композитор використовує алеаторику тільки в якості одного з елементів своєї техніки, оскільки В. Лютославського завжди турбує художньо-естетичний ефект сприймання. Щодо близьких алеаториці технік, що вивільнюють звучання, В. Лютославського зацікавлює і близький загальним пошукам, передусім, польського авангарду, інтерес до роботи зі звукотембром у техніці соноризму.

Композитор зосереджує увагу на нових звукових ефектах, які позначає, як *ad libitum*. Він мотивує це, знову-таки, власною теорією звукового сприймання, говорячи про здатність і переваги для непідготовленого слухача узагальненого комплексного сприйняття «звукової плями», перед гармонічною вертикаллю. Тоді, як композиторське сприймання, зазвичай чітко вирізняє вертикальну гармонічну та ладо-інтервальну лінію розвитку музичного матеріалу. Тому в музиці В. Лютославського великого значення надається сонорним кластерним ефектам, звуковим кластерам ладо-поліінтервального походження. Водночас, композитор заперечував прагнення до незвичайних кластерів, як самоціль. У питанні нових підходів до роботи зі «звуковими масами» він віддавав перевагу зверненню до принципів традиційної класичної тонально-гармонічної системи.

Навіть у застосуванні цієї техніки сучасної композиції В. Лютославський не відступив від встановлених власних принципів. У соноріці він прагнув поєднати вивільнений від гармонічної функціональності й прозорої гармонічної вертикалі колористичний, сонорний фонізм вертикальних звучань із класичною гармонічною логікою тяжінь та розв'язань. Тобто, посилену колористику нових форм звучань із чіткою логікою гармонічної організації матеріалу.

### *Література:*

1. Никольская И.И. Симфонизм Витольда Лютославского. Звуковая среда современности. *Сборник статей памяти М.Е. Тараканова*. 2012. С. 409–412.
2. Раппопорт Л.Г. Витольд Лютославский. Москва: Музыка, 1976. 113 с.
3. Рябоконева М.О. Музичний неокласицизм як феномен сучасної західноєвропейської культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2016. 18 с.

# **ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

УДК 785(477.63)

**Калашник Марія Павлівна,**  
доктор мистецтвознавства, професор,  
заслужений діяч мистецтв України,  
завідувач кафедри «Музично-інструментальна  
підготовка вчителя» Харківського національного  
педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди  
тел. (093) 47 - 47 - 937  
e-mail: ASD\_X@ukr.net

## **МУЗИЧНИЙ ТВІР ЯК НОСІЙ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ТЕЗАУРУСА**

Відбиваючись особливим чином у свідомості композитора знання, що зберігаються в пам'яті художника та стимулюють його творчу думку, вступаючи у взаємодію з індивідуальним креативним началом, сприяють персоналізації авторського висловлювання та водночас його об'єктивації, а до того ж певним чином співвідносяться з колективними знаннями, зафіксованими в анналах культури. На різних стадіях творчого зростання вони знаходять свій вияв у багатоманітних формах – від варіювання і комбінування засвоєного до радикального оновлення. При тому здійснюється постійний процес генерування власних ідей і переробка чужих, що, своєю чергою, забезпечує безперервність руху авторської думки. Зважаючи на те, що розуміння того чи іншого твору передбачає відповідність тезауруса реципієнта тезаурусу автора опусу, сформулюємо головне завдання цього розділу як вияв аналітичним шляхом знань композитора, задокументованих у результатах його діяльності.

Головним завданням є визначення форм взаємодії тезауруса культури і тезауруса композитора в процесі написання музичних творів і в його результаті. Носієм, або матеріальною формою, слугує безпосередньо музичний твір, у межах якого здійснюється

взаємоперехід чужого-свого, зовнішнього-внутрішнього, позамузичного-музичного. У цьому сенсі музичний твір подібний до кристалу, що заломлює «світ» композитора.

Незважаючи на наявність значної кількості аспектів висвітлення тезауруса, їх об'єднує загальний аналітичний підхід, що можна визначити як тезаурусний. Суть його полягає в усвідомленні кількісних і якісних показників знань, що утворюють семантичне поле художньої свідомості композитора, тобто його тезаурус, який відтворюється у винайдених ним творах. Тезаурусний підхід передбачає також вивчення джерел і способів отримання цих знань та відповідно до виділених у попередніх розділах понять «пам'ять», «чуже» та «своє» в тезаурусі, – механізму присвоєння композитором досвіду музичного мистецтва, і значно ширше – пізнання та культури. У зв'язку із тим, що осягання усіх факторів у їх взаємодії, що складають персональний тезаурус композитора як особистості, розкриття багатошарового процесу адаптації життєвих вражень і переживань, біографічних моментів, оточуючого середовища в усій його повноті та їх перетворення на інтонаційно-звуковий образ – музичний твір, потребує спеціального розгляду.

З позицій тезаурусного підходу пропонується характеристика музичного твору як центральної категорії музичного мистецтва, що зосереджує його специфічні якості.

*Музичний твір як одна з форм тезауруса – це локалізована в реальному часо-просторі, але принципово не обмежена у хронотопі культури семантична єдність, яка у структурованому вигляді зберігає знання про музику як мистецтво інтонованого змісту, способу пізнання світу та виразу авторського ставлення до нього, жанрової, стильової, мовної традиції, соціуму, природи, культури, людської особистості та загальних законів буття.*

У результаті означеного процесу кожне нове творіння виявляється інобуттям композиторського тезауруса (аналогічно – музичної культури), закріпленого в «документі» – музичному тексті. Саме цим пояснюється вільна «міграція» музичних ідей у просторі тезауруса, що нерідко приводить до вражаючих збігів, що не мають зумисного характеру і одначе не сприймаються як «чужорідне тіло» у стилістично єдиному організмі.

Музичний твір є носієм композиторського тезауруса. Головна увага приділяється його документальній формі, матеріальному носієві. Сам музичний текст є результатом взаємодії знань, що

зберігаються у свідомості автора, та його персональної креативної волі. Звідси музичний текст розкривається як задокументоване знання композитора, котре має тенденцію до оновлення та переоцінки.

Композитор володіє не лише певною слуховою інформацією, а й майстерністю «компоновки» музичного тексту, тобто знанням секретів художнього конструювання з використанням широко трактованих інтонацій. Структура тезауруса складається з акустично-звукових, музичних та інших вражень, із досвіду в різноманітних видах діяльності, школи-ремесла, знань про музику.

Незважаючи на те, що тезаурус є, перш за все, просторовою, результуючою проекцією пізнання, він характеризується також динамічними властивостями, завдяки чому відбувається його розширення та семантична модифікація. Механізмами цього процесу слугують парадокс часу, коли минуле (готове знання) входить до актуальної реальності створюваного твору, тобто до сьогодення, та перехід «чужого у своє». І один, і другий фактори безпосередньо пов'язані з постійною саморефлексією творця та його рефлексією на інформацію, що надходить. На різних стадіях композиторської еволюції всередині кожної із зазначених пар понять встановлюється своя міра інтенсивності стосунків, що впливає на якісні показники авторського стилю.

Останнім пунктом у проходженні музичних знань із потенційного стану в культурі та свідомості композитора до реального є конкретний твір, що віддзеркалює багатоскладовий дієвий і пізнавальний досвід, що зберігається в їхніх тезаурусах. У цьому плані воно складає ядро музичного тезауруса, його тверде «тіло», або предметну частину.

### *Література:*

1. Калашник М.П. Концертна «тетралогія» Антона Лубченка (до проблеми єдності стиля). *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства*. 2005. В. 48. С. 186–192.
2. Калашник М.П. Музичний тезаурус композитора: аспекти вивчення: моногр. Київ-Харків: СПДФО Мосякин В.М., 2010. 252 с.
3. Калашник М.П. Основные принципы построения музыкального тезауруса. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2009. № 5. С. 85–92.

УДК 78.072.3

**Ус Ольга Сергіївна,**  
*заслужена артистка України,*  
*доцент кафедри «Вокально-хорове мистецтво»*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
 тел. (050) 930 - 97 - 73  
 e-mail: uso7601@gmail.com

**АРІЯ «STRIDE LA VAMPA!»  
 ЯК ЕКСПОЗИЦІЯ ОБРАЗУ АЗУЧЕНИ  
 (ОПЕРА «ТРУБАДУР» Дж. ВЕРДІ)**

Партія Азучени насичена простонародними, наспівними мелодіями, їх канцони та каватини найчастіше будуються на однорідних куплетах повторної будови, що було типовим для італійських народних пісень. Саме такою є скорботна пісня Азучени про полум'я (2 дія, 1 картина), пов'язана з найважливішим в опері ідейним мотивом помсти. Простою та виразною, без «зайвих» прикрас є мова циганки на допиті (3 дія, 1 картина). Зовсім інший образ Азучени розкриває її задумлива колискова (4 дія, 2 картина), що вражає своєю сердечною теплотою та щирістю.

Проте у трагічній розповіді про загибель матері, в енергійному, повному сил та сміливості дуеті з Манріко, а також у патетичному фіналі 5-ї картини, розкриваються інші особливості душевного стану циганки – пристрасність її натури, що здатна на велике, всепоглинаюче почуття. У цих сценах нею керують непримиренна ненависть до тиранів та запекла мрія про справедливість і помсту. Саме тоді зникає й наспівність та плавність музичної мови, натомість проявляються загострені, декламаційного характеру речитативи, короткі та різкі патетичні фрази.

Самі форми традиційних для італійського театру оперних арій та дуетів зазнають, при цьому, значних змін, трансформуючись у великі драматичні сцени. В таких випадках вокальна інтонація, йдучи за словом, підкреслює його змістовну та психологічну виразність, а роль оркестру має збільшити вражаючу силу співочої «мови», підкреслюючи внутрішній сенс розвитку дії.

Безперечно, цілісності музичної драматургії «Трубадура» сприяє триразове повторення мелодії з пісні Азучени «Полум'я палає», що набуває при цьому похмурого, тривожного звучання. Тема пісні

Азучени, як невідступна думка помсти за матір, знову двічі з'являється в опері: вона звучить в оркестрі у цій самій дії, коли циганка розповідає Манріко про смерть своєї матері, а востаннє вона з'являється у заключній картині 4 дії, у в'язниці.

Загалом, для Дж. Верді було досить типовим впроваджувати музично-інтонаційні зв'язки або лейт-теми, що пов'язували музичну композицію опери.

З найбільшою влучністю образ Азучени розкритий у 1-й картині другої дії. Циганській табір у горах. У сцену вводиться робочий хор циган, мужній ритм якого підкреслюють звуки молотків. Контрастом до цього життєстверджувального за характером хору, звучить трагічно-експресивна пісня Азучени, яка сидить осторонь, біля полум'я. Саме палаючий вогонь викликає у циганки страшні спогади про загибель матері.

Арія з II дії «Stride la vampa!» («Полум'я палає»). Прагнучи до максимальної виразності цього образу, композитор наділив мелодику яскравими вокальними засобами – вона є ритмічно вибагливою, переважно пунктирна. Тому створюється відчуття демонічної сили, з якою не просто впоратися. Пісня написана у простій двочастинній формі (A+A1), кожен розділ ділиться на яскраві епізоди (a+b). Вільна розповідь Азучени визначається течією її болючих спогадів. Це трагічний монолог, в якому наспівні епізоди чергуються із виразними речитативами декламаційного характеру. Композиція написана в тональності e-moll, в розмірі 3/8, ритмічний імпульс якого надає загостреності виконання.

Вже початкові фрази Азучени задають потрібний характер, пружні одновисотні інтонації, підкреслені акцентами, дуже влучно передають її внутрішній стан. Наступний елемент – це фраза на слові «палає», яка підкреслена енергійним пунктирним ритмом, що яскраво втілює мотив помсти. У розкритті образу велика роль надається оркестру – він підтримує вокальну партію акомпанементом *secco*. Весь тематичний матеріал розгортається хвилеподібним рухом, цьому в певній мірі сприяють динамічні відтінки. На словах «Раптом лунає крик» відбувається емоційна напруга, партія Азучени звучить у динаміці *f* на ноті «мі», яка ще до того ж акцентована.

Головне завдання виконавця взяти звук на високій вокальній позиції, пружньо та активно, поєднати плавним фразуванням з наступним мотивом. Одразу після динамічного підйому з'являється різкий контрастний епізод у *pp* на словах «крик озвірілий», де

композитор замість звучання *ff*, що було би доречним, якщо йти за текстом, робить різкий контраст. Таким чином, додається реальність та правдоподібність розповіді Азучени. Нюанс *p* концентрує увагу циган та Манріко, які були слухачами її пристрасної промови.

Наступна хвиля розвитку настає з появою епізоду *b*, де циганка з агресією та презирливістю розповідає про крики натовпу, що раділи смерті її матері. Тут музична мова набуває експресії, в ній відчутні інтонації люті й ненависті, особливо розкриває характер насичена гармонічна мова: *e-moll - a-moll – F-dur - e-moll*. Завершується розділ віртуозним пасажем: трель на ноті «сі», що триває аж 4 такти й динамічним спалахом по звуках мелодичного мі-мінору.

Кульмінаційний момент відбувається на ноті соль другої октави, де драматизм висловлювання підкреслюється акапельним звучанням голосу і заключними пружними акордами оркестру із голосом. Виконання віртуозного пасажу потребує блискучого володіння технікою (трель має виконуватися низом гортані), це потребує великого запасу дихання та безперервності розвитку фрази, адже від майстерності соліста залежить сам характер виконання.

Надзвичайно тонко композитор відчував динамічну градацію вокальної лінії. Трель слід виконувати з поступовим кресендо, потім стрімким підйомом на ноту «соль», що має повноцінно прозвучати на ферматі й далі означити яскраве завершення на ноті «мі».

### *Література:*

1. Ус О.С. «Трубадур» Дж. Верді: партія Азучени у драматургічній канві опери. *Мистецтво співу*. Дніпро: ЛІРА, 2021. С. 37–41.

УДК 78.071.1

**Савченко Ганна Сергіївна,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
 доцент кафедри «Композиція та інструментування»  
 Харківського національного університету мистецтв  
 ім. І.П. Котляревського  
 тел. (099) 553 - 04 - 85  
 e-mail: 1anna2@ukr.net*

## **ПРИНЦИПИ ОРКЕСТРОВКИ АРТУРА ОНЕГТЕРА**

Коріння творчості Артура Онегтера міцно закріплено у класико-романтичному музичному мистецтві. І хоча у консерваторські роки він зближується із Оріком, Мійо, знайомиться з музикою Стравінського, Шенберга, в його творчості завжди явною є опора на традиції, попри всі новації, що він сповідував. Крізь призму взаємодії традицій і новацій коротко систематизуємо основні принципи оркестровки А. Онегтера на прикладі симфоній.

1. Артур Онегтер – представник французької композиторської школи, яка завжди тяжіла до колоритної, яскравої, «святкової» оркестровки. Оркестровий колорит у симфоніях А. Онегтера досягається різними засобами:

А) Широким застосуванням тембрів дерев'яних і мідних духових інструментів. У А. Онегтера інструменти названих груп відіграють величезну роль. До групи дерев'яних духових практично завжди включені видові інструменти. Інструменти обох груп виконують різноманітні оркестрові функції, як у стадії експонування, так і в стадії розвитку тематизму. Це дозволяє констатувати функціональне рівноправ'я трьох оркестрових груп (струнно-смичкової, дерев'яної та мідної духових);

Б) Застосуванням діалогічної (мозаїчної) оркестровки, що надає строкатості, деталізованості оркестровій тканині; підвищеної подієвості в горизонтальній і вертикальній проєкціях оркестровій фактурі. Діалогічний принцип оркестровки реалізується між інструментами однієї тембрової групи, між інструментами різних груп, між групами.

Особливим випадком діалогічної оркестровки слід вважати темброві зціплення – передачу мелодичних фраз від тембру до



тембру, завдяки чому досягається довготривале «просування» мелодичної думки.

2. Високий ступінь подієвості (що також «грає» на яскравість оркестровки) в оркестровій тканині досягається внаслідок великої кількості контрапунктів і дублювань (по вертикалі – часто октавних, по горизонталі – часто фрагментарних, варіантних). Мелодична лінія «потовщена» практично завжди, а з огляду на тип дублювань, в оркестровій тканині виникає своєрідна мелодична візерунчаста в'язь по вертикалі.

3. Композитор виявляє тяжіння до мішаних тембрів (на відміну від багатьох французьких композиторів). Однак це не нівелює яскравості оркестровки і не є чинником «важкої», згущеної фактури. Голоси постійно під- та відключаються, паузують, за рахунок чого фактура «дихає». Зміна тембрових комбінацій і щільності фактури, у свою чергу, сприяє оркестровому колориту.

4. У Онегера можна зустріти приклади колористичної звукообразності, передусім, у творах жанрової спрямованості. Прикладом є Четверта симфонія (пов'язана з картинами природи і побуту Швейцарії), написана для малого симфонічного оркестру. Оркестрова фактура в ній не обтяжена контрапунктами, більш прозора. У середньому розділі II частини відтворюється спів птахів прийомами тонкого звукопису.

5. Оркестровка Онегера детермінована художнім задумом. Для Другої симфонії, яка є реакцією на окупацію Франції під час Другої світової війни, композитор обирає аскетичний струнний оркестр, до якого може бути додана труба (за бажанням). Партитура симфонії є стриманою, графічною, позбавленою яскравих барв. В усіх інших випадках, окрім Четвертої симфонії, композитор звертається до потрійного складу оркестру.

УДК 78.072.3

**Адлуцька Тетяна Сергіївна,**  
*асистент-стажист*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
 тел. (093) 363 - 34 - 14  
 e-mail: tanya.piano@mail.ru

## **ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ У ТВОРАХ ЦИКЛІЧНОЇ ФОРМИ**

Метою роботи є розкриття особливостей драматургії циклічних форм на прикладі двох творів видатних композиторів – «6 Музичних моментів», Op. 16 С.В. Рахманінова та 32 варіацій c-moll, WoO 80 Л. Бетховена. Об'єднані схожим драматичним сенсом, вони дозволяють порівняти два напрями розвитку музичної драматургії, відштовхуючись від форми, фактури й оркестрового трактування фортепіанної фактури.

### **Людвіг ван Бетховен, 32 варіації c-moll, WoO 80.**

Разом з оперою «Фіделіо», Симфонією № 3 «Героїчна», Сонатою для фортепіано № 23 «Апасіоната», у 1806 році були написані 32 варіації на оригінальну тему. У творчості композитора тональність c-moll (Сонати для фортепіано №№ 5, 32; Симфонія № 5, Концерт для фортепіано з оркестром № 3; Фантазія для фортепіано, хору та симфонічного оркестру, тощо) представлена і героїко-драматичним змістом, і лірико-філософським напрямом, тому цей твір лише підтверджує семантику бетховенської тональності.

Жанровою основою теми варіацій є чакона, що відсилає нас до старовинної музики, перекликаючись зі славнозвісною бахівською Чаконою з Партіти № 2 для скрипки соло. З перших тактів теми варіацій велична хода низхідних акордів створює відчуття безповоротності й неминучості долі. Характерні для чакони пунктирні ритми із самого початку дають нам зрозуміти про внутрішню боротьбу героя. За рахунок драматичного напруження теми, можна передчувати подальший масштаб подій.

Варіації побудовані у трьохчастинній формі з кодою, в якій крайні розділи віддані основній тональності c-moll зі властивим для неї героїчним початком. Цікаво зіставити організацію і чергування ритмічних угруповань, що надають драматичність музичному

матеріалу. Різноманітність штрихів та тембрових пластів можна зіставити з оркестровими партитурами Л. Бетховена. Яскраво простежується артикуляція групи струнних інструментів – від об'єднання мотивів на один смичок до використання приймів *detache* та *pizzicato*.

В середньому розділі відбувається дивовижне порівняння однойменних тональностей – *c-moll* - *C-dur*. Цей прийом ще більше відтіняє усю мажорну частину, а її початок (Варіація № 12) – у вигляді хоралу – створює інший драматургічний полюс циклу – небесний спокій, молитовність, смиренність перед долею. Дуже важливо підійти з усією свідомістю до значення цього хоралу, як одного з образних центрів Всесвіту варіацій. У Варіації № 31 образ хоралу стає передвісником невідворотності трагічного результату циклу. Кода (Варіація № 32) має збірний образ усього тематичного матеріалу використаного раніше. Незмінний пульс, який прихований у великій кількості фактури, немов пісок, що сиплеться у пісочному годиннику, дає точний відлік часу до безповоротного кінця.

**Сергій Васильович Рахманінов, «6 Музичних моментів»,  
Ор. 16.**

Порівняно з творами раннього періоду творчості композитора, в яких більш присутні риси мініатюрності та салонності, цикл «6 Музичних моментів» стає новим кроком у розвитку композиторського стилю С.В. Рахманінова. У 1896 році Рахманінов паралельно працював з ще одним циклом «12 романсів» на вірші російських поетів. Дивовижна паралель двох робіт: у романсах композитор розкриває тему любовної лірики, а в музичних моментах – протилежний стан. У циклі представлений увесь спектр людської душі, котра тягнеться до небесного духовного світу – від молитовності до торжествуючого початку, чим закінчується фінал циклу. Для визначення свого роду програмності Рахманінов у п'єсах використовує різні жанри: Музичний момент № 1 *b-moll* – елегія, Музичний момент № 3 *h-moll* – марш, Музичний момент № 5 *Des-dur* – баркарола, Музичний момент № 6 *C-dur* – гімн. Звертаючись до рукописів «Музичних моментів» можна простежити цікавий факт, в якому композитор припускав можливість виконання п'єс як у чотири руки, так і в ансамблі з виконуючим соло інструментом.

Порівнюючи цей цикл з Варіаціями Л. Бетховена неможливо не звернути уваги на важливий формоутворюючий та драматургічний прийом – контрастне протиставлення образних сфер. Якщо у

Бетховена «золота середина» драматургії віддана світлому піднесеному хоралу, то у Рахманінова – похоронному маршу (Музичний момент № 3 h-moll) з латентною алюзією на католицьку секвенцію *dies irae*. Траурна хода в одній з найскорботніших тональностей h-moll (варто згадати твори Баха, Ліста, Шопена, Франка у h-moll) в образному сенсі руйнує всю надію на живе і справжнє у світі. Завдяки такому діаметральному протиставленню образних сфер феєричний та життєствердний фінал (Музичний момент № 6 C-dur) звучить як справжній апофеоз ДУХУ.

Можна сказати, що напрями музичної думки Л. Бетховена та С.В. Рахманінова багато в чому схожі. Тема долі людської душі, оточеної болем і скорботою з неймовірним прагненням до життя, до перемоги, стає свого роду програмною основою драматургії, що об'єднує обидва цикли.

*УДК 78.081.1*

**Завєруха Анастасія Миколаївна,**  
*студентка Харківського національного  
 університету мистецтв ім. І.П. Котляревського*  
 тел. (063) 533 - 71 - 35  
 e-mail: nazavie7@gmail.com

## **МОТИВНА ТЕХНІКА У СКРИПКОВОМУ КОНЦЕРТІ Я. СІБЕЛІУСА (на прикладі I частини)**

Для дослідження мотивно-тематичної організації скрипкового концерту Я. Сібеліуса нами було запропоновано поняття «опорний мотив». Опорний мотив – це основний «матеріал» для побудови тематизму по горизонталі та вертикалі, який підлягає різнобічним (ритмічним, мотивним) трансформаціям, але зберігає свою впізнаваність.

Так, опорні мотиви пронизують всю музичну тканину кожної з трьох частин концерту. Найбільш виразно та самотньо Я. Сібеліус організовує першу частину концерту. Головна тема складається зі зчеплення неповторюваних фраз, всередині яких можна виділити

опорні мотиви, які Я. Сібеліус використовує як «будівельний» матеріал для побудови єдиного цілого. Першим опорним мотивом є головний мотив, з якого починається викладення мелодії (тт. 4-5). Він складається зі зціплення висхідної секунди та низхідної квінти. Далі квінта може змінюватися на кварту, але основний контур мотиву буде зберігатися. Перший основний опорний мотив підлягає варіантно-мотивному розвитку шляхом зміни ритму, додавання звуків, розширення, стиснення, що свідчить про майстерну мотивну роботу композитора. Незважаючи на названі зміни, мотив цілком впізнаний в контексті інтонаційного розвитку, що свідчить про його ключову роль у темі головної партії. Другим опорним мотивом є мотив, що складається з вихідної терції та її мелодійного заповнення. Він, як і перший, в межах теми головної партії, зазнає змін шляхом розширення та зміни ритму.

Отже, мелодія теми головної партії побудована на мотивних варіантах двох основних мотивів (*a* та *b*) та їх комбінацій. Принципова несиметричність структур, постійні ритмічні модифікації мотивів створюють відчуття вільного лірично-імпровізаційного висловлювання від імені «я», але в основі мелодичного розгортання лежить чіткий композиторський розрахунок.

Змінюючи, модифікуючи опорні мотиви, Я. Сібеліус не позбавляє їх художньої виразності та неповторної цінності. Навпаки, композитор таким чином демонструє різні грані опорних мотивів та вибудовує нерозривність і цілісність музичної думки.

Від ц. 1 починається розділ зв'язуючої партії, котра побудована на інтонаціях першого опорного мотиву теми головної партії з додаванням віртуозних пасажів та скороченого другого опорного мотиву. Через це емоційний тонус підвищується, зв'язуюча партія звучить більш схвильовано, ніж мелодія теми головної партії, а наявність пасажів у мелодичній лінії скрипки розріджує тематичну концентрацію, що свідчить про інший, порівняно з темою головної партії, тип викладення. В оркестрі обігрується другий опорний мотив теми головної партії на органному пункті. Він доручається дерев'яним духовим інструментам, що своїми тембральними барвами надають певного холоду в звучанні, але це тільки підкреслює колорит північної ночі. В гармонії зберігається четверта висока та друга низька ступені, що нашаровуються на органний пункт «ре» в басу. Далі в гармонії встановлюється велика зона тонально-гармонічної

нестійкості, що має підготувати тональність побічної партії. Однак, виставлені в другій цифрі знаки *сі-бемоль* і *мі-бемоль* не супроводжуються встановленням відповідних тональностей (*B-dur* або *g-moll*). Навпаки, нестійка гармонія та низка складних акордів призводить до *d-moll* в оркестровій партії. Особливістю зв'язуючої партії є наявність каденції соліста, що зазвичай не розташовується в цьому розділі сонатної форми. Це свідчить про домінування ліричного типу висловлювання та новації у трактуванні форми в жанрі концерту.

Від ц. 2 починається розділ побічної партії. Тема побічної базується на двох опорних мотивах. У другому такті звучить перший опорний мотив теми побічної партії, що складається з пощаблевого висхідного ходу. Цей мотив проводиться у висхідному та низхідному варіантах на фоні тріольного, фігураційного руху в середніх голосах фактури. В межах оркестрового фрагменту експонується другий опорний мотив (т. 90), який складається з плавного низхідного та висхідного руху, що в наступних тактах модифікується у мотив оспівування.

Ідилічний настрій мелодії теми побічної партії триває недовго – від ц. 4 починається розділ заключної партії, що звучить тривожно та напружено. Тему заключної партії композитор доручає виключно оркестру. Цей розділ досить масштабний, як для заключної партії, має синтезуючий характер, адже побудований на першому опорному мотиві теми головної партії та варіанті другого опорного мотиву теми побічної. Про резюмуючий характер цього розділу свідчить відносна тональна стійкість: в басу довго утримується органний пункт «*сі бемоль*», який і замикає цей розділ. Таким чином, експозиція замикається в тональному та тематичному відношеннях, що свідчить про поемний принцип побудови форми.

Розробка (ц. 6) містить каденцію соліста. Музика каденції достатньо віртуозна, побудована на опорних мотивах теми головної партії в модифікованому виді. Модифікація передбачає інтонаційні, більшою мірою ритмічні зміни, що приховують інваріант мотиву, роблячи їх майже невпізнаними. Так, наприклад, другий опорний мотив (ц. 6+10 т.) має незмінну ритмічну основу, проте закінчується акордом зі стрибком на кварту. Саме другий опорний мотив у модифікованому вигляді композитор використовує в каденції найчастіше. В ц. 6+20 т. залишається тільки ритмічна основа другого опорного мотиву, а інтонація змінюється в результаті стрибка на

дециму та додавання рухливих шістнадцятих. Розвиваючись секвенційно, цей мотив досягає кульмінації, яка поступово переходить в другий розділ каденції (*molto moderato*), що побудований поліфонічно: перший опорний мотив теми головної партії контрапунктує другому та навпаки. Далі знову звучить модифікований другий опорний мотив, описаний вище.

Отже, розглянувши мотивно-тематичну організацію скрипкового концерту, ми дійшли висновку, що основою техніки письма Я. Сібеліуса є тонка мотивна робота. Її застосування дозволяє композитору: 1) досягти мотивно-тематичної єдності матеріалу; 2) реалізувати ідею наскрізного розвитку шляхом постійних мотивних модифікацій.

*УДК 78.083.1*

**Калиновська Катерина Олексіївна,**

*асистент-стажист*

*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (068) 875 - 13 - 61

e-mail: katekalinovskaya@gmail.com

## **ОСОБЛИВОСТІ СЮЇТНОГО ЦИКЛУ В КЛАВІРНІЙ МУЗИЦІ ЕПОХИ БАРОКО**

З кожним роком в Україні все більш поширюється історично-поінформоване виконавство. Зростає кількість професійних музикантів, які захоплюються «бароковою течією» та цікавляться бароковим репертуаром. Але ж задля вірного оволодіння естетикою виконання творів у історично-поінформованому контексті, виконавцям необхідно мати знання щодо особливості виконання музики різних жанрів епохи Бароко, а також вміти розрізняти їх у творчості композиторів різноманітних клавірних шкіл.

Професійна діяльність клавесиніста передбачає охоплення усіх характерних жанрів для епохи Бароко, одним з таких є сюїта. Цей жанр складає досить масивний репертуарний пласт для інтерпретаторів музики XVII – XVIII ст., що спонукає музикантів

звертатись до вивчення його розвитку та становлення, а це є головною умовою історично-поінформованого виконавства.

Географія розповсюдження сюїти в епоху Бароко була досить масштабною: майже всі композитори Франції, Німеччини та Англії не оминули її своєю мистецькою увагою і внесли сюїту у власну творчу спадщину.

Якщо зануритися в історичний та географічний аспекти становлення сюїти, у творчість композиторів, які належать до різних композиторських шкіл, до першоджерел і методик, в яких автори давали роз'яснювальні характеристики щодо структурності своїх творів, то виникає багато протиріч відносно загальноствановлених думок щодо сюїти.

У сучасній професійній музичній спільноті існує декілька типових думок щодо сюїти, які лише поверхово описують цей жанр та його структуру, наприклад: як цей жанр зародився у XVI столітті у Франції; здебільшого, це – послідовність різних за характером старовинних танців: алеманда, куранта, сарабанда та жига. Можливо, деякі з вищеперерахованих тверджень є дещо застарілими у новітньому музикознавчому колі й потребують подальшого вивчення та удосконалення.

На початку свого формування сюїта, ще не мала закріпленої архітетоніки і саме тому, була дуже привабливою для композиторів-клавіристів. У Німеччині, Англії та Франції автори музичних творів мали свій власний погляд на сюїту: кількість частин, їх послідовність, назва та черговість виконання тощо. Кожен композитор мав абсолютну свободу для створення власної структури або для видозмінення й удосконалення запозиченої у своїх попередників чи сучасників музичних тем.

У своїй більшості, сюїта епохи бароко має збірний образ. Вона мала різний структурний вигляд, який залежав від ставлення композитора до сюїтності загалом.

Наприклад, Жан-Філіпп Рамо (представник французької клавірної школи) упорядковував свої твори у збірки з різними назвами: «Nouveless suite» (Нові сюїти), «Premier livre pieces de clavecin» (Перша книга для клавесину) або «Pèces de clavecin avec une méthode sur la mécanique des doigts» (Твори для клавесину за методом пальцевої гри), де, здебільшого, композитор дає танцям програмні назви.



Композитори Німеччини та Англії частіше використовували старовинні танці для сюїти: алеманду, куранту, сарабанду, пасакалію, жигу, мюзет, буре, гавот, чакону тощо, але вони використовувались у різній послідовності, й кожного наступного разу ця послідовність могла відрізнятись від попередньої.

Таким чином, кожен з авторів музичних творів трансформував сюїту «під себе», враховуючи власне бачення майбутнього жанру, що апріорі підкреслює неоднозначність сюїт XVII – XVIII століть.

Поглиблене вивчення сюїти у різних композиторських клавірних школах дасть змогу оглянути її масштаб та значення в епоху Бароко, а також розібратись у відмінностях й особливостях відносно її географічного утворення та встановити жанрову модель сюїти у творчості кожного композитора.

У сучасній вітчизняній науці здебільшого розглядається загальне історичне становлення жанру сюїти і сюїтного циклу лише, як складової фортепіанного репертуару, а це свідчить про те, що у цих дослідженнях, сюїта як жанр епохи Бароко оглядається лише поверхово. Так, цю проблематику розглядають: В. Іллечко, П. Довгань, О. Кричинська, І. Тукова.

Іноземна музикознавча спільнота розглядає проблематику сюїти, аналізує цей жанр більш фундаментально та значно ширше. Здебільшого, це пов'язано з тим, що для своїх досліджень іноземні музикознавці обирають сюїти нетипових композиторів епохи Бароко, твори яких, на жаль, оминаються піаністами та не виконуються на фортепіано. Занурення у бароковий репертуар дає можливість роздивитись кожному грань сюїти у контексті музичного жанру. Серед іноземних дослідників сюїти – Ю. Бочаров, С. Маслій, С. Ганділян, А. Буличева, Е. Панкіна.

Велика кількість сюїт, що були написані у XVII – XVIII ст., ще не досліджені музикознавцями, особливо в Україні, адже зацікавленість музикою Бароко у нашій країні відновила лише трохи більше 20-ти років тому.

Подальший розвиток обраної теми прямим чином вплине на популяризацію барокового репертуару, дасть змогу розширити уявлення про епоху в цілому, створить можливість згадати забуті імена композиторів XVII – XVIII ст., а також позбавить від уявлення про те, що музика Бароко – це лише творчість Й.С. Баха.

УДК 785(477.63)

**Ляковська Тетяна Іванівна,**  
*магістрантка*  
*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*  
тел. (066) 083 - 89 - 39  
e-mail: lyaskovska\_iryana@ukr.net

## **КОНЦЕРТНІСТЬ ЯК ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ТВОРІВ Е. ЛАЛО**

Творчість Е. Лало представлена різноманітними жанрами. Він є автором творів для симфонічного оркестру, двох опер, балету, концертів. Камерно-інструментальні опуси композитора входять до золотого фонду класичного репертуару, як одні з найяскравіших романтичних шедеврів ХІХ століття.

Окреслена жанрова палітра творчості Е. Лало дозволяє зробити висновок, що композитор звертався до класико-романтичних жанрів, які знаходились в актуальному шарі музичної культури Європи ХVІІІ – ХІХ ст. Що стосується образно-змістовного наповнення творів та стильових орієнтирів композитора, то його творчість цілком вписується в контекст розвитку французької музичної культури другої половини ХІХ ст.

Звернення до наукових джерел, присвячених особливостям еволюції музичної культури Франції означеного періоду, дозволяє констатувати, що друга половина ХІХ ст. є складним та суперечливим етапом. На зміну розквіту та піднесенню музичної культури середини ХІХ століття приходить час знехтування серйозним змістом та високими жанрами, що зумовлено соціокультурною та політичною ситуацією в країні. Високе мистецтво з великими труднощами прокладає собі шлях до публіки, чим можна пояснити низку невдач Е. Лало на композиторському поприщі. Його повернення до професії пов'язано як з особистими причинами (одруження зі співачкою), так й із загальною ситуацією поживлення у сфері серйозного мистецтва, адже остання третина століття характеризується дослідниками як час нового піднесення.

Серед атрибутивних ознак концертності, які зберігаються при різноманітній жанрово-стильовій специфікації, М. Боганча називає: «1) антифонність як фактурно-фонічне виявлення діалогічності;

2) свободу структури, яка притаманна концертним формам через обов'язкову наявність в них акцента на виконавській складовій; 3) концептуальність, притаманну концерту як різновиду сонатно-симфонічних форм; 4) сценічну репрезентативність, в широкому смислі – театральність, що притаманна більшою мірою композиторським задумам у концертній музиці (програмність, наявність екстрамузичних ідей), а у виконавстві виявляється в низці характерних артистичних прийомів, що застосовуються солістами та диригентами на естраді» [2, 65].

Таким чином, принцип концертності автор вважає одним з «універсальних родів музичного мислення» [3, 391].

Як багаторівневе складне поняття у своєму дисертаційному дослідженні розглядає концертність Аїсі [1]. У роботі концертність репрезентована як явище, методологічна категорія, діалектичний принцип мислення, виконавський стиль, специфічна інструментально-звукова якість тембральності, композиційні риси, семантичні аспекти явища, виконавський формат публічного явища. «Таким чином, поняття «концертність» утворює декілька змістовних рівнів. Найбільш широкий з них – естетичний – якість художнього мислення зі специфічною репрезентативністю творчого акту як безпосереднього самовираження особистості артиста в максимальній реалізації його творчого потенціалу» [1, 178].

Автор вважає, що наступним, більш вузьким рівнем, буде принцип музичного мислення, який сполучає «ознаки діалогічності, гри, сольовання, риторичності, «утримання» Радості, а також стильові комплекси композиторських та виконавських прийомів із врахуванням специфіки інструментально-звукової ... конкретики» [1, 178]. Аїсі зазначає, що цей рівень може виявитись в будь-якому жанрі.

Виходячи з розглянутих праць, можемо зробити висновок, що концерт та концертність є взаємопов'язаними феноменами, при цьому концертність трактується як більш широке, узагальнююче поняття, як тип мислення, який може реалізуватися в інших жанрах. Концертність виявляється через принципи гри, діалогічності, віртуозності, сольного висловлювання, риторичності, репрезентативності, множинності.

В плані стильового розвитку можна зробити висновок, що у просторі французької музики другої половини, і, особливо, – останньої третини XIX ст. наявною є складна ситуація

«поліфонічного» співіснування та переплетення стильових і стилістичних ознак пізнього романтизму, рис реалізму, актуалізації та виявлення класицистичних тенденцій, а також прикмет імпресіонізму, що тільки складався.

Французькі композитори тієї епохи усвідомлювали міцну вкоріненість у національну музичну традицію, яка в історичній координаті простягалась від нідерландської поліфонічної школи, французьких клавесиністів, до творчості композиторів першої половини XIX ст. Захоплення «французьким» виявилось не тільки у зверненні до досвіду професійної музики попередніх епох, а й у збиранні та обробці народних пісень, що, в цілому, відповідало естетичним настановам романтизму.

Окрім власної традиції, французьке музичне мистецтво жилося впливами Р. Вагнера, творчість якого виступала потужними полюсом тяжіння, а також стилістично збагачувалась за рахунок звернення до музики екзотичних – позаєвропейських – країн, відзначеної особливим колоритом. Французька орієнталістика включала в себе й іспанські образи та мотиви, до яких одним з перших звернувся і Е. Лало, який мав іспанське коріння («Іспанська симфонія»), що має оригінальне жанрове рішення.

Опрацювання наукової літератури, присвяченої жанру концерту та концертності, дозволяє зробити висновок, що єдиного підходу у визначення сутності жанру концерту не існує, як і не існує єдиної універсальної системи його класифікації. За класифікаційні ознаки дослідники обирають окремо або у комплексі склад, концепцію, співвідношення соліста й оркестру, епоху створення та стилістичні ознаки, масштаб, форму й ін. (О. Самойленко). Різні класифікаційні підходи свідчать про складність еволюційних процесів концертного жанру, різноманітність його стильових і стилістичних модифікацій в історичному розрізі.

Визначенню стабільних ознак жанру концерту присвячено численні роботи, в яких сутнісною ознакою жанру обирається або принцип гри, або діалогічність, або наявність солюючої партії. Спробою узагальнити існуючі підходи є робота О. Антонової, в якій автор найсуттєвішою якістю концерту вважає риторичність, що поєднується з ігровою логікою.

Історичний вектор розвитку жанру концерту свідчить про процес його симфонізації від бетховенської доби, що виявляється в укрупненні концепції, збільшенні ролі та значення оркестру, що

призводить до встановлення паритетності між солістом й оркестром, в інтенсифікації тематичного розвитку, у відмові від роздільного експонування та розвитку тематичного матеріалу, в реалізації симфонічної драматургії, у збільшенні діалогів між солістом та оркестром (С. Ахмедова). У свою чергу, в ХІХ ст. відбуваються зміни і в симфонії внаслідок проникнення рис концерту, у зв'язку із чим можна казати про «концертизацію» жанру. Міжжанрова взаємодія або синтез призводять до виникнення в музиці ХІХ ст. творів, які відзначені рисами двох або декількох жанрів. Складність з їх жанровою атрибуцією виникає в тому випадку, коли жанрове найменування, що надане композитором, не відповідає цілком жанровій специфіці цього твору.

Проникнення в жанрову специфіку таких творів може відбуватися шляхом визначення основних типів і принципів музичного мислення (концертність, симфонічність, сюїтність), що в них втілені. Вивчення наукової літератури, присвяченої принципу концертності, продемонструвало, що концертність трактується широко, різноманітно та на різних рівнях. О. Антонова ознаками концертності називає віртуозність партії соліста, колористичність, що виникає завдяки численному співставленню *tutti* та *solo*, підвищену рельєфність тематизму, що підкреслена фігураційно-пасажним матеріалом, переважання ігрової логіки розгортання матеріалу. О. Самойленко, визначає концертність через репрезентативність, атмосферу святкової піднесеності, артистизм, блиск віртуозного володіння інструментом, Радість спільного музикування. М. Боганча трактує концертність як тип мислення і вважає діалогічність його атрибутивною ознакою на різних етапах розвитку жанру концерту.

### *Література:*

1. Айси. Концертность как стилевая парадигма фортепианного творчества С. Прокофьева: дисс. ... канд. искусств. 17.00.03 «Музыкальное искусство» ОНМА кадемия им. А.В. Неждановой. Одесса, 2016. 204 с.
2. Боганча М. Методологические основы изучения феномена концертности как жанрово-стилевого комплекса [Электронный ресурс]. – Режим доступа [nbuv.gov.ua/j-pdf/Pvmp\\_2015\\_42\\_8.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Pvmp_2015_42_8.pdf)
3. Боганча М. Модус концертности в авторском стиле В. Золотухина. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. В. 41. С. 391–400.

УДК 785(477.63)

**Козюра Валерій Павлович,**

*магістрант*

*Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*

тел. (096) 192 - 77 - 77

e-mail: valera16201@gmail.com

## **ОСОБЛИВОСТІ ТЕМБРОВИХ ТА КОЛОРИСТИЧНИХ ЕФЕКТІВ В АНСАМБЛЕВИХ ТВОРАХ Б. БАРТОКА**

Еволюція стилю Бели Бартока демонструє шлях, спрямований до більшої простоти, мелодійності ліній, м'якості дисонуючих співзвуч. Вираження почуттів стають більш стриманими та спрямованими у глибину внутрішнього світу. Не випадково Є. Андреева цитує із цього приводу самого Б. Бартока: «Якщо в ранній період творчості в його листах зустрічаються такі сміливі фрази, як: «Моє царство – дисонанси!», то у більш пізні роки настрої думок змінюється: «Ми повинні направити свої старання на пошуки того, що можна назвати геніальною простотою» [1, 15]. Ця еволюція відбивається і у відомих та дуже показових для трактування струнних Шести квартетах (перший – 1908 - 1909, другий – 1915 - 1917, третій – 1927, четвертий – 1928, п'ятий – 1934, шостий – 1939).

У квартетах немає виділення будь-якого тембру, чи скрипкового, альтового або віолончельного, тому що для Б. Бартока має значення загальне звучання, темброві й колористичні ефекти. Альт та інші інструменти виступають у різних тембрових ролях і ансамблевих функціях – від фонові до ведучі.

Прийоми, котрими користується композитор у квартетах: *pizzicato alla Bartok*, *pizzicato-glissando*, гра *con sordino*, *sul tasto*, *sul ponticello*, натуральні флажолети, трелі та *glissando*, форшлаги, використання високих регістрів, велика кількість дисонансів, «фальш» унісону, ударні акорди. Також із цим співвідноситься складна ритміка, синкопи, ритмічна поліфонія, змінні розміри.

У симфонічній та ансамблевій творчості Б. Бартоку властиво так зване послідовне «включення» голосів, поліфонічна, імітаційна техніка. В останніх квартетах можна зустріти різні комбінації інструментів, які часто діляться парно, при проведенні теми, чи

поліфонічного розвитку, наприклад: перша скрипка - альт, перша скрипка - віолончель, альт - віолончель, друга скрипка - альт, перша скрипка - друга скрипка.

Найбільш близьким до Альтового концерту за трактуванням альту є Шостий квартет: альт має ключову функцію, починає квартет соло. Це лейттема всього твору, вона буде з'являтися постійно, наприкінці та початку кожної частини. У другій частині цю тему проводить віолончель, у третій перша скрипка, у фіналі вона розвивається за допомогою поліфонічної техніки в усіх голосах. Завершується квартет цитатою лейттеми альтовою партією.

Виокремлює Шостий квартет композитора і Є. Андрєєва: «Передує циклу тема-епіграф, що пронизує весь твір і з'являючись на гранях частин, як би «зшиваючи червоною ниткою» всю композицію. Цей авторський монолог, доручений ридуючому тембру альту, є музичним втіленням лірико-суб'єктивної сфери. З кожною новою появою, все розростаючись, вона підводить нас до фіналу квартету, який представляє вже більш масштабний розвиток цього образу» [1, 17].

Будучи майстром оркестровки, Б. Барток, ймовірно, був дуже чутливим до тембрів, зокрема струнних, і в квартетах мав можливість дослідити їх семантичні особливості. Може, саме тому в Альтовому концерті партія альту тембрально наслідує скрипку, найчастіше використовуються високі позиції струни Ля, натуральні флажолети.

За класифікацією І. Кузнєцова, Концерт для альту, по співвідношенню партій соліста та оркестру має домінантно-сольний тип, який вирізняється провідною роллю сольної партії [2, 8–9]. Оскільки концерт має риси неофольклоризму, то відповідно цьому (що притаманно народному музикуванню) використовується чергування симетричних та несиметричних штрихів групи «плавні» – *detache* та *legato*. У кінці другої частини, в епізоді «Скерцо», використана акордова техніка, чотиризвучні акорди, викладені 8-ми та 16-ми нотами. Міжпозиційна гра використовується у першій та третій частині, де є велика кількість альтерацій та секвенцій. Протягом усього концерту альт має солюючу та лідируючу роль, лічені рази оркестр виконує функцію *tutti*, де у альту є паузи. Також акомпанемент оркестру має функцію не лише акомпанементу, а тематичної взаємодії із солістом, поліфонічного розвитку.

При вивченні цього твору, виконавець стикається із багатьма труднощами: складна інтонація, велика кількість альтерацій,

некласична послідовність звуків, використання високих позицій, різноманітна штрихова техніка. Палітра штрихів досить насичена, використанні штрихи трьох основних груп – плавні, уривчасті, стрибкові, та інші, що не входять до основних груп. Плавні штрихи – *detache* та *legato*, використовуються у різних комбінаціях, симетричних та несиметричних. З групи уривчастих використовуються штрихи *martelle*, пунктирні. Із стрибкових – *spiccato* та *sautille*. Інші штрихи – акордова техніка, арпеджіо. У другій частині, епізод Скерцо, який вводить у характер фіналу, має акордову техніку, що викладена у тризвучні-чотиризвучні акорди, шістнадцятими нотами, виконавцю потрібна спритність, знання градусу грифа й положення правої руки, щоб добитися звучання трьох звуків одночасно.

По усьому концерту складнощі припадають на техніку лівої руки: знання позиційної техніки, зустрічається багато хроматичних ходів, хроматичних секвенцій, альтерації, енгармонійна заміна, це дуже ускладнює вивчення та виконання цього твору.

Стиль Б. Бартока в умовах загальної стильової динаміки виявив власний рух з особливою логікою. Звертаючись фактично до усіх основних художніх тенденцій епохи, композитор активно вбудовує фольклорні витоки. Два основних етапи стильової еволюції Б. Бартока призводять його до пізнього, третього, який ґрунтується безпосередньо на враженні грізних подій перед та початком війни. Б. Барток осмислює по новому художні принципи раннього періоду творчості: більшу завершеність, співучу мелодіку, ясність звуковисотних структур, влучне поєднання всіх компонентів музичної мови. Жанр концерту стає одним з провідним у творчості Б. Бартока в силу актуальності жанру та водночас постійної уваги Б. Бартока до тембрів і їх комбінацій у крупних формах. У Альтовому концерті, який завершує творчий шлях автора, концентруються риси пізнього стилю: гнучка модально-тональна система, повернення до мелодизму різноманітної жанрової природи, конструктивна довершеність композиції та наскрізний розвиток, фольклорні алюзії.

Проведений аналіз Концерту для альту та квартету № 6 у контексті трактування альту й інструментального стилю довів, що альт у Б. Бартока набуває неперевершено значимої ролі. Альт звучить у Концерті майже весь час, його віртуозність поєднана із нарощуванням тематичних варіантів. Фольклорні виконавські ефекти, різноманітні виконавські прийоми (*pizzicato alla Bartok*, *pizzicato-*



*glissando*, гра *con sordino*, *sul tasto*, *sul ponticello*, натуральні флажолети, *tremolo ma glissando*, перекреслені форшлагги) відповідають притаманному музиці ХХ сторіччя насиченому, багатозвучному музичному творові. Але, визначальною для художньої ідеї Альтового концерту залишається семантика альту як людського голосу, який вживає майже з глибини свого нелегкого та тривожного буття.

### *Література:*

1. Андреева Е.С. От экспрессионизма к «гениальной простоте»: об эволюции медленных частей в произведениях Бартока. *Современные проблемы науки и образования*. 2013. № 5. URL: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=10300> (дата звернення: 06.04.2020).
2. Кузнецов И.К. Фортепианный концерт в истории и теории жанра: автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Москва, 1980. 25 с.

## З М І С Т

### *Українське музичне мистецтво*

<p><b>Суржина Н.А.</b>          ДИРИГЕНТСЬКА ЛАБОРАТОРІЯ          БОРИСА АФАНАСЬЄВА .....</p>	3
<p><b>Тулянцев А.А.</b>          ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ АКАДЕМІЧНИЙ ТЕАТР          ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ          ЯК ПОЧАТОК СЦЕНІЧНИХ КАР'ЄР ВИКОНАВЦІВ .....</p>	6
<p><b>Боголюбов О.О.</b>          УКРАЇНСЬКА АВТОРСЬКА ЕТНО-ДЖАЗОВА МУЗИКА:          КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ІМПРОВІЗАЦІЙНІ          ОСОБЛИВОСТІ.....</p>	10
<p><b>Фейчук Ю.В.</b>          «АРКАН» В ОБРОБЦІ ДЛЯ ЦИМБАЛІВ          ЯК ЗРАЗОК ТАНЦЮВАЛЬНОЇ МУЗИКИ          ГУЦУЛЬЩИНИ.....</p>	15
<p><b>Купіна Д.Д.</b>          «ТРИ ОБРАЗИ» ДЛЯ ІБЕРІЙСЬКОГО ОРГАНА          В. САМОХВАЛОВА:          ОСОБЛИВОСТІ ПРОГРАМНОГО ЦИКЛУ.....</p>	18
<p><b>Самокіш М.В.</b>          ЖАНР ЯК РУХОМА СИСТЕМА          СУЧАСНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ          (на прикладі Концерту-рапсодії для альту, голосу          та симфонічного оркестру Н. Боевої).....</p>	22
<p><b>Юган Г.О.</b>          ЖАНР МОНООПЕРИ У ТВОРЧОСТІ          ОЛЕКСАНДРА ЩЕТИНСЬКОГО.....</p>	25

## **Музичне виконавство та педагогіка**

<b>Дорош А.А.</b> <i>ТАНОК ПОЛОНЕЗ У ПІДГОТОВЦІ АРТИСТА-ВОКАЛІСТА</i> .....	28
<b>Швачка А.О.</b> <i>СУЧАСНИЙ ОПЕРНИЙ СПІВАК: ВИХОВАННЯ ОСОБИСТОСТІ</i> .....	31
<b>Булгак Д.С.</b> <i>ПРОБЛЕМИ ПОСТАНОВКИ ТА АПЛІКАТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ГРИ НА ВІБРАФОНІ (на прикладі техніки Гарі Бертоне)</i> .....	34
<b>Данченко О.О.</b> <i>ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОРМИ В ДЖАЗОВІЙ МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.</i> .....	37
<b>Івчук К.О.</b> <i>FREE JAZZ ЯК ВИД МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: ПРЕЗЕНТАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ</i> .....	41
<b>Кочетков В.Є.</b> <i>ТЕХНІЧНІ ПРИЙОМИ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВЦЯ</i> .....	43
<b>Іщенко О.Є.</b> <i>ТЕХНІКА ЕСТРАДНОГО СПІВУ У МОВНІЙ ПОЗИЦІЇ</i> .....	46
<b>Генкін А.О.</b> <i>СПАДКОЄМНІСТЬ К. ЧЕРНІ У ЮНАЦЬКИХ ЕТЮДАХ Ф. ЛІСТА</i> .....	50
<b>Анастасян Д.Г.</b> <i>ВИПАДКОВЕ Й ТОТАЛЬНЕ В МУЗИЧНИХ ТВОРАХ В. ЛЮТОСЛАВСЬКОГО</i> .....	54

## *Теоретичні та історичні проблеми музичного мистецтва*

<p><b>Калашник М.П.</b>  <i>МУЗИЧНИЙ ТВІР          ЯК НОСІЙ КОМПОЗИТОРСЬКОГО          ТЕЗАУРУСА.....</i></p>	58
<p><b>Ус О.С.</b>  <i>АРІЯ «STRIDE LA VAMPRA!»          ЯК ЕКСПОЗИЦІЯ ОБРАЗУ АЗУЧЕНИ          (ОПЕРА «ТРУБАДУР» Дж. ВЕРДІ) .....</i></p>	61
<p><b>Савченко Г.С.</b>  <i>ПРИНЦИПИ ОРКЕСТРОВКИ          АРТУРА ОНЕЙТЕРА.....</i></p>	64
<p><b>Адлуцька Т.С.</b>  <i>ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ          У ТВОРАХ ЦИКЛІЧНОЇ ФОРМИ.....</i></p>	66
<p><b>Заверуха А.М.</b>  <i>МОТИВНА ТЕХНІКА          У СКРИПКОВОМУ КОНЦЕРТІ Я. СІБЕЛІУСА          (на прикладі I частини).....</i></p>	68
<p><b>Калиновська К.О.</b>  <i>ОСОБЛИВОСТІ СЮІТНОГО ЦИКЛУ          В КЛАВІРНІЙ МУЗИЦІ ЕПОХИ БАРОКО.....</i></p>	71
<p><b>Лясковська Т.І.</b>  <i>КОНЦЕРТНІСТЬ          ЯК ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ТВОРІВ Е. ЛАЛО.....</i></p>	74
<p><b>Козюра В.П.</b>  <i>ОСОБЛИВОСТІ ТЕМБРОВИХ          ТА КОЛОРИСТИЧНИХ ЕФЕКТІВ          В АНСАМБЛЕВИХ ТВОРАХ Б. БАРТОКА.....</i></p>	78

Наукове видання

# Музичний твір у світлі сучасних наукових досліджень

Відповідальний за випуск  
*В.В. Громченко*

Коректор *Ю.В. Гончаров*

Підписано до друку 27.05.2021 р.  
Формат 60x84/16. Папір офсетний.  
Гарнітура Time New Roman.  
Друк цифровий. Ум. друк 8,84.  
Наклад 100 пр. Зам. № 19/21

Видавництво «ГРАНІ»  
49000, м. Дніпро, вул. Старокозацька, 12/8  
Свідоцтво про внесення до Держреєстру  
ДК № 2131 від 23.02.2005  
[www.grani.org.ua](http://www.grani.org.ua)  
[www.grani-print.dp.ua](http://www.grani-print.dp.ua)  
[granidp@gmail.com](mailto:granidp@gmail.com)  
[graniprint@gmail.com](mailto:graniprint@gmail.com)