

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

МУЗИЧНИЙ ТВІР
у перетині сучасних
інтерпретаційних
процесів

МАТЕРІАЛИ
науково-практичних
конференцій

Дніпро
2022

УДК 78.072.2
М 898

Рекомендовано до друку науково-методичною радою
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
Протокол № 1 від 31.08.2022 р.

Редакційна колегія:

- НОВІКОВ Ю.М.** – заслужений діяч мистецтв України, доцент, професор кафедри «Фортепіано», ректор 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);
- КАЛАШНИК М.П.** – 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, творчої та міжнародної діяльності Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, редактор-упорядник;
- ЖУЛКОВСЬКИЙ Б.Є.** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри «Історія та теорія музики», проректор з наукової, методичної та організаційної діяльності Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро);
- ЩТОВА С.А.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор та завідувач кафедри «Історія та теорія музики» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро);
- ВАРАКУТА М.І.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор 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);
- ТУЛЯНЦЕВ А.А.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор та завідувач кафедри «Вокально-хорове мистецтво» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро);
- БАШМАКОВА Н.В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор та завідувач кафедри «Народні інструменти» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро);
- КУПІНА Д.Д.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри «Історія та теорія музики» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро);
- ГОНТОВА Л.В.** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри «Історія та теорія музики» 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);
- ФУРДУЙ Ю.В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри «Історія та теорія музики» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки (м. Дніпро).

М 898 Музичний твір у перетині сучасних інтерпретаційних процесів:

Матеріали наук.-практ. конф. / Дніпропетровська академія музики
ім. М. Глінки. Дніпро, 2022. 102 с.

Збірник укладено на основі матеріалів XV Міжвузівської студентсько-аспірантської науково-практичної конференції «Музичний твір у діалозі митця і соціуму» (18 – 19 жовтня 2021 р.) та VI Всеукраїнської дворівневої науково-практичної конференції «Музичний твір у перетині сучасних інтерпретаційних процесів» (12 – 13 квітня 2022 р.), присвячених вивченню унікальності феномену музичного твору, в світлі взаємодії музиканта-творця та його соціально-культурного оточення.

УДК 78.072.2

© Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, 2022

УКРАЇНСЬКЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.071.2

Боголюбов Олексій Олегович,
аспірант кафедри історії та теорії музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (067) 459 - 87 - 48
e-mail: alekbogolyubov@gmail.com

КЛАСИЧНА ТА ДЖАЗОВА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «МЕЛОДІЇ НА УКРАЇНСЬКУ НАРОДНУ ТЕМУ» БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

Борис Миколайович Лятошинський – український композитор, диригент і педагог, «...творча спадщина якого є дзеркальним відображенням драматичних колізій утвердження й розвитку модерністського мистецтва в Україні» [6]. Досліджуючи його ранній період творчості, Т. Гомон умовно розділила його на етапи за біографічним та еволюційно-стильовим критеріями: «доглієрівський» (1910 – 1913), «глієрівський» (1913 – 1919) і «постглієрівський» (1919 – 1920). «Тут кожен новий щабель є наслідком суттєвої трансформації художньо-стильового компонента творчих пошуків митця» [8]. Як зазначив В.Я. Самохвалов: «Музику Лятошинського можна пізнати з перших тактів. Загально-інтернаціональні риси її органічно синтезуються із українського мелосу, а згодом насичуються елементами загальнослов'янського музичного фольклору» [5]. Його відома композиція «Мелодія на українську народну тему» в оригіналі написана для скрипки та фортепіано, але перекладена і для віолончелі, альту, контрабасу, камерного оркестру, домри, труби, тромбона та інших інструментів. Цікаво, що при широкому використанні «Мелодії» Б. Лятошинського в концертній та культурно-освітній практиці, при великій кількості публікацій в різних збірниках, практично неможливо знайти інформацію про цей твір, зокрема коли та за яких умов композиція була написана, адже композиція не значиться у переліку спадщини композитора.

Український джаз на сучасному етапі все частіше відчуває потребу у зверненні до матеріалу української класичної музики. Одним із результативних у цьому напрямку став проєкт Ігоря Закуса «Jazz Kolo. Джазове прочитання української класики» [2], в якому

взяли участь найкращі джазові піаністи країни: Родіон Іванов, Наталія Лебедева, Ілля Єресько, Олексій Боголюбов, Андрій Показ, Руслан Болатов, Олександр Малишев. Кожен зробив і виконав своє аранжування українських класичних творів у супроводі бас-гітари та барабанів.

26 травня 2021 року в Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки відбулася презентація авторського проєкту Олексія Боголюбова «Travelling to the center of Europe». Слухачам були представлені експерименти з поєднанням у різних сенсах української музики та джазу. Основу проєкту склали шість композицій, а саме – обробка двох народних пісень «Ой полечко поле», «Цвіте терен» і три авторські – «Song of the Carpathians» [3], «Gucul Dance 2021», «Klov River» та оригінальна джазова обробка п'єси Б. Лятошинського «Мелодія на українську народну тему» [7] для квартету (рояль, контрабас, барабани та академічний вокал), яку ми детально проаналізуємо з метою означення проблем джазового прочитання української класики. Розглянемо і порівняємо її дві досить різні жанрові версії як за композиторською, так і виконавською інтерпретаціями. Використовується методика інтерпретаційного аналізу В. Москаленка [4].

Аналіз оригінального тексту музичного твору. У деяких нотних джерелах ця композиція має більш повну назву «Мелодія на українську народну тему», що більшою мірою відображає сенс твору. Діатонічна протяжна мелодія відтворює дух українських пісень на фоні стрімкого акомпанементу фортепіано. Темп композиції досить повільний, в нотах зазначено *Andante*. Але цей твір хрестоматійно виконують дуже агогічно, що є близьким українській виконавській традиції. Вокальність основної партії створила фундамент задля виконавської ідеї у моїй власній композиторській інтерпретації. Поліритмія дуольної природи вісімок у лівій руці, що протиставляється руху тріолей у правій – основа фортепіанної партії перших двох частин, що за створеним цими засобами художнім образом нагадує вітер по безкрайніх просторах українських полів.

Оскільки подальші інтерпретації будуть і виконавські, і композиторські, дуже важливо розглянути структуру композиції, щоб зрозуміти, що було змінено у джазових обробках. Структура твору тричастинна: Intro – 1 т., А – 20 т., В – 19 т., А1 – 20 т., CODA – 4 т.

Частина А у свою чергу ділиться на два проведення головної теми по вісім тактів з різним закінченням, плюс традиційний для

української музики повтор останніх чотирьох тактів. Головна тема складається з трьох фраз за методом плюсування: перша фраза – два такти, друга – два такти, третя – чотири такти. Також у цій темі закладена цікава гармонічна ідея, що надає твору української автентичності. Тональність твору ре мінор. Перша та друга двотактні фрази виконані на органному басу, тобто гармонія змінюється, а бас залишається незмінним, а у третій фразі, наче для зняття напруги, відбувається відхилення у паралельний фа мажор із наступним поверненням в оригінальну тональність. На закінчення частини А додається ще один повтор мелодії останньої чотиритактної фрази з іншою гармонією. В оригінальних нотах динаміка зазначається таким чином, що кульмінація кожної фрази припадає на її середину. Така чутлива хвилеподібна динаміка – ще одна риса української автентичної музичної традиції. У частині А перша головна тема починається в другій октаві, її реприза у першій, а в частині А1 навпаки. При прослуховуванні твору може виникнути думка, що бажання почати та закінчити композицію піднесено, постає оригінальним творчим задумом автора.

У середній частині тріольний акомпанемент переходить з правої руки в ліву заради того, щоб залишити поліритмію, а в правій фортепіано починає грати побічну тему. Частина В побудована на своєрідному музичному діалозі: фортепіано ніби задає питання, а сольний інструмент відповідає. Спочатку питання триває три такти, відповідь – один такт. Потім спостерігається певне метро-ритмічне подрібнення: питання і відповідь по одному такту, далі по півтакта і останні такти вже разом. У розділі А1 у фортепіанній партії частішає рух правої руки з тріольних восьмих до шістнадцятих, за рахунок чого зникає поліритмія та рух стає більш зрозумілим, але дужче стрімким.

Таким чином, крім постійної дрібної хвилеподібної динаміки кожної фрази викристалізовується загальна динаміка усього твору. У першій частині першу головну тему сольний інструмент починає на *p*, реприза на *mf*, а повтор останніх чотирьох тактів починається із *f* і спадає до останнього такту знову на *p*. У середній частині наче хвилями з *p*, за рахунок звужуючого діалогу, динаміка підбирається до кульмінації твору, що настає в останніх двох тактах середньої частини, де сольний інструмент на *ff* тягне довгі ноти, а фортепіано грає стрімкі пасажі. Майже вся остання частина звучить досить драматично, і динаміка спадає тільки на першому повторі останніх

чотирьох тактів. В якості коди до всіх повторів приєднуються знов два останні такти теми на *p* і два такти тонічного акорду з уповільненням на *pp*, що наче розчиняють цю маленьку історію у небуття. Саме тут прояснюється головна композиційно-драматургічна ідея твору – розкрити реальний композиторський задум через наявні музичні складові: мелодію, фактуру, гармонію, структуру, динаміку тощо. Пропонуємо порівняти інтерпретації – спочатку в академічному виконанні, потім у сучасній джазовій версії.

Інтерпретація твору у виконанні віолончеліста Артема Полуденного. За приклад дуєтне виконання Артема Полуденного (віолончель) у супроводі Володимира Кнорозка (рояль), що відбулося 15 грудня 2015 року в Національній філармонії України. Обрання цієї виконавської інтерпретації можемо пояснити таким чином: з однієї сторони – хотілося б підкреслити значимість творчості Б. Лятошинського для українських музикантів сучасності, а з іншої – маємо на меті здійснити порівняльну характеристику виконавських версій саме молодих музикантів, тому що всі інтерпретації також належать до концертної практики останніх років.

Виконання А. Полуденного та В. Кнорозка є досить хрестоматійним і в повній мірі відображає задум композитора. Але відзначимо цікавий момент: при зміні сольної партії зі скрипки на віолончель таки проглядається певна свобода у поводженні з авторським текстом: наприклад, при редакції віолончеліст не дотримується октавності. Також обидва перші рази в експозиції віолончель грає в одній октаві, а обидва рази в повторі – на октаву вище. Це відрізняє віолончельну версію від авторського тексту.

Вся композиція від початку до кінця звучить у вільному темпі і ритмі, проте соліст та акомпаніатор слухають один одного, створюючи так званий «діалог». Цей драматургічний хід нагадує про один з класичних принципів побудови джазової імпровізації – Call&response. Враховуючи вільний рух виконання, важко вирахувати точний розмір композиції, і це також можна порівняти з метричними зміщеннями у джазовій музиці. Зважаючи на оригінальний нотний текст, в якому присутні дрібні тривалості, віолончеліст з'єднає їх в одну лінію, створюючи кантилену та надаючи мелодії так званої «вокалізації». Віолончель за тембром та вібрато подібна до людського голосу, тож у цьому випадку виконавець якраз використовує плавну зміну смичка, струн, непомітний перехід у верхні позиції для максимального наближення до вокального звучання.

Дуже чітко вимальовується концепція питання-відповіді у частині В, а наявність пауз між фразами віолончелі ще раз нагадує нам про вокальне виконання як основний принцип побудови, тому що вокалісти, як правило, використовують ці паузи для контролю дихання. Особливості акомпанементу – це використання октавних пасажів та фактурно збагачених арпеджіо, що можна співставити з Рахманіновською технікою гри та композиції. За рахунок цих складових сама музика в цілому динамічно рухається вгору, а музичний образ набуває особливої тривожності. Остання частина А звучить уже зовсім в іншій настрої, на відміну від початку – та сама мелодія із ніжної, чутливо-виразної та вокально-оповідальної перетворюється на справжній буревій на просторах української землі. Тривожне проведення основної партії віолончеллю з потужною динамікою дуже вдало супроводжується пасажами в нижньому регістрі рояля. Наприкінці твору звучання заспокоюється, віолончель і потім фортепіано переходять на *p*. Помічаємо одну цікаву деталь, яка, мабуть, є ключовою – остання фраза твору повторюється двічі. І тут можна провести пряму паралель із українським фольклором, де в піснях майже завжди використовується такий самий прийом.

Джазова інтерпретація Олексія Боголюбова. Був вибраний джазовий стиль, якому більше всього підійшла ця мелодія. Згадався німецький лейбл ЕСМ. Їх специфіка – атмосферний джаз. Девіз цієї компанії звукозапису: «Найкраща музика після тиші». Зробити музику у дусі ЕСМ було дуже органічним для цієї композиції. Рівні вісімки та гнучкість і домальовування ритм-секцією основної мелодії підкреслюють виразність твору. Щодо темпоритму, то було два варіанти: залишити його вільним, тоді потрібно було б робити щось у стилі free jazz чи укласти музику в строгий ритм. Було обране друге. Змінився розмір із $\frac{3}{4}$ на $\frac{4}{4}$ і був переписаний ритм мелодії.

Гармонія за суттю твору не змінювалась. Такі її характерні риси як органний пункт та відхилення, залишились. Змінилися декілька гармонічних рухів із залученням ускладненої субдомінанти у вигляді другого ступеня та найбільш цікаве місце із залученням джазової модальної гармонії відбулося при повторі останніх чотирьох тактів теми. Тут наче сталося порівняння класичного та джазового гармонічного світогляду.

У мелодії змінилась і октавність виконання. Всі діалоги, подібно до поліфонічного твору, взяла на себе партія фортепіано. На манер джазового виконання вся композиція була взята за квадрат. І на цю

змінену гармонічну сітку почала виконуватись імпровізація. Форма, таким чином, розширилася:

Intro Piano	Тема	Імпровізація	Імпровізація	Тема	Coda
вільне	АВА	Рояль - АВА	Контрабас - АВ	А	

Спочатку контрабас грає вільний імпровізаційний вступ, щоб занурити слухача в атмосферу композиції, потім вступає ритм-секція з рифом, виконується тема вокалом у діалозі з роялем, знову риф, далі піаніст грає один квадрат імпровізації, риф, контрабас грає ще один квадрат, але на останній А знов проводиться тема вокалом і роялем; і наостанок, в якості коди піаніст із ритмом робить останню легку динамічну хвилю, імпровізаційно вибудовуючи нові гармонічні ходи на основі органного басу. Пропонуємо порівняння особливостей оригінальної авторської версії «Мелодії» Б. Лятошинського в інтерпретаціях А. Полуденного (віолончель) – В. Кнорозка (фортепіано) та джазового квартету під керівництвом О. Боголюбова.

<i>«Мелодія» Оригінальний текст</i>	<i>Артем Полуденний / Володимир Кнорозок</i>	<i>Олексій Боголюбов “Travelling to the centre of Europe”</i>
Стиль: Класика	Класика	Джаз
Темп: Andante	Andante	Чверть=150
Виконання	Агогічне	стабільне
Розмір: 3/4	3/4	4/4
Ритм Мелодії	Незмінний	Змінений
Склад: скрипка, рояль	віолончель, рояль	вокал, рояль, контрабас, барабани
Форма: Intro Piano- 1т Тема АВА Coda - 4т	Intro Piano-1т Тема АВА Coda - 4т	Intro Piano - імпровізаційно розширене Тема - АВА Імпровізація Piano - АВА Імпровізація Double Bass - АВ Тема - А Coda - вільна розширена
Кульмінація: Останні 2 такти В	Останні 2 такти В	Кінець рояльної імпровізації
Мелодія, теми	Змінено рух по октавам	Змінено рух по октавам
Гармонія	Незмінна	Змінена з елементами традиційної і модальної джазової гармонії
Дух української автентичності	Залишився	Залишився

Отже, Борис Лятошинський використав українську народну пісню як один з елементів форми композиції, наголосивши, що кожен виконавець і слухач має пам'ятати про своє коріння, а виконання сучасних музикантів, проаналізоване вище, підтверджує той факт, що українська культура має в собі багато складних елементів, котрі є актуальними для наукового, виконавського та музикознавчого

тлумачення. Для того, щоб художньо вдало зробити музичний симбіоз, треба вивчити кожен жанр цього співіснування, і тільки після цього об'єднувати, усталюючи новий стиль органічним.

Література:

1. В. Lyatoshynski / Борис Лятошинський. Мелодія на українську народну тему URL: <https://www.youtube.com/watch?v=EjT7dvl-u4Q> (дата зверн.: 15.03.2022).
2. Jazz Kolo. Jazz sound of Ukrainian classics / Джазове прочитання української класики. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MgWS4AS0UK4&t=1978s> (дата зверн.: 17.03.2022).
3. «Song of the Carpathians» (O. Bogolyubov). URL: <https://youtu.be/50RfInL3rsk> (дата зверн.: 15.03.2022).
4. Москаленко В. «Лекції з музичної інтерпретації». Рукопис. 2005.
5. Самохвалов В.Я. Борис Лятошинський. Київ: Музична Україна, 1973. 36 с.
6. Савчук І. Борис Лятошинський і польська культура: комунікативні поля творчості: автореф. дис. ... докт. мист.: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 36 с.
7. Боголюбов Олексій «Мелодія» Бориса Лятошинського для проєкту «Travelling to the centre of Europe». URL: <https://youtu.be/USgQ3bisWtc> (дата зверн.: 17.03.2022).
8. Гомон Т.В. Ранній період творчості Бориса Лятошинського: наукова реконструкція за матеріалами невідомих і маловідомих джерел 1910-х років: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2017. 18 с.

УДК 78.071.1

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

СЦЕНІЧНА РЕПРЕЗЕНТАТИВНІСТЬ ПІСНІ «ОЧІ НА ПІСКУ» (І. ПОКЛАД – Ю. РИБЧИНСЬКИЙ): УТВЕРДЖЕННЯ УКРАЇНОМОВНОГО ВАРІАНТУ ТВОРУ

Працюючи над творчим мистецьким проєктом «Українська естрадна пісня 1960 – 1980-х років та її сучасна інтерпретація», ми маємо обов'язково проаналізувати сценічну репрезентативність низки музичних вокальних творів, зокрема пісні-шлягеру 1969 року «Очі на піску» композитора Ігоря Поклада – поета Юрія Рибчинського.

Визначаючи технічні особливості інтерпретації української естрадної пісні 1960-1980-х років у XXI столітті, зробимо акцент на неймовірній популярності цієї пісні у наш час.

Пісня «Очі на піску» має своєрідну історію. Розповідає на шпальтах газети «Сьогодні» Ю. Рибчинський: «Після університету мене забрали до армії, до ансамблю МВС. Через деякий час дівчина, з якою я зустрічався до армії, вийшла заміж. За іншого. Пропав сон. Апетит. Якийсь час не хотілося жити. Але врятувала поезія. Свій смуток, гіркоту, спустошеність я вихлюпнув на папір, написавши українською мовою три вірші. Таким чином з'явилися з часом три шлягери «Очі...», «Забудь» та «Крик птаха». Тільки після цього мені полегшало. І вперше я зрозумів, що поезія та музика здатні зробити те, чого не можуть зробити найкращі психотерапевти» [8]. «І. Поклад привніс в українську естрадну пісню музичну стилістику «нової фольклорної хвилі», що активізувалася з початку 1970-х і мала яскраво виражену лірико-мелодійну природу, й поєднав її з ритмікою та характерним інструментарієм тогочасних естрадних композицій (зокрема біг-біту, рок-музики, диско тощо). Загальнодоступність музичної мови, яскрава образність та ліризм зумовили широку популярність музично-театральних творів І. Поклада», – таку характеристику творчості композитора надала відома музикознавиця В. Кузик у V томі Української музичної енциклопедії [4].

Першою виконавицею пісні «Глаза на песке» пощастило стати Тамарі Міансаровій (1931 – 2017). Випускниця Московської консерваторії ім. П.І. Чайковського за спеціалізацією фортепіано (клас професора Льва Оборіна). Факультативно займалася у класі вокалу професора Дори Білявської. Працювала концертмейстером, але стала відомою естрадною співачкою. Лауреатка III премії Всесоюзного конкурсу артистів естради, Міжнародних естрадних конкурсів у Гельсінкі (1962), Сопоті (1963) із піснею «Сонячне коло», «Хай завжди буде сонце!» (композитор Аркадій Островський – поет Лев Ошанін), конкурсу естрадної пісні «Дружба» (1966). Працювала протягом 12 років солісткою Донецької обласної філармонії, вшанована багатьма іноземними нагородами та званням «Заслужена артистка України».

Композитор та поет запропонували Тамарі Міансаровій, яка народилася у місті Зінов'євську (потім Кіровоград, сьогодні – Кропивницький) та знала українську мову заспівати цю пісню. Виконавиця погодилася, але згідно кон'юнктури того часу треба було

співати тільки російською мовою. Так з'явився російськомовний варіант – «Глаза на песке». Фірма «Мелодія» випустила платівку, що мала тираж мільйон. Пісня стрімко завоювала популярність.

На сторінці youtube знаходиться відео 1969 року, із записом пісні «Глаза на песке» у виконанні Тамари Міансарової – архів Держтелерадіофонду. Пісня також мала другу назву «А море спит» [6]. Працюючи над інтерпретацією цієї пісні, співачка знайшла свій власний образний ключ, свою інтонаційну палітру. У її виконанні «Глаза на песке» звучать свіжо й оригінально, адже зірка естради 1960-х років поставилася до музичного й поетичного тексту твору з великою уважністю. В одному із газетних інтерв'ю тих часів Тамара Міансарова розповідала про методи своєї роботи над піснею: на нотних примірниках пісні, здебільшого переписаних власною рукою, солістка мюзик-холу часто виставляла свої знаки зміни дихання, ліги, додаткові динамічні відтінки. Іноді ж, з метою максимально повного розкриття авторського задуму або виходячи з власного ідейно-образного трактування пісні й особливостей свого естрадного голосу сопрано, вона дуже тактовно й обережно вносила незначні зміни в нотний чи поетичний текст твору.

Дивлячись відео 1969 року, й сьогодні можемо відзначити, що Тамара Міансарова співала пісню «Глаза на песке» світлим, прозорим, задушевним і м'яким звуком. Її схвильований і ніжний голос линув широкою нескінченою хвилею. Цього співачка досягала тим, що іноді відмовлялася від цезур, які декотрі музичні редактори телебачення рекомендували співачці для дихання, прагнучи до максимально злитного інтонування й надзвичайно широкої кантилени. Т. Міансарова по-своєму продовжувала звучання окремих нот, перетворювала наспівні репліки в інтонаційно широку та велику вокальну фразу, досягаючи плавності й плинності мелодії.

Ця пісня стала головною у творчості співачки, і у 2003 році, будучи вже у солідному віці, Тамара Міансарова знову виступала в телевізійному концерті із «Глазами на песке». У коментарях Тетяна Середенко написала: «Боже! Яка сила! Скільки трагізму й емоцій в 4–5 хвилині виконання! Вдалося передати за цей короткий фрагмент весь біль, трагедію, величезну втрату» [7]. Так, це цілком слушна думка глядачки, адже у 1970-ті роки Тамара Міансарова співала пісню «Глаза на песке» інколи пристрасно й заклично, інколи як елегійний спогад про давно пережите почуття. А у 2003 році ця ж пісня «Глаза на песке» звучала зворушливо й поетично, як

схвильоване й радісне зізнання самій собі у великому першому коханні, що охопило жіноче серце.

Пісню «Глаза па песке» протягом багатьох років співали видатні виконавці як Едуард Хіль, Муслім Магомаєв, Костянтин Огневий. І от, у XXI столітті ця пісня отримала нове сценічне життя. У 1998 році співачка Катерина Бужинська виконала на Міжнародному фестивалі «Слов'янський базар» пісню І. Поклада та Ю. Рибчинського «Глаза на песке». Співачка виборола Гран-прі [1].

У 2005 році на святкуванні десятиріччя газети «Бульвар» відома грузинська естрадна співачка Тамара Гвердцители проспівала «Очі на піску» українською мовою. У своєму анонсі перед публікою Тамара Гвердцители назвала пісню «Очі на піску» шедевром музики XX століття [2]. Від цього часу молоді українські артисти виконують цей шлягер українською мовою.

Вивчаючи музичну регіоналістику Дніпропетровщини, можемо пишатися тим, що переможниця талант-шоу «Голос країни 2018» Олена Луценко отримала вокальну освіту в музичному училищі Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки у класі викладача Ю.В. Писаренко. Молода співачка виконала пісню «Очі на піску» українською мовою у серіалі «Дві матері». Пісня є саундтреком до цього серіалу. Співаючи пісню «Очі на піску», Олена Луценко створила свою власну манеру інтерпретації цього шлягеру, звертаючи особливу увагу на філігранну обробку вокально-емоційних деталей, своєрідність динамічних відтінків та психологічних нюансів. Тому пісня «Очі на піску» у виконанні Олени Луценко сприймається не як дивертисментний уривок чи вихоплений з концерту епізод, а як своєрідна квінтесенція музично-художнього змісту серіалу, як завершений і узагальнений мистецький образ [5].

У проєкті «Голос країни» V сезону у форматі «Битва» пісню «Очі на піску» виконували Марта Малишняк та Тетяна Решетняк. На X-факторі 10, у 2019 році на Четвертому кастингу цей шлягер проспівав Антон Гвоздик, випускник одного із дитячих будинків Дніпропетровщини. Під час обговорення суддів А. Данилко заявив, що коли цей виконавець «співає внизу, то це ще можна слухати, а коли уверху – то це істерично, і навіть неприємно слухати», і сказав: «Ні!». Член журі Н. Каменських сказала, що «...Антон дуже багато кричав, але коли співав фальцетом, то це було дуже гарно...». Разом з тим співачка заявила, що «...усі моменти можна з ним поправити» і сказала: «Так!». О. Винник та О. Полякова сказали також: «Так!» [3].

Таким чином, переконливо зазначимо, що самобутні мистецькі традиції інтерпретації пісні «Очі на піску» І. Поклада та Ю. Рибчинського живуть і сьогодні у творчості талановитих естрадних співаків ХХІ століття та, безумовно, допомагають новим виконавцям знайти свій індивідуальний стиль.

Література:

1. Бужинська К. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3nМЕНAtir0> «Слов'янський базар» (дата звернення: 19.03.2022).
2. Гвердцителі Т. URL: https://www.youtube.com/results?search_query (дата звернення: 21.03.2022).
3. Гвоздик А. «Очі на піску» Х-фактор 10. 2019. Четвертый кастинг. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pePnTWHkgOE> (дата звернення: 21.03.2022).
4. Кузик В. Ігор Поклад. Київ: Видав. ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2018. С. 293.
5. Луценко О. «Очі на піску» URL: <https://www.youtube.com/results?Search> (дата звернення: 23.03.2022).
6. Міансарова Т. «Глаза на песке». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QGPg2I8zjXU> (дата звернення: 23.03.2022).
7. Міансарова Т. «Глаза на песке» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4PeR-aIZbNg> (дата звернення: 23.03.2022).
8. «Очі на піску»: від Тамари до Тамари». «Сьогодні». № 165 (1510) за 26.07.2003.

УДК 782

Тулянцев Андрій Анатолійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор та зав. кафедри вокально-хорове мистецтво
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (093) 723 - 45 - 15
e-mail: andrijtu1962@gmail.com

ДНІПРОВСЬКИЙ МІЖНАРОДНИЙ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНИЙ ФЕСТИВАЛЬ «ПЕРЕХРЕСТЯ ЕПОХ» ЯК КОМУНІКАТИВНИЙ ЗАХІД

У вересні 2021 року на сцені Дніпропетровського академічного театру опери та балету - Dnipro Opera - відбувся Міжнародний музично-театральний фестиваль «Перехрестя епох», присвячений 150-річчю Лесі Українки. Директор – художній керівник оперного театру Костянтин Пінчук зазначив: «Цей фестиваль – найгучніша подія для всієї України. Організувати та провести його нам допоміг

грант Українського культурного фонду. Тішить, що в нас у гостях – люди різних поколінь, багато молоді» [1].

Велике місце у фестивальному репертуарі належить таким мистецьким заходам, як виступи народної артистки України, Героя України Ади Роговцевої. Видатна актриса та громадський діяч презентувала ювілейне видання книги «Леся Українка. Лісова пісня», надруковане на замовлення Дніпропетровської облдержадміністрації. Також відбувся майстер-клас Ади Роговцевої «Споріднення та різниця виконавства драматичного та музично-театрального актора, співака-актора на прикладі вокальних творів на поезію Лесі Українки», в якому також узяли участь здобувачі вищої освіти Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. Разом із своєю донькою, режисером та актрисою, заслуженим діячем мистецтв України Катериною Степанковою, Ада Роговцева зіграла виставу-концерт «Душа Лесі Українки».

Широку увагу глядачів привернули також майстер-клас та концерт пропагандиста українського гумору, народного артиста України, професора Анатолія Паламаренка. Видатний майстер художнього слова прочитав поезію Лесі Українки, твори Миколи Гоголя, Тараса Шевченка, Олександра Довженка.

Міжнародний музично-театральний фестиваль «Перехрестя епох» ознаменувався сенсаційною подією, а саме – візитом та концертом Аріадни Бартаї, угорської піаністки, племінниці Лесі Українки. Концерт став водночас презентацією унікальної нотної збірки, що збереглася у рукописному варіанті. Загалом, збірка складається із 225 народних пісень, веснянок, колядок, пісень запорізьких козаків, записаних із голосу самої Лесі Українки Климентом Квіткою. Рукописна збірка існує у єдиному варіанті, та є мистецьким раритетом. «Цю збірку я отримала від моєї матері, – розповіла Аріадна Бартаї. – Я – піаністка, довгий час викладала, мене вразила мелодика, гармонія цих пісень та їхня багата різноманітність. Я захотіла написати музичний супровід для них. Спершу писала просто для задоволення, для себе. Але коли показали кілька пісень на публічному виступі, вийшло вражаюче. Я навіть не могла уявити, наскільки важливою для мене та України стане ця спадщина великої Лесі Українки» [1].

Фестиваль, як засіб спілкування, являє собою унікальну модель музично-театрального діалогу між виконавцями та аудиторією. Він став визначальним носієм і важливим чинником у сучасній

популяризації творчості Лесі Українки, водночас, і у долученні молодих митців ХХІ століття до художньо-музичної скарбниці великої поетеси. У концерті Аріадни Бартаї узяли участь солістка Дніпропетровського академічного театру опери та балету, викладач Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Любов Рибак; солістка Дніпропетровського академічного театру опери та балету, випускниця Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Ганна Бойченко. Їх виконання творів Лесі Українки вирізнялося тонким відчуттям своєрідного глибоко національного мелосу, кантиленним співом.

Хор Дніпропетровського академічного театру опери та балету виконав частину хорового циклу «До тебе, Україно» (вірші Лесі Українки, музика Володимира Скуратовського). Треба зазначити, що музика В. Скуратовського приваблює своєю ліричністю, глибоким психологізмом, великим емоційним напруженням. Під керуванням диригента Вікторії Рацюк хор продемонстрував, що музика В. Скуратовського (музикознавець, композитор, заслужений діяч мистецтв України, багато років працював викладачем Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки) гармонійно сприяє професійному співацькому звукоутворенню та звуковеденню дніпровських хористів.

Балет «Лісова пісня» М. Скорульського створено ще у 1936 році. На сцені Дніпропетровського академічного театру опери та балету з'явився новий, цікавий варіант цього твору. На сайті театру надрукована така інформація: «М. Скорульський. Балет-феєрія на 2 дії. «Хто відкриває прийдешність нашому почуттю, той поширює межі вічності нашої душі». Леся Українка. «Лісова пісня» – бренд українського балету. Балет, створений композитором М. Скорульським, став візитною карткою українського хореографічного мистецтва. В ньому є все, що може зацікавити справжніх поціновувачів балету: романтичний сюжет, фантастична основа поєднана з фольклорним колоритом, мотиви та інтонації народних пісень і танців – це справжня танцювальна поема» [2].

Балетмейстер – народний артист Республіки Молдова Андрій Литвинов. Диригент – народний артист України Володимир Гаркуша. Сценографія та костюми – Костянтин Пінчук. Партії виконують: Мавка – Ілона Байтлер, лауреат Міжнародних конкурсів; Лукаш – Сергій Зданський, лауреат Міжнародних конкурсів; Перелесник – Іван Бряхна, лауреат Міжнародних конкурсів; Килина – Вікторія Бакі;

Мати Лукаша –Раміна Бураєва; Лісовик – Дмитро Іванов; Той хто в скалі сидить – Євген Кучвар; Чорти, Потерчата – артисти кордебалету.

«Лісова пісня» М. Скорульського на сцені Дніпропетровського академічного театру опери та балету поставлена також як гастрольний варіант вистави у 2-х діях. Враховані вимоги сценічної практики та глядацького інтересу ХХІ століття. Зроблені певні оркестрові й хореографічні купюри. Концепцією сценографії є петриківський розпис, що своєю мальовничістю та образністю сягає глибини думок, образів, танцювальних характеристик твору Лесі Українки.

Аналізуючи актуальність Міжнародного музично-театрального фестивалю «Перехрестя епох», зазначимо непересічну важливість цього мистецького складника в регіональній культурі сучасної Дніпропетровщини.

Література:

1. У Дніпрі проходить Міжнародний театральний фестиваль «Перехрестя епох». URL: <https://gorod.dp.ua/news/194410> (дата звернення: 30.09.2022 р.).
2. Лісова пісня. URL: https://www.opera-ballet.com.ua/repertoire/lisova-pisnya/?wcs_timestamp=1642874400 (дата звернення: 29.09.2022 р.).

УДК 78.089.8

Буга Ольга Павлівна,
аспірантка кафедри бандури
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського
тел. (097) 869 - 55 - 53
e-mail: olya.buga92@gmail.com

КОСТЯНТИН МЯСКОВ **«ОБРОБКИ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ»**

Костянтин Мясков – видатний український композитор, баяніст, автор оперет, кантат, хорів, інструментальних концертів, музики до фільмів та радіоспектаклів. Він, без перебільшення, є одним з найбільш плідних композиторів у галузі народно-інструментального виконавства другої половини ХХ ст. У своїй творчості К. Мясков широко використовував тематизм українських народних пісень та мелодії народних танців. Його принципи роботи з фольклорними мотивами, при трансформації їх у професійні академічні твори, мають

свої, непритаманні іншим композиторам, риси. Проте, незважаючи на плідну композиторську спадщину та унікальність методів роботи з фольклорним матеріалом, ця сторона творчого спадку К. Мяскова, на даний момент, ще не була досліджуваною.

На сьогоднішній день про творчість К. Мяскова видана лише одна невелика монографія у серії книг «Портрети українських композиторів» (автор Олександр Стельмашенко). Період видання цієї монографії мав великий вплив на її зміст – основна частина матеріалу сконцентрована на аналізі творів композитора, написаних на радянсько-патріотичну тематику. Згадки про обробки народних пісень зовсім незначні – подано невеликий перелік обробок у загальному списку творів.

Період роботи концертмейстером-баяністом та любов до народної музики вилилися в те, що основою більшості композицій К. Мяскова став фольклорний матеріал. Він широко використовує теми народних пісень і танців у творах для всіх народних інструментів (бандура, баян, домра, балалайка). Особливої уваги варті його обробки народних пісень, що він зумисно називає «вільними», або ж «музичними картинками для голосу», що вже само собою вирізняє їх із поміж обробок інших композиторів.

На даний момент немає точного переліку творів К. Мяскова. Одна спроба створити список творчої спадщини композитора була здійснена у 1986 році О. Стельмашенком у 2-му виданні «Костянтин Мясков» із серії «Портрети українських композиторів». Щодо вказаних у цьому списку обробок народних пісень, доступний такий перелік із книги О. Стельмашенка: 1979 р. «Дівка Явдошка», «Налетіли журавлі», «Ой важу я, важу», «Сіяв мужик просо», «Ой хотіла вража баба молодою бути», «Ой коли б я була знала»; 1980 р. «Ой ти, місяцю-зоре», «Ішов козак чистим полем», «А я в батька росла», «Ой у лузі червона калина».

Окремо надаємо список обробок народних пісень К. Мяскова, упорядкованих вже після видання відомої книги О. Стельмашенка: «Ой сад-виноград», «Защетава жайворонок» (варіанти для тенора, сопрано), «Щедрий вечір», «Ой заграйте, музики», «В ліс зелений по горішки», «Кучерява Катерина» (тріо із солістом), «Ішов дід на став» (тріо a capella).

Ознайомившись із матеріалами даних обробок народних пісень та проаналізувавши їх, можемо виділити такі основні принципи роботи К. Мяскова:

- інструментальний вступ будується на тематизмі основної мелодії; гармонізація далека від класичної, наповнена альтераціями та півтоновими ходами акордів;
- маючи в основі куплетну форму, композитор урізноманітнює її різними варіантами фактури акомпанементу та тональним планом; у деяких піснях дозволяє собі зміну мелодії у вокальній лінії;
- закономірним для акомпанементів є наслідування народному музикуванню: принцип гри «бас-акорд, бас-акорд», акорди наповнені секундовими (часто кластерними звучаннями), що імітує своєрідне бряцання по струнах;
- кожна із сольних обробок має вокалізи-каденції, що не є притаманними для класичного розуміння обробки народної пісні; вони передбачають високий рівень володіння виконавцем вокальною технікою та широким діапазоном;
- кожна обробка має коду з ферматою на домінантовій функції, часто з найвищою нотою за весь твір.

Література:

1. Мясков К. Факсиміле рукописів обробок українських народних пісень. Особиста бібліотека Л.В. Федорової.
2. Особова справа Костянтина Мяскова. Випускники 1958 року. Архів НМАУ ім. П.І. Чайковського.
3. Стельмашенко О. «Костянтин Мясков». Київ: Музична Україна, 1981. 62 с.

УДК 78.087.6

Лебедєва Дар'я Олександрівна,
здобувачка освітнього рівня «Магістр»
кафедри вокально-хорове мистецтво
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,
 тел. (095) 907 - 07 - 63
 e-mail: darialebedieva97@gmail.com

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА

(на прикладі твору «Колискова» на слова Лесі Українки)

Творчість композитора Олександра Козаренка є актуальною для сьогодення, адже ставить перед нами цікаві завдання, пропонує у аналітичному ключі вивчення таких питань як шляхи розвитку сучасного музичного мистецтва, фольклор та композитор, народне та

професійне, національні традиції та їхнє життя у сучасній музичній культурі тощо. Саме це підтверджує стаття Н. Кашкадамової, надрукована в Енциклопедії сучасної України. Дослідниця стверджує: «Як композитор Олександр Козаренко працює у жанрах симфонічної, оперної, балетної, камерно-інструментальної, вокальної і театральної музики. Особливу увагу приділяє сакральним жанрам. Переосмислює канонічні сюжети крізь призму почуттів сучасної людини. Трансформує гуцульські фольклорні інтонації та моделі українського бароко, поєднуючи їх з гостро-експресивними засобами сучасної гармонії та оркестру. Його твори входять до репертуару провідних колективів та виконавців України, звучать у багатьох країнах світу» [1].

Зрозуміло, що про творчість композитора Олександра Козаренка написано чимало робіт різних жанрів – від популярних нарисів до спеціальних теоретичних досліджень, і майже всі вони тією чи іншою мірою підіймають проблему національного у його творчості. В усій різноманітності та повноті своїх проявів вона також представлена та розвинена у вокальних творах композитора. Вони надають можливість всебічно досліджувати особливості драматургії та стилю, визначити епічні принципи композиції, користуючись аналогіями з літературою.

«Колискова» на слова Лесі Українки є надзвичайно відомим вокальним твором. Ця композиція входить до репертуару славетної оперно-камерної співачки Вікторії Лук'янець. Розглянемо специфічний комплекс засобів музичної виразності у цьому творі.

Наголосимо, що найважливіша особливість музики Олександра Козаренка – її метаісторичність. Музика майстра про Україну, долю народу, його місію, про минуле, сьогодення та майбутнє національної душі та культури. У «Колісковій» приділяється пильна увага проблемі взаємовідносин матері та немовляти як основи перетворення буття людини і світу, актуалізується проблема збереження морального потенціалу людини та людської цивілізації як такої, за допомогою звернення до цінностей людського типу. Це визначає духовно-моральні пріоритети музичного мислення композитора.

«Колискова» дає можливість виявити смислову єдність «мелосу» та «логосу» у музично-поетичній мові О. Козаренка, виступає не тільки як засіб комунікації, але і як значущий фактор зв'язків між поколіннями, як діалог епох національного

перетворення. Значущість синтезу літературного та музичного в цій вокальній мініатюрі полягає в багатшаровості асоціацій, у гармонії наскрізних поетичних мотивів та музичних тем, що зафіксували характерні риси образу та поведінки, психології та душевного складу людей різної соціальної приналежності, різної національної типізації.

Музика «Колискової» О. Козаренка є інтонаційно плавною, наспівною, протяжною. «Колискова» написана у спокійному темпі, з повторами мелодій, у розміреній ритміці. В ній знайдено органічне поєднання стародавніх, архаїчних звучань, властивих старовинним українським народним пісням (секундо-кварто-квінтови співзвуччя, що переходять в унісон), і сучасної музичної мови, що не входить у суперечність зі стилем української народної пісенності. Використовуючи скромні, скупі засоби фортепіанної фактури, композитор виявив дивовижну винахідливість та майстерність, досяг гармонійної та інтонаційної барвистості, різноманітності звучань у поліфонії.

Багаторазове проведення мелодії імітує монотонне, неквапливе звучання колискової пісні. Варіюючи супровід, композитор «розцвічує» його щоразу по-різному (підголоси, акорди, зміна регістру). Незважаючи на те, що мелодія протягом усього твору звучить без змін – остинато, вокальне виконання не є статичним. Вокалісту та акомпаніатору потрібно знайти виконавські фарби, що дозволяють урізноманітнити звучання, підкреслити виразність кожної варіації, передати характер спокійний, лагідний, просвітлений. Виконуючи «Колискову», необхідно ясно виділити кульмінацію в середній частині та спад звучання в останній.

Вступ має звучати спокійно, лагідно, плавно, округло. Тема звучить зосереджено, замислено. Необхідно врахувати хід вокального звучання вниз, кварто-квінтови поєднання звуків мелодії та акомпанементу. В середній частині мелодія переноситься в нижній регістр і звучить трохи тривожно. Супроводження ж у верхньому регістрі починається і закінчується квінтовим ходом вгору – воно звучить просвітлено, ясно.

При наступному проведенні тема повертається до колишнього звучання (в середньому та верхньому регістрах), але гамоподібні ходи утворюють напружені, жорсткі секундові поєднання зі звуками мелодії (15 - 16 такти). Це проведення теми є кульмінаційним. Наприкінці середньої частини раптово настає просвітлення (звучання унісона). П'яте та шосте проведення теми (3 частина Колискової)

виконуються заспокоєно, просвітлено. В останньому проведенні теми характер звучання має бути просвітленим, м'яким.

Закцентуємо, що «Колискова» Олександра Козаренка на слова Лесі Українки є надзвичайно цікавим доповненням до репертуару сучасних академічних співаків.

Література:

1. Кашкадамова Н. Козаренко Олександр Володимирович. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=9218x (дата звернення: 19.03.2022).

УДК 78.071.1

Резніченко Любов Валеріївна,
здобувачка освітнього рівня «Магістр»
кафедри народні інструменти
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,
 тел. (068) 179 - 73 - 11
 e-mail: luba13826@gmail.com

МІСЦЕ ГЕОРГІЯ МАТВІІВА ЯК КОМПОЗИТОРА І ВИКОНАВЦЯ В СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ

У наш час бандура досягла колосальних вершин у своєму розвитку. В процесі еволюційного становлення вона набула нових якостей і стала трактуватись як концертний сольний інструмент. У світлі бандурного мистецтва перших десятиліть XXI століття нашу увагу привернув Георгій Матвіїв. Він поєднує різні грані творчої індивідуальності як бандурист-віртуоз, новатор, композитор та аранжувальник. Георгій Матвіїв є солістом Національного академічного оркестру народних інструментів та «Європейського джазового оркестру», лауреатом міжнародних конкурсів академічного та джазового напрямів. Він, як універсальний музикант, експериментує у сфері синтезу джазу та фольклору, займається активною дослідницькою та виконавською діяльністю у сфері джазу. Як композитор, Георгій Матвіїв є автором двох збірок інструментальних творів для бандури соло, що складають джазовий репертуар для бандури (серед них найбільш відомі «Імпровізація на народну тему», «Блюз нічного причалу», «Дві сторони медалі» та авторська візитна картка – п'єса «Джаз Дикого Заходу»).

Наголосимо на тому, що всі композиції Георгія Матвіїва мають унікальну програмність у відповідності до певної образної сфери, несуть в собі неповторну емоційно-зображальну характеристику.

Цікаво, що Г. Матвіїв ніколи не писав для ансамблю бандуристів, всі його твори в основному – для бандури соло. Але, навесні 2020 року, під час першого карантинного локдауну, він вперше створив композицію для квартету бандуристів «Знак згоди». Її музична редакція для капели бандуристів «Чарівниці» зроблена керівником капели Світланою Овчаровою.

Г. Матвіїв випустив п'ять авторських альбомів; його дискографію складають авторські п'єси для бандури соло та в ансамблі з іншими інструментами. Композитор-виконавець звертається також до відомих композицій (поп, рок хіти, музика з фільмів, серіалів та відеоігор). Всі інструментальні партії альбому з кавер-версіями (мелодія, акомпанемент, підголоски, перкусія, бас) бандурист виконав двома способами: грав мелодію й акомпанемент та використав студійне накладання окремих партій.

Варто нагадати, що основні прийоми гри, найчастіше вживані в класичному бандурному виконавстві, поділяються на дві категорії: універсальні (використовуються на інших інструментах) та специфічні (можливі у виконанні лише на даному інструменті). У наш час дедалі частіше використовуються специфічні засоби виразності в оригінальній бандурній музиці.

Г. Матвіїв у процесі власної виконавської та композиторської діяльності винайшов та застосував до своїх інструментальних творів новітні засоби музичної виразності. Композитор зауважує, що всі ці прийоми гри на інструменті збагачують тембрально та вживаються для досягнення художньої цілі. За його словами, *«самий пошук нових винаходів, тембральних знахідок <...> народжується безпосередньо з інструментом в руках, “під пальцями”»* [1, 226].

Розглянемо деякі нові художньо-виражальні інструментальні прийоми, які використовує у своїй практиці Георгій Матвіїв:

- *різновиди басових флажолетів;*
- *«вбудований флажолет»* – флажолет верхнього звуку інтервалу (найчастіше від терції до септими) або середнього звуку акорду, що створює ефект *«викривлення» звукового інструментального простору*, тому що рука виглядає зібрано і виконавець грає в тісному розташуванні, а звучить *«розряджено й тембрально контрастно в “монолітності” вертикалі інтервалу»;*

- «*м'яке*» *глісандо* для набуття пом'якшеного тембру – виконується або ребром долоні правої руки при висхідному русі, або пучкою мізинця правої руки при низхідному русі;
- *різноманітні ударно-сонорні прийоми* – удари по різних частинах корпусу бандури, темперовані пальцьові удари лівої руки по грифу та нижній деці інструмента;
- *прийом staccato* одного звуку, інтервалу, три-чотириголосних акордів; виконується завдяки приглушенню струн ребром долоні правої руки для підкреслення синкоп у джазових творах.

Всі перелічені новітні прийоми можна побачити в композиції «Дві сторони медалі». Вони використовуються з метою урізноманітнення тембральної якості інструмента, підкреслюють властивості музичного моменту, підносять бандуру в «академічному інструменталізмі» на новий, вищий рівень. Особливою є роль візуального сприйняття гри слухачем, а також вищий рівень техніко-технологічної складності, що вимагає від виконавця неабиякої вправності та майстерності. Бандура на рубежі ХХ – початку ХХІ століть досягла чималих вершин у сфері сольного виконавства, тож не дивно, що з'явилися нахили і до «*камерно-ансамблевої сфери музикування*» [2, 429]. Це спонукало Г. Матвіїва до пошуку нового звучання, тембральності, технічних можливостей, поєднання таких інструментів, як гітара, контрабас, перкусія. В результаті, виникли нові елементи мелодики, гармонії, сонорності, збільшились виконавські, фактурні можливості даного складу. Так, композиція «Ніч у лісі» відображує тенденції, які із самого початку направлені на створення нової якості ансамблевого звучання. Як зазначає Г. Матвіїв, бандура ніколи не могла бути приєднана до пласту масових, популярних жанрів музики (до яких належать джаз, рок), але у сьогоденні спостерігаємо актуалізацію вживання цього інструмента як у сольному виконавстві, так і в ансамблевому поєднанні. Нинішні творчі експерименти ще більше виявляють невикористані ресурси звукового та художнього потенціалу бандури. Всі новітні прийоми гри в бандурному інструменталізмі збагачують цей пласт музики новими звуковими фарбами.

У композиції «New View» («Новий погляд») для бандури, кларнета, гітари, контрабасу та перкусії, Г. Матвіїв пропонує свій погляд на концепцію сучасної популярної музики. Сольні імпровізації музикантів-інструменталістів мають урахування індивідуальних, артистичних та інструментально-технологічних властивостей

виконавців. Бандура виражає функціональну перемінність у використанні різних фактурних засобів: мелодії, різних видів акомпанементу, підголосків, контрапункту, педалі, і це сприяє формуванню ансамблевої цілісності, а завдяки своїй фольклорності додає не лише національного колориту, але якісно підсилює та збагачує звучання «популярної» музики. Г. Матвіїв також сприяє популяризації бандури і у медіа-вимірі. На основі його твору «Wild West Jazz» вперше знято кліп для бандури solo, який отримав перше місце на фестивалі «Кіно під зірками» (м. Кривий Ріг), у номінації «Музичні кліпи» 2011 року.

Отже, Г. Матвіїв доводить, що бандура в сучасному вимірі розкривається багатогранно та може бути представлена у багатьох жанрах і напрямках музики і, за його власними словами, «*постає носієм специфічної тембральної якості*» [3, 389].

Література:

1. Матвіїв Г.В. Нові інструментально-ігрові прийоми в сучасному бандурному репертуарі. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка*. 2012. Вип. 20–21. С. 221–231.
2. Матвіїв Г.В. Нові камерно-ансамблеві форми ХХІ століття: бандура і гітара. *Музичне мистецтво і культура*. 2012. Вип. 16. С. 425–432.
3. Матвіїв Г.В. Сучасна бандура в музиці «третього пласта». *Музичне мистецтво і культура*. 2013. Вип. 17. С. 379–390.

УДК 78.071.2

Юрко Христина Сергіївна,
*здобувачка освітнього рівня «Магістр»
 кафедри композиції та інструментування
 Харківського національного університету мистецтв
 ім. І.П. Котляревського,
 тел. (093) 993 - 14 - 55
 e-mail: khrystynayurko145@gmail.com*

СЕМАНТИКА СТРУННО-СМИЧКОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ТВОРАХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (на прикладі «Ранкових молитов» В. Птушкіна для віолончелі та струнного оркестру)

Історія оркестру починається у ХVІ столітті, коли вокальний поліфонічний стиль досяг свого кульмінаційного розвитку, а світська інструментальна музика набувала потужної сили як окрема сфера

музичного мистецтва. Період XVI – XVII ст. можна вважати і часом формування струнної групи ансамблю / оркестру, адже з'являється музика для струнно-смичкових інструментів – як сольна, так і ансамблева. Цей процес супроводжувався введенням до обігу професійного музичного мистецтва сімейства скрипкових, як досконалих інструментів, що відповідали естетичним і акустичним запитам епохи Нового часу, і поступовим «відходом» сімейства віол на другий план, з подальшим їх витісненням з ужитку. Це пов'язано зі змінами у світогляді культури Нового часу: нове світосприйняття, нові образи та погляди знаходять своє відображення у звукових образах барокової доби.

В культурі Нового часу «Я» – Особистість – центральна категорія, що обумовлено індивідуалізмом, як однією з основних настанов європейської культури Нового часу. Тому, на нашу думку, трактування родини скрипкових інструментів, які завжди асоціювались із звучанням людського голосу, із людським тембром, набуло характеристики «співочих», як провідних інструментів, що обумовлено світоглядом культури Нового часу. Сімейство скрипкових виявило свій універсалізм у різних площинах музичної культури: від народної до елітарної.

Остаточне формування струнно-смиркової групи оркестру припадає на кінець XVII ст. Вона справедливо вважається домінуючою серед інших, адже являється найбільш багатого за своїми виразовими можливостями. Головними її перевагами є великий загальний оркестровий діапазон, широка градація динаміки, технічна «невтомність» і гнучкість, багаточисельність виконавців, можливість створення *divizi* для додаткової кількості партій тощо.

Не випадково, струнно-смичкова група, як основа оркестру, ствердилась вже у барокову добу і не поступалась своїми домінуючими позиціями в музиці XX – XXI ст. (за винятком творів, у яких, відповідно до певних естетичних настанов або художнього задуму, композитори свідомо відмовлялись від струнної групи (наприклад, Е. Варез) або її частки («Симфонія псалмів» І. Стравінського).

Усвідомлення темброво-семантичної специфіки інструментів відбувалось нерівномірно і поступово від доби Відродження. Наприклад, скрипка та віолончель із точки зору семантики були осмислені раніше, ніж альт та контрабас, адже семантика окремих інструментів формується, передусім у сольній практиці, а також за

умов надання тембру солюючої функції в оркестровій музиці. Семантика альту була усвідомлена приблизно у середині XIX ст., а семантика контрабаса, на нашу думку, є незамкненою сферою, в якій ще відбувається формування специфічних саме для цього тембру смислів і значень.

У контексті наших міркувань визначемось із поняттям *семантика тембру* – це те коло позамузичних образів та асоціацій, з якими пов'язаний певний тембр.

Процес формування семантики струнно-смичкових інструментів триває і в наш час. Це можна пояснити тим, що оточуючий світ, людська культура і сама людина як особистість постійно змінюються, а семантика у загальнокультурному сенсі пов'язана із системою тих смислів, які формує людина.

Твір «Ранкові молитви» Володимира Птушкіна написано для віолончелі соло і струнного оркестру. Це одночастинна композиція, драматургія якої вибудовується за стадіально-хвильовим принципом. Вибір композитором складу для свого твору зумовлено програмною назвою, яка передбачає лірико-інтимний тип висловлення, відбиття тонких емоційно-психологічних градацій, нюансування душевних переживань особистості. Втілити такий складний задум під силу струнному оркестру, котрий має величезні виразові і технічні можливості. Йому одночасно доступні камерність, інтимність, насиченість, глибина і повнота звучання.

Оksamитовий тембр віолончелі можна порівняти з людським голосом, вона здатна до експресії і ліризму в рівній мірі. Відповідно, семантика віолончелі окреслена у широких межах: від тихої смиренної сповідальності до відкрито-емоційного, бурного висловлювання, від покірності до бунтарства.

Струнний оркестр гнучко реагує на смислові вигини партії віолончелі, представлений і у м'якому ліричному варіанті звучання і жорстко, навіть агресивно.

Актуалізація тембрів струнно-смичкових інструментів у сучасній композиторській творчості (З. Алмаші, С. Турнеєв та інші композитори), на нашу думку, свідчить про протидію дегуманістичним тенденціям сучасної культури, зокрема, масової, в якій цінність Особистості нівелюється, що призводить до сумнівів стосовно сутності й сенсу її буття.

УДК 78.071.2

Очерет Наталія Сергіївна,
здобувачка освітнього рівня «Магістр»
кафедри фортепіано
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,
тел. (050) 965 - 56 - 15
e-mail: polyschuk.nata@gmail.com

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОРТЕПІАННОЇ МІНІАТЮРИ У ТВОРЧОСТІ В. СИЛЬВЕСТРОВА (на прикладі циклу «Три багателі»)

Творчість Валентина Сильвестрова, всесвітньо відомого українського композитора, найбільш міцно пов'язано з неоромантичним напрямком в музиці останньої третини ХХ ст. Музика Сильвестрова незвичайна в загальному контексті сучасної композиторської творчості. Композитор не прагне епатувати публіку. Справжнє призначення його творів – звернутися до самих невігядливих і нехитрих сторін людської натури, до лірико-споглядального стану душі, до Просвітлення і спокійного строю думок. Така «нова простота» і справляє незабутнє враження на слухача. Концептуальною домінантою творчості В. Сильвестрова є направленість на розкриття духовного світу людини, його філософського сприйняття життя. Для митця характерно вміння бачити взаємозумовленість індивідуальних людських переживань і складних загальних життєвих процесів. Наслідок такої філософської позиції – багатозначні музичні елементи, насичені підтекстом в емоційно-смисловому ряді, що експонує роздуми про єдність і протиріччя Всесвіту. Його музика метафорична, що справляє враження недовомовленості та дає можливість слухачу міркувати, шукаючи свій сенс твору. В. Сильвестров не бере за ціль вражати. У його творах багато медитативності, стриманості, духовності. Все, що є частиною буддистської культури, є близьким його світосприйняттю.

Митець майстерно втілює інтонаційну гнучкість мелодії, залежно від емоційного строю та його трансформації. Композитор ретельно деталізує нотний текст своїх творів (нюанси, агогіку, штрихи). Гучність композицій переважно у діапазоні *tr – ppp*, що створює інтимність і водночас приковує увагу слухача. Він вправно вибудовує неперервні лінії розвитку, що реалізуються у «розкутих»

формах. Музика Сильвестрова неймовірно «єдина», наповнена неперервними музичними потоками.

Майстру належать вісім симфоній, три струнних квартета, вокальні та хорові твори. Та саме фортепіанна музика складає основу його творчого доробку. Актуальною формою для прояву метафоричного музичного потоку творця став жанр багателі. Багатель – один з улюблених жанрів фортепіанної мініатюри Валентина Сильвестрова. Перші проби роботи у цьому жанрі були втілені митцем у 2004 році. Сьогодні багательна творчість композитора нараховує вже більш ніж дві сотні опусів.

Багатель – франц. *bagatelle* – дрібничка, невелика витончена річ, актуальний жанр у музиці (переважно фортепіанній) з початку XVIII ст. (у творчості французьких клавесинистів) і до сьогодення. Більшість композиторів зверталися до цього жанру досить епізодично у рамках своєї творчості. Композитор створює макроцикли багатель та пише примітку для виконання – *attacca*, як між п'єсами у циклі, так і між деякими опусами. Для В. Сильвестрова це цілий Всесвіт, втілений у малій формі. Досліджуючи дане питання, ми вивели декілька рис багательного стилю В. Сильвестрова, які проаналізовані у дисертації Ю. Фурдуй: розвантаження композиторських технік; фокусування на медитативності, відкритості, незавершеності, миттєвості, багатозначній тиші, метафоричності; гіперболізація музичної миті; реалізація «великої форми, що складається із малих форм» (єдність багатель і багательних циклів між собою).

Для предметного розгляду інтерпретації жанру багателі у творчості В. Сильвестрова, нами був обраний цикл фортепіанних мініатюр Три багателі ор. 1 (2005 р.), який повною мірою відображає найбільш типові стильові особливості фортепіанних мініатюр композитора. У циклі відтворені риси ліричного світогляду епохи постмодернізму, що проявляється у постлюдійності та медитативності. Драматургічна концепція циклу заснована на єдності образно-емоційної сфери – елегійна, спокійна, «пастельна», при цьому, розвиток образів ґрунтується на принципі проростання. Це підсилює ще те, що п'єси слідують без перерви (*attacca*). Єдність циклу забезпечено також загальним рішенням динамічного плану (*mp* – *ppp*). Одним з головних моментів музичної поетики багатель є особливо виразна динаміка творів, що втілює дуже тонкі психологічні стани. Звуковий колорит приглушений та прозорий, що занурює

слухача у стан бездіяльності, роздуму та легкості. Образний контраст п'єс варіюється на тонких нюансах, ледь помітних змінах настрою.

Емоційний лад даного циклу включає в себе різні метаморфози внутрішнього стану людини: від стану умиротворення, спокою (перша багатель) до щемливого відтінку печалі (друга багатель) та прозорої ніжності (третья багатель). Таким чином бачимо, що цикл побудований за принципом просвітлення образно-емоційного змісту багатель. Цьому слідує і вибір тонального плану: тональність першої багательі – C-dur, другої – e-moll, третьої – G-dur. Це романтична терцова логіка, а не кварто-квінти як у класицистів.

Мелодика багательі відрізняється фрагментарністю та містить в собі скриті пустоти і деформації. Подібна фрагментарність і є проявом традиційної метафоричної естетики В. Сильвестрова як краси пустот. Музична мова п'єс епізодично насичена рисами атональності. Це проявляється у хиткості вертикальної структури та миттєвості її формування, деякої імпровізаційності викладу.

Форма циклу відкрита, характеризується гармонічною незавершеністю. Композиція багательі представляє собою структуру, побудовану на принципі повтору, симетрії та економії музичного матеріалу. Використання репризності у кожній багательі циклу, служить об'єднуючим фактором у побудові композиційної форми.

Тональне розімкнення п'єс, велика кількість модуляційних процесів, медитативність стану, що передається в інертності розвитку форми – все це становить чарівну «ауру» творів.

Провідним типом тематизму у В. Сильвестрова є фігурація, вона трансформується за рахунок ритмічних та динамічних видозмін, проникнення у тематизм пауз та агогічних відхилень. Повтор фігурацій є стабілізуючим та об'єднуючим фактором. Побудови фраз в п'єсах мають форму хвилі: хвильові будови «підйом-спад» на інтонаційному рівні та численні авторські вказівки відносно зміни темпу, змін динаміки в межах одного такту. Партитура багательі рясніє різноманітним артикуляційним і динамічним вказівкам, їх деталізованість і точність, перш за все, стосується градацій тихого динамічного діапазону. Сильвестрівському письму властива велика кількість тихої звучності, що свідчить про її домінуючу роль у системі музичної мови композитора. П'єси є яскравим проявом особливостей композиторського письма. Мелодика циклу створена з тонкої музичної матерії, де всі актуальні для автора засоби музичної виразності підпорядковані образно-емоційній сфері мініатюр.

Література:

1. Фурдуй Ю.В. Ритмологічні аспекти жанрової еволюції фортепіанної багателі: автреф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2018. 19 с.

УДК 78.071.1

Хмилюк Тарас Васильович,
аспірант кафедри історії та теорії музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
 тел. (095) 193 - 45 - 60
 e-mail: tarasnnk@gmail.com

ОНОВЛЕННЯ ЖАНРІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ДУХОВНІЙ МУЗИЦІ ХХІ ст.

Сучасна духовна музика, привертаючи все більшу увагу композиторів, багато в чому спирається на певні традиції, навіть канони, в якості основних атрибутів, адже, за словами Олега Мануляка, «...від моменту запровадження церковного співу в християнську практику <...>, можемо спостерігати неперервний активний розвиток церковної музики <...>. Українське церковне середовище ніколи не було осторонь цих процесів, а часто ставало творцем нових явищ та феноменів у площині сакральної культури» [1, 64].

Але вимоги часу підштовхують до пошуку нових рішень, нових форм, виконавських моделей. Такий процес оновлення, перш за все, помітний у тих жанрах, які передбачають і церковну, і концертну практику: духовний концерт, пасіони, псалми, меси. В результаті такого процесу духовні жанри на канонічні й неканонічні тексти індивідуалізуються та набувають нових авторських рішень. Не дивлячись на розмаїття творів за жанрово-стилістичними ознаками, зберігається їх сакральний смисл, оснований на біблійській тематиці.

Духовна хорова музика є одним з головних векторів у творчості провідних українських композиторів сьогодення: Г. Гаврилець, Л. Дичко, О. Козаренка, В. Польової, В. Сильвестрова, Є. Станковича, В. Степурка, М. Шуха, О. Польового, М. Попова. Звернення до духовної музики становить особливий інтерес у львівських композиторів В. Камінського, О. Козаренка, Б. Сегіна, Б. Фроляк, М. Скорика, М. Шведа та ін.

Під узагальненим визначенням «духовна хорова музика» маємо на увазі «тематико-релігійну» та «сакральну музику» згідно класифікації Остапа Мануляка. До тематико-релігійної музики відносимо твори паралітургійних жанрів, де використовуються розділи, відсутні в канонічних зразках (наприклад, частина *Allelyia* в «Урочистій месі» О. Польового), або твори з поєднанням канонічних і неканонічних, авторських текстів. Пов'язані з духовним змістом, такі твори передбачають виконання за межами культового дійства не тільки за назвою та жанровим визначенням, але й за характером посилення. Вони включають різні виконавські склади, уникаючи тільки спів *a cappella*: А. Томльонова «Меса» для мішаного хору і фортепіано; Є. Станкович Каддиш-Реквієм «Бабин Яр» для тенора, баса, хору та оркестру на слова Д. Павличка, О. Щетинський «Реквієм» для мішаного хору і струнного оркестру.

До сакральної музики відносять твори, безпосередньо пов'язані з культовою практикою, що цілком відповідають сталим канонам. Втім, існує ціла низка самодостатніх та завершених духовних творів, де використовуються лише окремі частини з літургійних жанрів. Серед них: «Credo»-симфонія № 3 В. Рунчака для баритона та оркестру, «Gloria in excelsis Deo» О. Мануляка для мішаного хору *a cappella*; «Kyrie eleison» та «Agnus Dei» Б. Фроляк для мішаного хору та оркестру.

Розглянемо, як відбувається оновлення жанрів духовної музики у двох сучасних композиторів, для яких хорова музика становить домінанту їх творчості. Мова йде про Олега Польового, представника одеської композиторської школи, і запорізького композитора, заслуженого діяча мистецтв України Миколи Попова.

Олег Польовий – один з впливових українських композиторів, визнаний і в Україні, і за кордоном. Творче кредо О. Польового можна розуміти як звертання до широкої публіки зрозумілою демократичною музичною мовою. Один з основних дослідників творчості одеського композитора, Сергій Бородавкін відзначає, що вона є «...цікавою як для любителів, не спокушених складною мовою сучасної музики, так і для професійної композиторської еліти» [2, 196].

Серед написаних творів О. Польового чинне місце посідає хорова музика, в тому числі саме духовних жанрів. Підтвердженням цьому є унікальний цикл хорових творів «Шевченкіана» (2014), куди увійшли два хорових концерти «Давидові псалми»: шість хорів в

першому «Блаженний муж», «Боже милий», «Боже спаси», Думка «Тече вода...», «Чого мені тяжко», «Якби мені черевики» і три хори в другому хоровому концерті «Між царями й судіями», «Чи є що краще», «Псалом новий Господеві». Саме вони становлять ядро всього циклу. Всі десять відібраних текстів псалмів вільно перекладені на українську Тарасом Шевченком. Тому вони органічно сприймаються в контексті додаткових трьох хорів на авторські слова поета (думка «Тече вода», «Чого мені тяжко», «Якби мені черевики»), що адресує до національного мелосу і особливостей народно-хорової манери виконання.

В «Давидових псалмах» Олег Григорович дотримується пісенних традицій всесвітньо відомих хорових класиків духовної української музики А. Веделя, М. Леонтовича, К. Стеценка, Б. Лятошинського. Так, у «Шевченкіані» ми бачимо, з однієї сторони, слідування традиціям духовних хорових концертів А. Веделя; з другої – прояви новаторства. О. Польовий зберігає загальні властивості хорового концерту з типовою три частинною будовою і контрастами між частинами, по своєму розподіляючи партії і ролі солістів та хору: дияконом є тенор, священником – бас, парафіянами виступає хор.

Окрім звернення до жанру хорового концерту, композитор віддає перевагу месі – жанру католицької служби, не властивого українській православній духовній музиці. Прикладом «української меси» стала його «Урочиста меса» для солістів, дитячого хору, струнного оркестру та органу (2009). Її прем'єра у новій редакції Тараса Хмилюка відбулась у Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки в 2021 році. До «Урочистої меси» увійшли як канонічні, так і не канонічні тексти – «Allelyia» та «Ave Maria».

На сучасному етапі становлення української духовної музики вагомим є те, що композитори в своїх сакральних творах намагаються бути новими, цікавими сьогodнішньому слухачеві, відповідати запитам теперішньої аудиторії. Не виключенням є меса «Messa memoria» Миколи Попова для симфонічного оркестру, мішаного хору сопрано та бас соло (2017). Твір складається – Kyrie eleison; Sanctus-ostinato, Benedictus, Lacrimosa, Confutatis, Agnus Dei; відсутні традиційні частини Credo та Gloria.

До духовних жанрів автор звертався раніше: це і дві редакції «Господи, помилуй» (канонічний текст) для хору a cappella, і хору з супроводом фортепіано; поема для мішаного хору «Плакали Ангели» (слова А. Матвійчука) тощо, але саме з жанром меси М. Попов

працює вперше. Це не є випадковістю, адже твір присвячений пам'яті його дружини, тому можемо віднести його до реквієму.

«Messa memoria» являється яскравим прикладом оновленої моделі духовного жанру через призму авторського бачення сучасного композитора: komponування частин, запозичених із різних видів католицької меси (Lacrimosa із заупокійної меси Requiem), застосування техніки ритмо-остинатних повторень тощо. Новим є темброва осучаснена палітра меси, адже до традиційного, вже сформованого виконавського складу оркестру, але без органу, М. Попов додає бас-гітару та розширену групу ударної секції.

Разом із тим, у порівнянні з композиторськими техніками останніх десятиліть, музична мова Миколи Попова є простою та зрозумілою. Те саме ми відзначили і в «Урочистій месі» Олега Польового.

Підсумовуючи, можемо відзначити, що обидва зразки української сучасної меси є запитаними у широкого кола виконавців та слухачів, їх ноти видані в Запоріжжі та Одесі.

В «Урочистій месі» О. Польового та «Messa-memoria» М. Попова присутнє суб'єктивне начало, що виявляється не тільки в загальній ліричній концепції мес, але й у більш вільному підході до розподілу їх частин.

Література:

1. Мануляк О. Сакральна творчість сучасних львівських композиторів: Проблема континуарності традиції в європейському контексті. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*. 2009. Вип. 5. С. 62–67.
2. Бородавкін С. Стильові риси «Урочистої меси» О.Г. Польового. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2017. №17. С. 196–207.

МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО ТА ПЕДАГОГІКА

УДК 78.071.4

Суржина Нонна Андріївна,
народна артистка України та СРСР,
професор кафедри вокально-хорове мистецтво
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (095) 102 - 39 - 84
e-mail: andrijtu1962@gmail.com

ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНА МЕТОДИКА ОЛЬГИ ТАРЛОВСЬКОЇ

Ольга Дмитрівна Тарловська – легендарний викладач Дніпропетровського музичного училища ім. М.І. Глінки. Мій перший викладача з фаху «Академічний спів». Як і мій наступний педагог – професор Харківського університету ім. І.П. Котляревського Павло Васильович Голубев, вона навчалася співу у італійського вокаліста Федеріко Бугамеллі. Пригадується вигляд педагога О.Д. Тарловської. Красуня. Коли знаходилась за інструментом, була підтягнутою, тримала спину, посміхалася назустріч студенту. Атмосфера у класі була спокійною, доброзичливою, цьому сприяла психологія педагога, людяність і доброзичливість. Всі учні, які були згідно розкладу вільні від уроків, сиділи у класі та слухали один одного, виходили і знову приходили, щоб не пропустити щось важливе та нове.

Методико-педагогічна основа – виконавське дихання. Ольга Дмитрівна ставала поруч і, приклавши руки до наших ребер, стежила, щоб ми правильно вдихали і на рахунок до «10», поступово видихали повітря: вдих – плечі назад, плечі рівно, голова пряма, невеликий вдих, естетичний, безшумним, через ніс, затримка – «приховування» – видих плавний. Цю вправу ми робили без звуку, як гімнастику і займалися нею у домівках, і в будь-якому місці. Потім співали вправи у різних темпах для розвитку виконавського дихання. О.Д. Тарловська прекрасно володіла фортепіано і вправи були з акомпанементом, гармонійно красиві та все співалося і дихалося із задоволенням.

На початку «forte», округлим звуком, м'яко, не стискаючи грудну клітину, м'язи не затиснуті, спів не змінюючи місце звуку. Не тягнутися за верхньою нотою горлом; верх, позіхання, чим вище

нота, тим нижче дихання... Гортань при цьому є стійкою. Правильне дихання вирівнює реєстри, змикання є активним. За цим стежила О.Д. Тарловська. Артикуляція, рот виконавця є природними, чи не перебільшено слово, чітка вимова, але без удару, натиску на літеру.

Взагалі, зовнішній вигляд, обличчя, тобто ті частини тіла, які завжди видно глядачеві-слухачеві, повинні бути натуральними, без заковчування очей під лоба, або погляду вниз. Дивитися треба прямо перед собою, трохи вище, око повинно бути відкритим, бо від цього залежить «колір» звуку. Закритий рот у пошуках резонаторного настрою гортані О.Д. Тарловська не рекомендувала, у тому числі для басів. Очевидно, на перших етапах навчання співу було завдання навчити відкрити рот і співати, видати звук, почути його. Голосні «е», «і» добре знаходили резонатор. Щелепа не затиснута, злегка опущена на голосну «а», «о». О.Д. Тарловська любила і шукала світлий звук, ніякого смутку і, взагалі, якоїсь ілюстрації стану, про який початківці взагалі мало думають. Головне завдання – вибудувати голос, витягнути і розвинути, вправити у правильне висотно-позиційне місце. Ольга Дмитрівна у вокальній техніці приділяла увагу головному резонуванню, що забезпечувало стабільність високих нот у різних темпах вправ. Співалося багато вправ у повільному темпі, навіть більше, октави були обов'язковими. Паралельно приділялась увага змісту твору, тембровому забарвленню, динамічним відтінкам і філіруванню, що є найважчим, навіть на старших курсах у вищих навчальних закладах. Не кажучи вже про те, що багато співаків взагалі не вміють «знаходити», і не користуються «*piano*», «*pianissimo*».

Виключно дбайливе ставлення до природного хисту було найголовнішим у методиці Ольги Дмитрівни. Вона вже на перших етапах прищеплювала не наслідування, а індивідуальність, яку оберігала, насамперед, у тембрі голосу, який залишався красивим, «блищав» у всіх реєстрах. Завдяки цьому, вже на третьому курсі я заспівала свій сольний концерт із восьми творів – арії, романси, пісні. Ольга Дмитрівна знала про своїх учнів майже все: харчування, де бувають, як живуть, з ким зустрічаються, що слухають, що дивляться, що читають. Виховувала смак і правильне використання часу, яке в молодості так марнотратно витрачається; спрямовувала наші почуття і сприйняття життя в русло для користі майбутньої професії, що не схожа на багато інших, і така важка. Будь-які порушення розбиралися в присутності усього класу.

Враховуючи педагогічні рекомендації О.Д. Тарловської, я не рекомендую студентам ніякої методологічної літератури, так як ступінь їх загальної та музичної підготовки (за малим винятком) не дає можливості правильно розібратися в матеріалі й генерує небажані результати. Фундаментом виховання голосу, одного з компонентів формування співака-художника, вважається виконавське дихання.

Оволодіння тривалим, спокійним, оперним видихом, вміння використовувати його при різних вокально-технічних і художніх завданнях, є основою методики навчання співу. Звичайно, виховання дихання повинно вестися планомірно та систематично. Я не тільки рекомендую, але систематично виховую навички змішаного кістково-абдомінального дихання, без перевантаження. При ньому, можливий найбільший обсяг вільно взятого повітря, почуття міцної опори дихання і довільність використання його під час фонації. Паралельно я виховую найтісніший контакт звуку з диханням і на основі його вільне, співоче положення гортані, свободу м'язів рота, обличчя, шиї.

Фонація повинна бути вільною, природною, звук повинен литися. Для досягнення цього спочатку веду роботу від центру голосу в діапазоні октави – децими на голосну, зручну і найбільш вдалу для даного студента, стежачи за правильним використанням дихання. Щоб допомогти придбати правильне, вільне положення гортані, рекомендую брати дихання з відчуттям холодку на ньобі і вільно зберігати придбане положення, як перед позіханням, строго стежачи, щоб це робилося невимушено, без напруженої фіксації гортані.

При цьому утворюється така настройка, при якій резонування звуку найбільш правильне, тобто звук близький, яскравий, з потрібною округлістю. Досягнувши засвоєння цих навичок, переносу їх на інші голосні. Зміцнивши правильне звучання на центрі, – поступово розширюю діапазон. Така настройка апарату полегшує оволодіння перехідними нотами і головним регістром. Навіть в роботі з чоловічими голосами я не відчуваю труднощів із горезвісними «закритими звуками» і перехідними до них.

Література:

1. Суржина Нонна Андріївна. Антологія меццо-сопрано / Упор. та наук. ред. А.А. Тулянцева. Дніпро: ЛІРА, 2019. 358 с.
2. Суржина Н.А. Спів / Упор. та наук. ред. А.А. Тулянцева. Дніпро: ЛІРА, 2020. 138 с.

УДК 78.087.1

Самокіш Маргарита Володимирівна,
аспірантка кафедри історії та теорії музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
 тел. (050) 137 - 33 - 61
 e-mail: samokish.m.v@gmail.com

**ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА
 ТВОРІВ ДЛЯ АЛЬТА СОЛО
 (на прикладі Партити Туї Сент - Джордж Такер)**

Твори американської композиторки Туї Сент - Джордж Такер (1924 – 2004) синтезують широку палітру музичних напрямів, стильових та виконавських аспектів музичного мистецтва, серед яких – старовинна та народна музика, контрапункт, мікротональна музика і джаз, що органічно поєднуються із тембровими й технологічними особливостями конкретного інструмента. Музична лексика Партити для альту соло Туї Сент - Джордж Такер базується на традиційних жанрових рисах й індивідуальному баченні композиторки, адже «композиторською інтерпретацією є одинична реалізація митцем його розуміння класичної жанрово-стильової моделі» [1, 110].

Композиція 1946 року являє собою новий щабель розвитку альтового виконавства соло, завдяки високому рівню майстерності та превалюванню музичної естетики неокласицизму, що базується на традиційному і сучасному мисленні. «Жанрова характеристика може мати варіанти тлумачення: соната може наближатися до сюїти, сюїта набувати рис сонатного циклу і таке інше» [3, 9]. Назва «Партита» використовується композиторкою для зосередження уваги на камерності музичного викладу та багатстві музичної лексики, що переважають над традиційним тлумаченням жанру партити. Особливістю драматургічного розвитку твору є вільне розгортання музичної думки що, безперечно, потребує особливої уваги виконавця до відтворення художнього змісту. Серед головних рис музичного викладу – концентрація музичних «подій» та лаконічність форми, що є типовою рисою «філософії екзистенціалізму – про подолання людством шляху з незрозумілою кінцевою метою» [4, 455].

У низці головних виконавських завдань даного твору – увага до якості та гостроти інтонування, що пов'язане зі збагаченням музичної тканини «широкими» за об'ємом (септіма, збільшена октава, нона) та дисонуючими мелодичними й гармонічними інтервалами, що

посідають важливе місце у відтворенні образного змісту композиції. Виконавська інтерпретація Партити для альту соло Туї Сент - Джордж Такер потребує окремої уваги до технологічних та художніх аспектів виконавства, що сприяють цілісності й яскравості відтворення музичного образу. Серед них – художня багатогранність артикуляції *detache* і *legato*, особливості одноголосного та двоголосного викладу музичної думки, філігранність тембрового забарвлення, інтонування дисонансів; поєднання традиційних і сучасних жанрових характеристик, техніка контрапункту. Важливе значення для художнього образу посідає тлумачення цезур, що пронизують тканину твору, адже «виконавство, що перетворює все у банальність, виносить вирок творам мистецтва» [2, 150].

Література:

1. Біла К.С. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2009. № 2 (26). С.107–111.
2. Веркина Т.Б. Музыкальное исполнительство: «в поисках утраченного настоящего». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії й практики освіти*. Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2007. В. 20. С. 145–151.
3. Салдан С.О. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівських композиторів ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2006. 17 с.
4. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 2001. 496 с.

УДК 78.072.3

Журба Яніна Олексіївна,
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри оркестрові інструменти
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (097) 642 - 96 - 98
e-mail: y.zhurba@dk.dp.ua

ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК СКЛАДОВА ПРОЦЕСУ ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ ДЖАЗОВОГО МУЗИКАНТА

Проблема формування індивідуального виконавського стилю займає центральну позицію у процесі виховання сучасного професійного музиканта. Одним із шляхів кристалізації виконавського стилю є вивчення і аналіз творчого здобутку передуючих музикантів відповідного музичного напрямку, задля

отримання теоретичного і практичного інструментарію стосовно музичної творчості виконавця. На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва охоплюється величезна кількість митців, творчість яких є обов'язковою для вивчення. Вказаний аспект може стати чинником нівелювання індивідуальності характеристик виконавського стилю музиканта, стилістика музичної мови якого знаходиться лише на етапі становлення.

Мистецтвознавці відмічають складну природу категорії «стиль» [4]. Але, як пишуть О. Лігус і В. Лігус, у всі часи відзначалася «виняткова роль» саме «індивідуального стилю» [4, 674]. Відмітимо також, що у рамках джазової музики виконавський стиль має дещо відмінний характер ніж, наприклад, у рамках академічної музики. Мова йде про злиття в одній особі постаті композитора та виконавця. Подібне твердження актуальне не лише при порівнюванні з академічною музичною традицією, а й практично з усіма стилями та напрямками неакадемічної музики. Таким чином, особа виконавця у джазовій музиці «постає у нетрадиційному ракурсі, а питання виконавського стилю, відповідно, посідає центральне місце у рамках будь-якого явища джазової музичної культури» [3, 48].

У сучасних дослідженнях науковці відмічають, що головну роль «у формуванні творчих здібностей до імпровізації» відіграє уява [5, 111]. Таке твердження вказує на те, що процес імпровізації є каталізатором для активізації креативності митця. У свою чергу, Н. Буянова та Ю. Литвиненко вказують на те, що креативність сприяє «особистісному зростанню людини, спонукаючи його до активності» [1, 28]. Г. Дідич зауважує: «Імпровізація – це інтуїтивне втілення індивідуального розуміння виконавця того чи іншого явища» [2, 183].

Т. Лисовська відмічає безпосередній зв'язок імпровізації з «духовним рівнем особистості» [5, 111]. Тобто, процес імпровізації, зокрема музичної, постає перед нами не тільки як інструмент для активізації креативних процесів джазового виконавця, що само по собі також є важливим фактором для процесу формування індивідуального виконавського стилю, а і як засіб для духовного зростання митця. Можемо стверджувати, що імпровізація – це «шлях до самого себе», це процес знаходження і закріплення реалізації власних музичних думок і уявлень. Зважаючи на це, імпровізація трактується нами, як невід'ємна ланка процесу формування індивідуальних характеристик стилю джазового музиканта.

Торкаючись питання формування виконавського стилю у контексті українського культурного простору, необхідно акцентувати увагу на тому, що під час виховання сучасного джазового музиканта особливу увагу необхідно приділяти вивченню української фольклорної творчості. Окреслений аспект відіграє головну роль не тільки у рамках індивідуального виконавського стилю, а і у процесі формування національного стилю. Крім того, оскільки імпрровізаційна природа фольклорної творчості значним чином перекликається з імпрровізаційністю джазової музики, їх квінтесенція у результаті вірогідно призведе до активізації креативних процесів на національному рівні, що може мати важливу роль для збереження української музики на тлі світового культурного простору.

Література:

1. Буянова Н.Б., Литвиненко Ю.А. Самоактуалізація музиканта в соціумі. *Человеческий капитал*. 2016. В. 12 (96). С. 27–30.
2. Дідич Г.С. Аналіз поняття «творчі здібності» та «імпрровізація» у науковій літературі. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка*. 2014. В. 132. С. 181–184.
3. Журба В.В. Стиль bebop у джазовій музичній культурі США 1940 – першої половини 1950-х років: дис. ... канд. мист.: 26.00.01. «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 262 с.
4. Лігус О.М., Лігус В.О. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації. *Молодий вчений*. 2018. № 1 (53). С. 673–676.
5. Лісовська Т.А. Імпрровізація як вид творчої діяльності в теорії і практиці музичної освіти. *Вісник МНУ ім. В.О. Сухомлинського*. 2015. № 2. С. 108–112.

УДК 78.071.2

Резнік Дар'я Андріївна,
здобувачка освітнього рівня «Бакалавр»
кафедри оркестрові інструменти
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (097) 345 - 65 - 29
e-mail: shoihet080698@gmail.com

«МАРИМБА НА ВІТРУ» Е. КОПЕЦЬКИ ЯК ПРИКЛАД КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

1940 рік став прем'єрним для означення маримби як концертного (сольного) інструмента на світовій професійній академічній сцені. Концертино для маримби з оркестром американського композитора Пола Крестона означило новий етап в

еволюційному процесі маримби у когорті професійного музичного інструментарію. Прем'єрне виконання Концерту для маримби Пола Крестона у Нью-Йорку отримало полярно різні відгуки. Кетлін Кастнер зазначає: «Замовлення і подальше виконання цього першого концерту для маримби принесли із собою сумнівну характеристику інструмента як «новинки», особливо в контексті традиційного концертного сезону класичної музики». Були й позитивні відгуки: «Містер Крестон пише ритмічно й різноманітно, а іноді й з чудовою ліричною ноткою і міс Стубер грала це винятково майстерно» [1].

Зауважимо, що в огляді прем'єрного виконання Концерту для маримби Пола Крестона говорилося, що ця своєрідна композиція – можливо буде єдиним твором, коли-небудь написаним для цього інструмента у серйозній музичній формі. Та все ж таки, Концерт для маримби Пола Крестона зіграв надзвичайно важливу роль у розвитку сольного репертуару маримби, особливо в її початковій стадії популяризації.

Розвиток маримби сповільнився під час Другої світової війни. За рахунок нормованого металу, витратних матеріалів, деякі латунні резонатори маримби були замінені на картонні трубки, в результаті чого інструмент став більш портативним, йому не вистачало міцності металевих резонаторів.

Через сім років після прем'єрної роботи Пола Крестона, перкусіоніст Джек Коннор звернувся із пропозицією написання концертного марімбонового твору до французького композитора Даріуса Мійо, який сказав, що «...не думає, що маримба буде добре звучати в концерті або іншому виконавському контексті» [1]. Але ж Джек Коннор наполягав, часто грав на маримбі для Даріуса Мійо, і композитор, нарешті, передумав. У лютому 1949 року був написаний концерт для маримби і вібрафона із сифонічним оркестром, прем'єра якого відбулася у виконанні Джека Коннора і симфонічного оркестру Сент-Луїса. Першим концертом для ударних з духовими інструментами став концерт Олівера Нельсона. Це був твір для ксилофона, маримби, вібрафона і духового оркестру, написаний у 1967 році.

Згодом з'являється традиція писати відразу кілька варіантів акомпанементу самими композиторами. Наприклад, відомий бразильський перкусіоніст, викладач і композитор Ней Розауро спеціально писав перкусійні твори для різних акомпануючих складів, щоб студенти навчальних закладів мали можливість виконати їх не

тільки з фортепіано, але й із перкусійним ансамблем або ж духовим оркестром, розуміючи, що із симфонічним оркестром зіграти буде все ж таки менше шансів. Але ж є композиції для маримби, написані тільки із супроводом духового оркестру, першорядно зорієнтовані на звучання саме цього акомпануючого складу, зокрема – дерев'яних і мідних духових інструментів. Такий приклад знаходимо у творчості сучасного німецького композитора Екхарда Копецьки, який написав Концертино для маримби із духовим оркестром. «Маримба на вітру» – програмне концертино для маримби в супроводі духового оркестру написано Екхардом Копецьки у 2002 році.

Концертино складається із двох частин із тривалістю 12 хвилин. Перша частина звучить у акцентовано ритмічних звукоколеристичних інтонаціях, наближуючись до сучасної рокової стилістики. Друга – відкривається хоралом духового оркестру, що домінує у подальшій звукохарактерній означеності частини. За каденцією слідує активно ритмічна частина, що свого роду, відтіняє третю частину концертино. Склад оркестру: 2 флейти, гобой, 2 кларнета, бас-кларнет, фагот, 2 альт-саксофона, теноровий саксофон, баритон-саксофон, 2 труби, 2 валторни, 3 тромбона, баритон, туба, 2 перкусії (2 конга та сучасна ударна установка).

Слід означити й вимоги до соліста-маримбаніста. Композитором вимагається гра чотирма паличками. Соло-партія маримби в основному потребує подвійних бічних ударів, підкреслюючи мелодію переважно у правій руці. Перша частина має назву «Викликаючи шторм». Вона написана у простій тричастинній формі зі вступом і кодою в тональності до мінор.

Художнє розкриття сольного інструмента у темброво-характерній тематичній основі на фоні мелодично-облігатних послідовностей, насамперед у дерев'яних духових, досягається превалюванням основної теми у партії маримби, яку чутно за рахунок акцентів у терційних інтервальних послідовностях. Таким чином, утворюється прихована мелодія маримби, що в консолідації з духовими змальовує картину-ефект розвіювання вітром маримбонового звучання, тобто «маримба на вітру». Часті переймання ролі акомпанементу в партії маримби засвідчують художнє превалювання образу повітряної хвилі від духових, над маримбою.

Друга частина концертино носить подвійну назву – «Блакитний дощ» – «Полум'яний захід». Цей розділ написано в тональності мі-бемоль мажор у простій двочастинній формі із каденцією. Тема у

маримби звучить винятково м'яко, темброво затемнено на тремоло. Виконавцю треба вчасно переставляти акорди, але при цьому не втрачати плавність руху. Контрапунктом до цієї теми звучить партія флейти. Потім підключаються й інші інструменти дерев'яної групи для мелодичних перегуків, а мідні в цей час грають акорди. Від 25 такту звучить тема в оркестрі, що побудована на головному матеріалі, який витончено виразно лунає у вигляді перегуків між оркестровими групами, багатозначно утворюючи повітряно коливальний ефект.

Повітряна хвиля втамовується ознакою початку каденції у партії маримби соло. Розвиток основного тематичного матеріалу на основі різноманітної взаємодії ритмічних фігур, призводить до активного зрушення темпу, і ніби в різкому повітряному здійманні окреслює початок третьої частини концертно. Превалювання синкопованого ритму в партії маримби, підкресленого штрихом маркато в перманентності свого розвитку, все більше нагадує повітряну канетіль, що в решті-решт, у марімбоновому пасажі глісандо, підтриманому оркестровою динамікою на крещендо, здійснюється в далечинь і розчиняється у повітрі ефектом відлуння. Скінчився вітер – завершилось звучання маримби, маримби що звучала на вітру, в композиторській інтерпретації Екхарда Копецьки.

Література:

1. Kastner, K. (1994). Creston, Milhaud and Kurka: An examination of the marimba concertos. Percussive Notes, 32 (4) [in English].

УДК 78.087.1

Луценко Владислав Віталійович,
здобувач освітнього рівня «Магістр»
кафедри оркестрові інструменти
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,
 тел. (097) 054 - 53 - 62
 e-mail: vladyslavlucenco@gmail.com

Н. РОЗАУРО «ВАЛЕНСІЯ» ДЛЯ МАРИМБИ СОЛО У РОЗВИТКУ ПЕДАГОГІЧНОГО ТА КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Стрімке зростання популярності серед українських музикантів таких ударних інструментів, як маримба, ксилоримба та вібрафон, що поширились у виконавській практиці в останні двадцять років, обумовлює підвищену зацікавленість щодо визначення основних

тенденцій розвитку виконавства на зазначених інструментах та композиторської творчості, зорієнтованої саме на ці інструменти. Проблематика музичного виконавства на ідіофонах безпосередньо пов'язана з питанням вивчення педагогічного та концертного репертуару, що впродовж тривалого часу в ХХ ст. був представлений переважно транскрипціями творів, написаних для інших інструментів. Проте, в останні десятиліття концертний і педагогічний репертуар українських виконавців на маримбі, ксилофоні та вібрафоні, стрімко збагачується включенням до репертуару творів американських та бразильських композиторів.

Серед найвідоміших представників сучасної школи гри на маримбі є бразильський композитор і виконавець Нея Розауро. Світове визнання здобула його композиторська творчість та блискуча віртуозна виконавська майстерність, а також створена ним школа гри на маримбі. Недостатнє вивчення специфіки маримбової школи Нея Розауро в Україні продукувало інтерес до обраної тематики та визначило актуальність нашого дослідження.

Переважна більшість досліджень, пов'язаних із проблематикою музичного виконавства на ударних інструментах і, в тому числі, безпосередньо на ідіофонах, представлена науковими розробками лише останніх двох десятиліть. Серед них дослідження науковців Г.В. Соколова, А.А. Рало; різні питання виконавства на ударних інструментах досліджували П.Ф. Круль, Д.Б. Олійник, Б. Ткачук та ін.

Спроможність вільного доступу до різноманітних джерел інформації в останні двадцять років надали можливість українським музикантам долучитися до загальносвітового процесу розвитку мистецтва гри на ударних інструментах. Навіть наприкінці ХХ століття маримба була рідкістю серед інструментарію вищих навчальних закладів України, а тому, й техніка гри на цьому інструменті не мала можливостей для розвитку, через елементарну відсутність будь-якої виконавської школи. Відповідно, обмежені можливості для розвитку мала тільки школа гри на вібрафоні, а маримба, певною мірою, залишалася «поза зоною доступу».

У підтвердження такої ситуації візьмемо в порівняння навчальні програми для ударних інструментів, затверджені Міністерством культури України 2007 та 2020 років. Звернемо увагу на пропонувані перелік інструментів та репертуарні списки творів. Так, у програмі 2007 року фігурують тільки барабан, ударна установка, ксилофон та вібрафон (маримба відсутня!). А в

орієнтовних репертуарних списках представлені переважно переклади творів, написаних для інших інструментів. При цьому, твори провідних зарубіжних композиторів, за незначним винятком, практично відсутні. Безумовно, це заохочує викладачів до активної інтеграції в загальносвітовий процес розвитку виконавства на ударних інструментах та опанування провідними сучасними методиками й школами гри на ударних інструментах.

Відомий твір Н. Розауро «Валенсія» для маримби соло може бути запропонований до програм студентів як оригінальна п'єса, що сприяє розвитку вдосконалення цілого ряду технічних виконавських прийомів.

Композиція написана у формі варіацій з рисами рондальності зі всупом та кодою. В різних виконавських інтерпретаціях цього популярного твору в мережі інтернет можна нерідко зустріти зміни в послідовності виконання епізодів, або й навіть і купюри окремих із них. Враховуючи збереження основних складових загальної композиції – вступ, рефрен, кода, зміна кількості епізодів (варіацій) – їх додаткове повторення чи, навпаки, купюра одного з епізодів, принципово не впливає на загальну будову композиції і, відповідно, на її характер. Адже, кожний з епізодів передбачає не стільки розширення образного ряду, скільки певні нові технічні завдання для виконавця. Ми розглядали друковану версію 2001 року, зареєстровану фірмою GEMA (Німеччина).

Представлена композиція демонструє цілу панораму ритмічних варіантів основного тематизму (тема вступу й тема рефрену). Тим самим, надає можливість у процесі навчання опановувати різні види ритмічних формул у синкопованому ритмі як правою, так і лівою рукою. До того, означена композиція має характерне ладо-гармонічне вирішення, що і виявляє національний іспанський колорит тематизму. Ладо-гармонічна сфера не набуває активного розвитку та переважно зберігається в більшості варіантних опрацювань тематизму, віддаючи наявний пріоритет багатоманітності вишуканих ритмічних структур. Та все ж, саме вона виконує функцію єдиної формули з підкресленою національною характерністю, набуває значення своєрідного стрижня, що утримує від еkleктичного розшарування безкінечний калейдоскоп ритмічних варіантів тематизму даної композиції.

Література:

1. Круль П.Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України: дис. ... д-ра мистецтв. Київ, 2001. 449 с.

2. Олійник Д.Б. Ксилофон у просторі музичної культури Європи (VIII ст. до н.е. – початок XXI ст.): дис. ... канд. мистецтв. Львів, 2016. 337 с.
3. Рало А.А. Еволюція сольного исполнительства на ксилофоне, маримбе, вибрафоне: дис. ... канд. искусств. Ростов-на-Дону, 2016. 595 с.
4. Соколов Г.В. Ударная установка (вопросы эволюции и исполнительства): дис. ... канд. искусств. Москва, 2010. 190 с.
5. Филатов В.Л. Художественно-выразительные и конструктивные особенности ударного инструментария на современном этапе. Москва, 1991. 30 с.
6. Ткачук Б. Пріоритетні тенденції виконавства на ідіофонах на межі XX – XXI ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 31, 2020. С. 234–239.
7. Музичний інструмент «Ударні інструменти». Програма для муз. школи, муз. відділення поч. спец. мистецьк. навч. закладу (школи естетичн. виховання) / Укладачі: О.П. Гончарик, І.В. Місько. / Держ. метод. центр навч. закладів культури і мистецтв України. Вінниця: НОВА КНИГА, 2007. 100 с.
8. Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Ударні інструменти» елементарного підрівня початкової мистецької освіти / Укладачі: Є.І. Дудник, В.М. Зінченко. Київ, 2020. 32 с.

УДК 78.071.2

Смірнова Галина Олександрівна,
аспірантка кафедри історії та теорії музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,
 тел. (050) 805 - 99 - 66
 e-mail: gosmirnova@dk.dp.ua

СРЕЕР, АБО ТУДИ І ЗВІДТИ

Доповідь присвячена мандрівці найбільш відомої композиції британського рок-гурту Radiohead – «Creep» – до небезпечного світу поп-музики та її поверненню додому, до альтернативного року. Ця мандрівка тривала майже 30 років, і вивчення пройденого шляху дає ключ до розуміння деяких важливих рис стилю гурту Radiohead та сучасного альтернативного року в цілому.

Композиція «Creep» була випущена 1992 року в якості першого синглу з дебютного альбому Radiohead «Pablo Honey». Вона зайняла непомітне 78-ме місце в британських чартах, але незабаром зникла з радіо-трансляцій компанії BBC, продюсери якої стверджували, що композиція «надто депресивна».

Справді, «creep» перекладається з англійської як «людина, що викликає огиду та засторогу». Через це слово та однойменний заголовок формується образ героя, як невдахи, химерника, якого не розуміють, а відтак, не приймають. Зміст тексту базується на

неспроможності героя привернути увагу чарівної дівчини через те, що він вважає себе негідним її диваком, боїться не лише підійти, але й навіть зазирнути їй у вічі.

Образ хлопця, який страждає від того, що гостро сприймає кожен свою потенційну хибу, в музиці втілено доволі суперечливими засобами. Перш за все, інтимною манерою співу: Том Йорк співає тихо, виразно, перебуваючи у стані близькому до трансу, наче він бачить сон наяву. В кульмінації композиції, наче у спробі вирватись із цього марення, фронтмен гурту вдається до пронизливого фальцету, в якому поєднуються спів та відчайдушний лемент. Але коли, на мить, все, навіть ударні, замовкає, стає зрозуміло, що ця спроба невдала.

Є і більш ранні ознаки, які натякають на майбутні результати внутрішньої боротьби, що охопила парубка. Наприклад, безвихідь, неможливість змін проявилась у використанні гармонічної послідовності, що залишається незмінною у всіх розділах синглу. Подібні прийоми були прогресивними для того часу та застосовувались лише у виключних випадках.

Крім того, поєднанню в атмосфері «Creep» відчуттів застиглоті, заціпеніння із зачудуванням сприяє «уповільнений», мало характерний для тогочасної рок-музики темп. Навіть неочікуваних ударів по заглушеним струнам гітари при переході до корусу мало для того, щоб добитись значних змін у загальному настрої композиції.

Тепер, знаючи особливості синглу «Creep», можна відправитись у мандрівку з вивчення пройденого нею шляху. Першою зупинкою на маршруті буде 1993 рік, коли було випущено альбом «Pablo Honey», Незважаючи на, в цілому, позитивні відгуки музичних критиків, «Pablo Honey» міг би залишитися практично не поміченим, якби не одна неочікувана обставина – трансляція синглу по радіо в Ізраїлі. Слухачі були в захваті! «Creep» швидко став хітом і в інших країнах: Новій Зеландії, Скандинавії, Північній Америці, а на Radiohead чекав світовий тур і визнання.

В такій популярності, набутій завдяки одній композиції, були і загрозливі для гурту наслідки: Radiohead могли перетворитись у гурт «одного хіта». Їх стали називати «Creep-band», і багато хто до сих пір знає лише цю композицію з усієї творчості британського гурту. Не дивно, що музиканти Radiohead почали ставитись негативно до власного шедевру, називаючи його не інакше як лайливим «Crap»

замість «Creep». Radiohead роками відмовлялися виконувати створений ними хіт, віддаючи перевагу композиціям, в яких вдавались до музичних експериментів, що розширювали горизонти рок-музики.

Іронічно, що свого часу, композиція «Creep» також була серед найбільш прогресивних на момент свого релізу. Серед її найбільш унікальних рис: манера співу і фальцет Тома Йорка, «статична» гармонічна послідовність, «уповільнений темп». Однак, саме завдяки успіху «Creep» вони були поляризовані, ставши «must have» мейнстрім музики.

Radiohead же продовжили створювати прогресивну музику, що не вписувалась в межі поп-індустрії. А для тих слухачів, які так і продовжили вважати їх гуртом «одного хіта», у 2021 році Том Йорк створив, а точніше зміксував «рیمейк» «Creep», який заставляє повному сприйняти звичну композицію. Порівняймо версії «Creep» 1992 та 2021 років.

Оригінальний твір триває 3 хв 54 с., а новий варіант – 8 хв 2 с. Тобто, музику сповільнено приблизно вдвічі, настільки, що кілька важливих особливостей синглу стають очевидними. По-перше, ритм «Creep» не було квантизовано, тобто «вирівняно» (прив'язано до метричної сітки). По-друге, Том Йорк свідомо відмовляється від використання автотюну (припасовування мелодії до сучасного рівномірно темперованого строю). Підтвердженням цьому є варіанти нотації мелодії, серед яких бракує двох однакових.

На початок XXI століття вільний, невимушений, «недосконалий» спів Тома Йорка сприймається як прямий протест проти штучного «виправлення» вокалу, спроб зробити його бездоганним. Натомість, спів соліста Radiohead багатий нюансами, як звуковисотними, так і ритмічними, які, під впливом сучасних коригуючих технологій, музична культура поступово втрачає. Навряд чи правильний, рівний спів допоміг би передати втілене у пісні почуття болісного бажання, агонізуючого усвідомлення власних вад.

Друга різка відмінність двох версій стосується аранжування. Загальний план його збережено, однак є й суттєві відмінності. Інструментальний склад «Creep» 1992 року включає ударну установку, бас, клавіші, вокал та гітару, що суміщає функції ритм- та соло-інструмента. У реміксі звучить лише акустична гітара, що задає ритм замість арпеджіато, що виділялись у першій версії синглу. Чому «перебор» (арпеджіато) довелось замінити «боєм» (швидке арпеджіо,

що сприймається як цілісні акорди) цілком очевидно – це компенсація відсутньої ритм-секції.

Новими для вступу «Creep» 2021 роки є тихі, моторошні високі звуки синтезаторів у стилі музики до науково-фантастичних фільмів. Було додано й інші потужні партії синтезаторів – низькі, подібні до звучання органу. Вони замінюють гітарний «дисторшн» (модифікація звуку, що полягає у збільшенні його гучності та прибиранні високих гармонік), що використовувався в корусі оригінальної версії «Creep». У новому варіанті громове звучання синтезаторів починається вже у другій строфі першого верса. Ці зміни заставляють слухача чекати нових «сюрпризів», але нічого такого в пісні не відбувається. Це підштовхує слухача до розмірковування щодо змісту та значення, здавалось би, добре відомої композиції.

Ядро пісні «Creep»: її текст, структура, гармонія, особливості вокалу і ритміки залишились без змін. Однак, завдяки уповільненню темпа, новому аранжуванню, Том Йорк наближає ремікс до стилю більш пізніх альбомів Radiohead. Процес оновлення синглу, наче у пришвидшенні, відображає еволюцію творчості гурту. Таким чином, «Creep» стає ланкою, що веде від стилю, притаманного першим альбомам Radiohead до нових, що вирізняються новаторськими, експериментальними рисами.

Завдяки рімейку відомого синглу, Том Йорк розбиває міф про Radiohead як поп-гурту «одного хіта». Він виводить слухача із зони комфорту, заставляючи шукати пояснення очевидній «зіпсованості» музики. Тож, «Creep» 2021 – твір не ідеальний, химерний, музика не поп-культури, але артгаусу.

ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 78.083

Журба Володимир Валерійович,
*кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри оркестрові інструменти
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,
тел. (067) 777 - 18 - 33
e-mail: v.zhurba@dk.dp.ua*

СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНОГО ТВОРУ В ДЖАЗОВІЙ МУЗИЦІ ХХІ ст.

Тема інтерпретації у джазовій музиці вже довгий час привертає увагу науковців. Причиною цього є самотність, що притаманна джазовому музичному виконавству. Як відомо, традиція нотації у джазовій музиці носить умовний характер. Зважаючи на це, постать джазового виконавця практично дорівнює за значенню постаті композитора. Навіть беручи до уваги, що подібне твердження має дискусійний характер та можна оговорювати домінування ролі першого або другого виділених аспектів, факт зростання ролі виконавця у джазовій музиці, у порівнянні з академічною музичною традицією, є об'єктивним.

Відомо, що форму будь-якої джазової композиції переважним чином складають імпровізації виконавців, що само по собі призводить до практичного прирівнювання функцій композитора і виконавця у рамках джазового музичного мистецтва. Як відмічає В. Тормахова: «Джазовий музикант не обмежений нотним текстом і вказівками композитора, в певному сенсі сам виконавець є співавтором» [1, 59]. Тому, відповідно, інтерпретація авторського задуму джазової композиції носить практично вільний характер. Фактор невід'ємності джазової музики та інтерпретації вільного характеру відмічають і А. Хлопотова, В. Юрчук, С. Олейніков [2, 187–188].

Звертаючись до питання інтерпретації фіксованого нотного тексту в рамках джазової музики, зауважимо, що, незважаючи на те,

що запис джазового твору іноді включає певні позначки композитора, вони не є обов'язковими для виконання та їх недотримання не є проявом музичного невігластва або неповаги до постаті композитора. Відтак, спектр артикуляційних, динамічних прийомів та ін., що можуть бути застосовані виконавцем у процесі інтерпретації твору в джазовій музиці, є також дуже широким.

Зазначена характеристика спектру використання засобів музичної виразності стосується також і трактування гармонії джазового музичного твору, зокрема застосування певних надбудов акордової вертикалі. Попри існуючі теоретичні обмеження, акордові надбудови обираються виконавцем спираючись лише на суто особисті представлення та індивідуальні слухові уявлення. Крім того, акордове цифрування джазового твору може набути трансформацій відповідно до уявлень виконавця. Що стосується інтерпретації мелодичного матеріалу джазового твору, задля підвищення рівня виразності, він також може рясно насичуватися різноманітними артикуляційними прийомами, зокрема прийомами мелізматики.

Але незважаючи на широкі рамки, які обумовлюють провідні особливості ери *Modern Jazz*, необхідною складовою будь-якої інтерпретації джазового твору є обізнаність виконавця у сфері стилістичних особливостей джазового музичного напрямку. В іншому випадку, авторська інтерпретація може носити аматорський характер, що не відповідає провідним характеристикам джазової музики, яких вона набула у період 30-40-х років ХХ ст., за часів становлення та розвитку музичного стилю *bebop*. Акцентуємо увагу, що саме наявність ознак професіоналізму ризнить музичний напрям *jazz* від інших напрямів та стилів неакадемічної музики ХХ ст.

Наразі джазове музичне мистецтво набуло бурхливого розвитку та має чималу кількість стилістичних відгалужень, що вимагає від джазового виконавця високого професійного рівня музичної освіченості. Акцентуємо увагу на тому, що на сьогодні вкрай затребуваним є теоретичне осмислення джазової музики, а також розвиток професійної джазової музичної освіти. В контексті українського професійного музичного освітнього процесу спостерігаються позитивні зсування: у перших двох декадах ХХІ ст. в Україні відбулося відкриття чималої кількості джазових відділень на базі вищих навчальних закладів. Спостерігається розвиток і в науковій області українського джазового музикознавства. До

найважливіших наукових робіт необхідно долучити дослідження В. Алєндарьова, В. Тормахової, В. Романко тощо.

Таким чином, ми можемо дійти до висновку, що, незважаючи на практичну відсутність обмежень у рамках інтерпретації в джазовій музиці, необхідним і затребуваним є аспект професійності, який, у свою чергу, вимагає подальшого та фундаментального розвитку професійної джазової музичної освіти. Зазначений фактор є необхідним задля набуття вірного вектора розвитку сучасного джазового музичного мистецтва, зокрема у рамках культурного простору України.

Література:

1. Тормахова В.М. Особливості інтерпретації в джазі. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. В. 31. С. 57–63.
2. Хлопотова А.А., Юрчук В.В., Олейніков С.О. Інтерпретація джазових стандартів у концертмейстерській діяльності піаніста. *Молодий вчений*. 2018. В. 1 (53). С. 187–190.

УДК 78.083.4

Лисенко Ганна Валентинівна,
здобувачка освітнього рівня «Бакалавр»
кафедри історія та теорія музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,
 тел. (095) 486 - 69 - 12
 e-mail: annaluschenko2332@gmail.com

НАЦІОНАЛЬНІ ЖАНРОВІ ПРІОРИТЕТИ В ЦИКЛАХ С. МОНЮШКО

В епоху Романтизму проблеми усвідомлення та виявлення національної самобутності набувають актуальності. Митці, які творили у цей час, відчули необхідність зберегти власну автентичність для показу своєрідних рис свого народу. Цей прояв присутній у різних видах мистецтва, зокрема і в музиці.

Формування самоідентичності в польській культурі представлено найяскравішими її митцями – А. Міцкевичем, Ю. Словацьким в літературі, Ф. Шопеном та С. Монюшко в музиці. Але, якщо Ф. Шопена асоціюють виключно з інструментальними жанрами, для С. Монюшко відводиться роль переважно як творця класичної національної камерно-вокальної музики і опери. Втім, в

творчій палітрі композитора-піаніста в достатній кількості представлені інструментальні, в тому числі фортепіанні твори. Чи можна виявити в камерно-вокальній і фортепіанній музиці композитора-виконавця спільні тенденції? Як в обох сферах його творчості виявляються загально романтичні принципи?

Серед основних надбань Романтизму – розробка нових засобів музичної мови та принципів формоутворення, виникнення нових жанрів. Близьким до індивідуальності С. Монюшко стало його тяжіння до мініатюр та їх циклізації. Бурхливий розвиток мініатюри пов'язаний з підсиленням суб'єктивізації часу в епоху Романтизму. Саме в цей час вона стала тією формою, у якій ліричний початок одержав своє повне втілення. Зазначимо, що загальна тенденція до циклічності у художників-романтиків постає у народженні нових жанрів – вокального циклу (Ф. Шуберт) і фортепіанного циклу (Р. Шуман). Обидва різновиди циклів представлені і в творчості С. Монюшко. При тому, серед численної кількості його фортепіанних п'єс – полонези, мазурки, вілланели, вальси, елегії, можна знайти лише один справжній цикл з одинадцяти мініатюр під загальною назвою «Фрашки».

«Frazski» С. Монюшко (1843) можна вважати в своєму роді унікальним зразком втілення, перетворення суто літературного національно-польського жанру на музичному рівні.

Фрашку (пол. *fraszka*, від італ. *Frasca* – *дрібничка, дурниця, пустування*) в польській поезії трактують як невеликий за обсягом віршований твір (2–20 рядків) жартівливо-сатиричного змісту, насичений вивертами, грою слів. Витоки фрашки ведуть до національної поезії XV–XVI ст., у дусі дотепних поетичних мініатюр. Як самостійне явище, фрашки започатковані першим великим національним поетом епохи Відродження Яном Кохановським (збірка «Фрашки»). До даного жанру звертались в подальшому засновники польської романтичної літератури А. Міцкевич (1815–1855) та Ю. Словацький (1809–1849), ровесники С. Монюшко (1819–1872).

Однією з характерних рис музичного стилю С. Монюшка є його безпосередня доступність. Доказом цього є цикл «Frazski», який визначає важливе місце мініатюри в жанровій системі фортепіанної музики. Це приклад феномену салонності, який був широко розповсюджений у XIX ст., поштовх до розвитку саме фортепіанного мистецтва, в межах камерного музикування.

На створення жанру мініатюри вплинув розквіт салонної музики. О. Андріянова у своїй дисертації формулює поняття «салонної музики» як «сукупність музичних творів невеликих за розміром, з полегшеною фактурою, призначених для виконавців різного рівня музичної освіти». Однак ознаки «салонності» виявляються не лише в фортепіанній музиці. Вокальний цикл «Три краков'яки» також можна віднести до прояву цього феномену. Призначаючи його для домашнього виконання, С. Монюшко намагався наблизити творіння до високого рівня тогочасного музичного професіоналізму і, разом з тим, зберегти художнє втілення національного польського характеру в пісенній музиці.

Величезний вокальний доробок композитора, представлений близько трьомастами піснями та романсами, включає поодинокі випадки циклічних композицій. До вокального циклу помилково відносять «Кримські сонети» на слова А. Міцкевича. Але, враховуючи масштабність та виконавський склад твору – хор, оркестр, вірним представляється його тлумачення як кантати. Повноцінними вокальними циклами можна вважати лише три зразки, два на слова відомого польського поета-романтика Владислава Сирокомлі та один – «Три пісні (Три краков'яки)» на вірші Едмунда Василевського. Дивним чином, останній цикл за багатьма показниками співпадає з фортепіанними «Фрашками». Обидва твори є втіленням польської самобутності; в обох яскраво і переконливо виявляються національні жанрові пріоритети С. Монюшко.

Належність їх до національної традиції виявляється, головним чином, через перетворення характерної польської танцювальності. І фортепіанний, і вокальний цикли С. Монюшко мають ясно виражену основу своєрідних національних танців: у «Фрашках» – це оберек, мазурка, кувяк, а у вокальному циклі – краков'як. З пісенно-танцювальною основою вокального циклу С. Монюшко пов'язаний вибір спільної для всіх трьох п'єс куплетної форми.

До речі, прийнято вважати, що краков'як – це швидкий польський народний танець з двохдольним музичним розміром. Але є тлумачення, що краков'як не тільки танець, але і польська народна пісня, яка складається з коротких строф у два-чотири вірші. Найбільш відомі поетичні твори для краков'яка-пісні написав Е. Василевський – польський поет епохи Романтизму.

С. Монюшко, як представник своєї національної культури, розкривав донині невідомі величезні цінності, накопичені польським народом. Мистецтво такого масштабу, як творчість М. Огінського, Ф. Шопена, могла сформуватися тільки на підготовленому національному ґрунті, на власних традиціях музичного професіоналізму і фольклору, який почав відроджувати у своїй творчості саме Станіслав Монюшко.

Яскрава самобутність стилю композитора справляла неабияке художнє враження на країни Західної Європи. Його музика – втілення духу польського народу і вона, безперечно, грає головну роль у самовизначенні національних польських пріоритетів.

Література:

1. Андріянова О.В. Салонність як основа музичного життя Росії та України ХІХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2007. 19 с.
2. Сафонова О.О. Фортепіанні цикли мініатюр у творчості композиторів романтиків: магістер. робота / Сумський державний педагогічний університет ім. А.С. Макаренка. Суми, 2020. 74 с.

УДК 78.087.1

Вербицький Владислав Вадимович,
здобувач освітнього рівня «Магістр»
кафедри оркестрові інструменти
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,
 тел. (067) 950 - 97 - 99
 e-mail: vlad.verb11@gmail.com

ЦИТУВАННЯ ЯК КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПРИЙОМ (на прикладі творів для кларнета Б. Ковача)

На середину ХХ століття кларнет міцно займав нішу одного з найпопулярніших дерев'яних академічних духових інструментів. За його майже 250-річну історію він пройшов шлях від шалюмо – французького народного інструмента – до повноцінного сольного інструмента й постійного учасника симфонічного оркестру.

Інструмент отримав прихильність як серед професійних музикантів, так і почав широко використовуватись у народній творчості. На території Угорщини кларнет прийшов на зміну

багатьом двоязичковим інструментам: зурна, сурла, тарогато. Антропологи називають таке розповсюдження «культурною передачею», де на прикладі кларнета західного зразку витіснялись традиційні інструменти.

Найбільшу популярність серед традиційних для Угорщини духових інструментів мав тарогато. Він став відомий завдяки угорському визвольному руху початку XVIII століття. У часи подавлення спротиву інструмент був деякий час заборонений, але за часів війни за незалежність знов набирає популярності. І вже наприкінці XIX століття Венцель Шунда створив удосконалену модуль, на котру отримав відповідний патент. Спершу інструмент походив на турецьку зурну, завдяки способу звуковидобування та будови. Але угорці дещо видозмінили його. За конструкцією тарогато доволі сильно нагадував сопрано саксофон, але виготовлений із дерева, та найголовніше, майстром було змінено спосіб звуковидобування на одинарну тростину. З того часу тарогато часто використовувався як народний духовий інструмент. Але у XX столітті популярність тарогато знижується і його місце займає кларнет.

Угорська народна історія кларнета виникла через ряд чинників. По-перше, музикування відбувалось на відкритому повітрі, тому існувала потреба у дзвінкому та досить гучному інструменті. По-друге, темброва гнучкість – народні музиканти за своєю природою мають трохи видозмінену від класичної постановку апарату, тому вони більш гнучко можуть «ковзати» по нотах та їх обертонах. За твердженням композитора та дослідника фольклору Золтана Кодая до середини XIX століття угорські народні оркестри, більш відомі як мад'ярські, вважали кларнет незамінним навіть у найвіддаленіших селах. За нотатками З. Кодая угорці асоціювали кларнет із циганами, а деякі старі селяни називали його «циганською трубою». За історичними джерелами на території Угорщини проживала доволі велика діаспора циган. Котрі, в свою чергу, організовуючи циганські оркестри, у XVIII ст. включали кларнет до складу інструментів.

Б. Ковач – відомий угорський композитор, педагог та кларнетист – є автором ряду навчальних посібників різних рівнів складності для кларнета. Такі збірки як: «Я вчусь та граю на кларнеті», «Обробки творів для кларнета», квартети, квінтети і збірка сольних творів «Homnages» заклали один з фундаментів сучасної угорської кларнетової школи.

Цикл «Homnages» налічує в собі 9 творів для кларнета соло (створювалась протягом 20 років і перша оформлена збірка вийшла у 1994 році). У передмові до збірника «Homnages» Б. Ковач наводить наступні слова: «Моя педагогічна діяльність надихнула мене на створення «Homnages». П'єси тяжіють до етюдів, котрі слугують доповненням до звичайних етюдів, котрі неможливо замінити. Вони містять різноманітні проблеми. Якщо вони будуть виконані з технічною спритністю, правильним тоном та достатнім знанням стилей, у поєднанні з почуттям гумору та фантазії, вони могли б – сподіваюсь – знайти успіх навіть на концертній сцені...» [2]. Виходячи з передмови, Б. Ковач спочатку розраховував на інструктивне, камерно-технічне виконання п'єс, але через віртуозність виконання та новаторство у жанрі їх почали включати до обов'язкової програми різних виконавських конкурсів.

Угорським композиторам у циклі присвячено два твори: *Homnages a Zoltan Kodaly* та *Homnages a Bela Bartok*. Якщо розглянути твори більш детально, можна віднайти декілька спільних рис. Перша з них – це використання цитованого матеріалу одного з композиторів. Друга – опора на угорський національний мелос. Як відомо З. Кодай та Б. Барток зробили неоціненний вклад у вивченні фольклору, та якщо Б. Барток більше досліджував угорську інструментальну музику, то З. Кодай тяжів до вивчення вокальної народної творчості.

У *Homnages a Bela Bartok* Б. Ковач спирається на камерну творчість композитора, зокрема цитується твір «Контрасти» для скрипки, фортепіано та кларнета. Твір був написаний на замовлення Б. Гудмена, одного з основоположників джазу на кларнеті. Б. Барток вносить до твору «Контрасти» мотиви угорських народних пісень. У розділі *Allegro agitato* твору «Homnages a Bela Bartok» відчувається опора на третю частину оригінального твору, де у метроритмічному плані – дві акцентовані четвертні ноти, що дуже характерно для угорської музики, у подальшому дадуть розвиток усій п'єсі. Б. Ковач зберігає структуру твору навіть у темпових позначеннях, але доносить до слухача сенс першоджерельного твору у більш компактному вигляді. І найголовніше завдання, поставлене композитором перед виконавцем, який знаходиться один на сцені, передати присутність трьох музикантів. П'єса побудована не тільки на кларнетових інтонаціях, але і відбувається мотивне цитування фортепіанної та скрипкової партій. У примітках наприкінці п'єси

бачимо бажаний час виконання – 3 хвилини 40 секунд, що свідчить про вагому технічну складову виконуваного матеріалу.

Інша п'єса *Homnages a Zoltan Kodaly* присвячена ще одному досліднику угорського фольклору – З. Кодая, який створив класний композиторський стиль на основі угорських народних пісень у поєднанні із сучасними музичними тенденціями. Б. Барток охарактеризував творчість З. Кодая наступними словами: «Ці твори – сповідь угорської душі. Зовні це пояснюється тим, що творчість З. Кодая іде своїм корінням виключно в угорську народну музику. Внутрішня ж причина – безмежна віра З. Кодая у силу свого народу та його майбутнє» [1].

П'єса побудована у формі теми із шістьма варіаціями. До такої форми Б. Ковач звертається у циклі декілька разів. Подібну будову можна побачити у *Homnages a Carl Maria von Weber*. Головна тема містить ядро, котре розвивається в інших варіаціях. Зважаючи на вокальне тяжіння З. Кодая у процесі вивчення угорського фольклору, за цитуємий твір береться «*Matrai kerek*» для змішаного хору. Варіаційність у даній п'єсі на думку композитора підійшла якнайкраще, адже через систему образів головного героя – Марсі Відроцкі – розкривається задум твору. Вокальність підкреслюється з перших поглядів на твір у темпових означеннях *parlando*, та Б. Ковач не відступає від головної ідеї – кларнет – людський голос, але вносить деякі виконавські моменти. Першій два такти теми слугують прямим цитування оригінального твору, а також рух вісімками до чверті та половинки, ще один з відомих угорських ритмічних зворотів у вокальній музиці.

У подальшому кожна варіація перетворюється на нову картину, подібно до «*Matrai kerek*». Схожість відбувається як на тематичному рівні, так і на окремих ритмічних зворотах. Але, на відміну від оригінального твору З. Кодая, шоста варіація переривається початковою темою на три такти, але зупинившись на нестійкому тоні відбувається зміна темпу та характеру. За задумом Б. Ковача ця ремарка демонструє продовження життя та героїзм головного героя, що слугує відхиленням від основного твору.

Схожість «оригінальних» творів-посвят на прикладі Б. Бартока та З. Кодая це лише невелика частина матеріалу, котрий залишив по собі Б. Ковач. У доповіді ми доторкнулись не тільки до музичних принципів композиційної будови п'єс, але й з'ясували, чому кларнет мав таку популярність в угорському фольклорі.

Література:

1. Ferenc B. Így láttuk Kodályt nyolcvannyolc emlékezés (четверте видання.): Будапешт, 2017. 243 с.
2. Kovacs B. «Homages»: Леверкузен, 2020. 40 с.

УДК 78.087.2

Дзізінська Наталія Олександрівна,
аспірантка кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського,
тел. (063) 123 - 99 - 59
e-mail: natzinsky@gmail.com

ПЕРШИЙ СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ Б. БАРТОКА: ВІДЛУННЯ КОХАННЯ

Перший скрипковий концерт Бейли Бартока має складну та неординарну виконавську долю, а його створення віддзеркалює тісний зв'язок між емоційним життям композитора та його творчістю.

У січні 1907 року Б. Барток зайняв посаду професора фортепіано в Академії музики на заміну Іштвана Томана, який пішов у відставку. Це дало змогу молодому композитору оселитися у Будапешті й мати там постійний будинок. «1907 року мене призначили на фортепіанну кафедру Королівської академії. Я вважав це призначення сприятливим, оскільки воно дозволяло мені залишатися в Угорщині та продовжувати фольклорні дослідження», – пише Барток у автобіографії [1]. Тож, впродовж наступних трьох років він призупинив свою концертну діяльність і мав час присвятити себе не тільки колекціонуванню народної музики та викладанню, але й композиції. Серед написаних у цей час творів почесне місце належить скрипковому концерту.

Дослідники зазначають, що ймовірно цей твір був написаний між 1 липня 1907 та 5 лютого 1908 р. З листа від 30 липня 1907 року до Етелке Фройнда ми дізнаємось про складні умови, в яких знаходився тоді Барток: «Ви питаєте, як ідуть мої справи? Погано у всіх відношеннях. Я неймовірно стомлений і змучений, але з цим не доводиться рахуватися. Результати загалом цілком задовільні, хоча могло бути краще. Над партитурою працюю в найдивніших обставинах і несподіваних місцях: у трактирі, у майстерні шевця, часто просто неба» [2]. Однак, попри побутові труднощі, історія

створення Першого скрипкового концерту овіяна романтичними тонами, пов'язаними із закоханістю молодого композитора у Штефі Гейер.

Б. Барток познайомився із юною скрипалькою на ім'я Штефі Гейер на концерті в Музичній Академії у 1907 році. Їхній роман тривав приблизно півроку, хоча і був ускладнений надмірною релігійністю дівчини. Барток прагнув витягнути її з полону католицьких впливів, однак був приречений на провал. Його переживання з цього приводу відобразилися в музиці концерту. В одному з листів Барток написав: «Прочитавши Ваш лист я сів за рояль, – у мене сумне передчуття, що в моєму житті не буде іншої втіхи, окрім музики. І все ж... Це Ваш лейтмотив» [2]. Після цих слів наведено музичну тему з чотирма підкресленими звуками: C# E G# B#, що власне і становлять лейттему Штефі. Цікаво, що значення «лейтмотиву Гейер» виходить за межі одного твору, він з'являється також і в кількох інших творах, переважно для фортепіано, написаних у болісний час завершення їхніх стосунків.

Концерт призначався для виконання самою Ш. Гейер, однак чи то через хворобу, чи то через їхню сварку, цього так і не сталося. Прощальний лист дівчини від 13 лютого 1908 року ознаменував неминучий кінець безнадійного кохання. На прохання скрипальки Барток подарував їй рукопис щойно завершеного концерту, однак вона не тільки сама не виконала його, а й не дала можливості зробити це комусь іншому. Лише після смерті Ш. Гейер концерт вперше прозвучав зі сцени. Це сталося 30 травня 1958 року на фестивалі Бартока в місті Базель (Швейцарія): солістом був Ганс-Гайнц Шнеєрберг, а диригентом – Пауль Захер. Твір було опубліковано наступного року Boosey & Hawkes під назвою Violin Concerto no. 1.

Концерт складається з двох частин. Барток характеризував ці частини як музичні портрети Штефі Гейер, адже обидві вони будуються на «лейтмотиві Штефі». Пізніше Гейер впізнала у першій частині «молоду дівчину, яку він любив» [3], а в другій частині — «скрипальку, якою він захоплювався» [3]. Є відомості, що Барток планував і третю частину, в якій хотів зобразити «байдужу, холодну та мовчазну Штефі Гейер», однак надалі відкинув цей намір. Загадку для дослідників творчості Бартока складає використання тематичного матеріалу першої частини Концерту в оркестровому циклі «Портрети» ор. 5. Однак, при тотожності перших частин двох творів друга частина «Портретів», хоча і містить лейттему Гейер, інакша,

ніж у Концерті (вона являє собою оркестрову версію фортепіанної багателі № 14). Виходячи із музики, яку І. Нєстьєв охарактеризував як «зловісно тривіальний вальс» [4], можна припустити, що другий «портрет» представляє ту «байдужу, холодну та мовчазну Штефі Гейер», якій не знайшлося місця в Концерті.

Щодо жанрової природи твору, то сама Гейер казала, що «це не справжній концерт, а скоріше фантазія для скрипки з оркестром» [3]. Д. Ділле погоджується із нею, зазначаючи: «У строгому сенсі цього слова останнє позначення [концерт – Н. Д.] важко виправдати, якщо не надати йому характеру концерту-фантазії» [3]. Перш за все, доволі нетрадиційною для концертного жанру є двочастинна будова твору, а також співвідношення оркестрової та сольної партій, що не стільки «змагаються» між собою, скільки прагнуть до злиття, переплітаючись та проростаючи одна з одною. Разом з тим, характер сольної партії – наспівної в першій частині та блискуче-віртуозної в другій – свідчить про суто концертне прагнення до граничного виявлення потенціалу інструмента, який постає тут у типово романтичній іпостасі – як голос серця, охопленого сум'яттям почуттів.

Неможливо обійти увагою стилістичні параметри Першого скрипкового концерту. У порівнянні з Другим концертом (1938) народно-національне начало тут майже не відчутно, незважаючи на те, що композитор розпочав вже у цей період інтенсивну фольклористичну діяльність. Д. Купер вбачає у другій частині натяки на стиль вербункош, хоча і зазначає, що «більшість манер *style hongrois*, які переповнювали його [Бартока – Н. Д.] попередні роботи, були залишені» [5]. Також Д. Купер вважає невинуватим, що у «Чорній кишеньковій книжці» Бартока після начерку пентатонного патерну, який був використаний в першій темі концерту, була записана пентатонічна гама і кілька народних мелодій, що використовували той саме лад. Цікавою є і вставка (в репризі другої частини) короткої цитати з пісні «Der Esel ist ein dummes Tier» (Осел — нерозумний звір»), хоча вона, скоріше, вказує не на фольклорні захоплення композитора, а на щасливі хвилини власного життя, адже, за спогадами Ш. Гейер, що вони з її братом та Бартоком співали цю пісню у Ясберні. Натомість, дослідники знаходять в музиці Першого скрипкового концерту впливи Р. Штрауса, К. Дебюссі та Р. Вагнера. Зокрема, вплив Вагнера відчутний у другій частині, де Барток спирається на напівзменшений септакорд, відомий як «Трістанів акорд»: «Спочатку тема транспонується на чисту квінту вище, ніж

при першій появі в Прелюдії до «Трістана та Ізольди» (де звуки є F-B-D#-G#), – помічає Д. Купер, – і щоб продемонструвати, що це не випадково, Барток цитує «Трістанів акорд» на початковій висоті звуку...» [5].

Попри те, що цей концерт жодного разу не прозвучав за життя Бартока, він став важливою сходинкою на шляху освоєння композитором інструментальної специфіки скрипки – шляху, який призведе з часом до появи таких шедеврів як скрипкові сонати 1921–1922 років, Другого скрипкового концерту та Сонати для скрипки соло.

Література:

1. Барток Б. Автобіографія / Зарубежна музика ХХ века: Матеріали и документи / ред., сост. и комент. И.В. Нестьева. М.: Музыка, 1975. С. 175.
2. Барток Б. Избранные письма / сост. и вступ. статья Е. Григорьевой; пер. с венг. и примеч. Н. Пискуновой; с нем. В. Пеппер, с англ. С. Маскуреновой. М.: Сов. композитор, 1988. С. 79.
3. Dille, Denijs Documenta Bartókiana, 2. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965. P. 92.
4. Нестьев И. В. Бела Барток : Монография. М.: Музыка, 1969. С. 113.
5. Cooper D. Bela Bartok : Yale University Press, 2015. P. 81–82.

УДК 78.087.2

Боднар Ростислав Олександрович,
здобувач освітнього рівня «Бакалавр»
кафедри оркестрові інструменти
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,
 тел. (096) 389 - 07 - 99
 e-mail: cavun987@gmail.com

ТЕМБРОВО-КОЛОРИСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЗВУЧАННЯ ТРУБИ (на прикладі Концерту для труби з оркестром О.Г. Арутюняна)

Олександр Григорович Арутюнян – відомий вірменський композитор, піаніст, педагог другої половини ХХ – початку ХХІ століття, автор численних симфонічних, камерно-інструментальних, а також вокальних творів. Для академічних духових інструментів, крім надзвичайно відомого Концерту для труби з оркестром, композитором створено Концерт для валторни з оркестром, Концерт для гобою з оркестром, Тему й шість варіацій для

труби з оркестром, Концертне скерцо для труби і фортепіано. Але без перебільшення, винятковим шедевром у духовому доробку вірменського майстра, твором який є у репертуарі будь-якого трубача-професіонала, постає Концерт для труби із симфонічним оркестром ля-бемоль мажор.

Підкреслимо, що даний твір користується надзвичайною популярністю. Концерт включається як обов'язкова композиція у програму різних конкурсів. Твір часто виконується студентами на екзаменах у коледжах та академіях музики, лунає у різноманітних концертах та культурно-просвітницьких заходах тощо.

О.Г. Арутюнян, насамперед, це композитор яскраво концертного стилю письма, його музика, у більшості, це майже завжди мова оракула, мудрого провидця, своєрідна декларативно стверджена пряма промова, ясно викладена, навіть у тих випадках, коли вона спонукає слухача до пошуку відповідей на поставлені питання про сутність явищ буття. Мабуть у цьому основний важіль, що спричинив написання досить великої кількості творів у жанрі сольного інструментального концерту, що охопив практично увесь відомий нам академічний інструментарій.

Концерт для труби з оркестром написаний у 1950 році, спеціально для вірменського трубача Айказа Месіяна. Але світову славу цьому твору надав Тимофій Докшицер, який не лише дуже часто виконував цей твір, а ще й написав розгорнуту каденцію, що у наш час є традиційно обов'язковою до виконання та являє собою ознаку високого рівня професійної майстерності трубача. Серед новочасних трубачів цей Концерт найбільш відомий в інтерпретації всесвітньо визнаного «Паганіні труби» – Сергія Накарякова, східноєвропейського трубача, котрий наразі мешкає у Франції.

Труба в означеному творі розкривається у максимальній палітрі її засобів художньої виразності. Різноманіття віртуозної техніки, представленої як мілким, крупним, а також комбінованим видами; превалювання максимально звучного регістру труби надає можливості великої динамічної гнучкості, артикуляційно-штрихового різноманіття. Та все ж таки одним з найбільш яскравих, максимально виразних засобів у висвітленні художньо-виразного потенціалу інструмента, постає темброво-колористична сфера звучання труби. Темброво-затемнене, приглушене звучання труби із сурдиною утворює художньо-виразний, майже реально прозорий звуковий супровід картин-пейзажів вірменської гірської природи. Відтворення

схожості звучання вірменського дудука – національного інструмента Вірменії, та звукове віддзеркалення інтонаційно наближеної східної музичної культури у звуках труби із сурдиною, утворюють унікальних темброво-кolorистичний ефект, стверджуючи художньо-виразову універсальність академічної професійної труби в когорті новочасного сольного духового інструментарію.

Оркестровий супровід утворює відповідний фон до звучання труби із сурдиною, в жодній мірі не перебільшуючи акомпануючу роль. Утворюється характер на межі імпрровізаційності звучання засурдиненої труби – характерного прообразу вірменського дудука.

Підкреслимо, що в авторському рукописі Концерту є вказівка на різновид сурдини, а саме – «сурдина грибок», що, вочевидь, підтверджує неабияку обізнаність Олександра Арутюняна у специфіці мистецтва гри на трубі, як наслідок його спілкування з трубачами-професіоналами. У друковане видання нот Концерту ця ремарка, на жаль, не увійшла, але трубачі усього світу вважають за краще користуватися тут сурдиною типу «грибок».

Концерт Олександра Арутюняна – яскравий віртуозний твір. Основні художні образи пов'язані зі стрімким, вогняним рухом, деякі динамічні спади лише підкреслюють його енергію та гостроту. Але ж ліризм засурдиненого звучання труби, на нашу думку, концентрує максимальну полярність у художньо-образній палітрі даного твору.

Наголосимо, що виконання Концерту вимагає від трубача повної емоційної віддачі – у вступі, блискучій та бездоганній техніці в головній партії, винятково ліричній виразності у побічній, яскравих контрастах ритму й динаміки в розробці, тонкій художньо-кolorистичній барвистості в епізодах-зв'язках, великого напору та підйому в репризі, каденції, кодї.

Виконавцю слід усвідомлювати, що максимально вокалізована мелодія у партії соліста-трубача, що виконується із сурдиною (сурдина-грибок), дуже близька до тембральних особливостей людського голосу. З практики виконання на академічних мідних духових інструментах відомо, що застосування сурдини змінює інтонацію у бік підвищення звучання, а відтак, музиканту-солісту потрібно знати заздалегідь, яку сурдину він застосовуватиме, і на яку відстань необхідно подовжувати крон у звукоінтонаційному настроюванні інструмента.

Крім того, важливо пам'ятати, що засурдинена труба нагрівається теплим струменем повітря виконавця значно швидше, ніж у звичайному процесі гри без сурдини, а відтак, і звукоінтонація змінюється. За цим треба стежити та своєчасно коригувати професійними інструментально-виконавськими засобами.

Та незважаючи на це, художньо-виразова унікальність темброво-колеристичного забарвлення звучання труби із сурдиною у даному творі, усталює максимальний діапазон виразових можливостей трубача, яскраву художньо-образну палітру, генеруючи загальний високий рівень сучасного академічного мистецтва гри на трубі, виразно означеного у представленому духовому шедеврї – Концерті для труби із симфонічним оркестром Олександра Григоровича Арутюняна.

Література:

1. Апатский В.Н. История духового музыкально-исполнительского искусства. Кн. II. Київ: Задруга, 2012. 408 с.
2. Гишка І.С. Ергономіка виконавського апарату сучасного трубача. Львів: НАСВ, 2021. 207 с.

УДК 782+781.9

Капітонова Катерина Павлівна,
аспірантка кафедри історії та теорії музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
 тел. (099) 727 - 14 - 77
 e-mail: ekaterina01712@gmail.com

ЯВИЩЕ ДВОСВІТУ – ВІД АНТИЧНОСТІ ДО СЬОГОДЕННЯ

Під двосвітом розуміють загально-філософську категорію, що розкриває складні відносини між окремою особистістю і реальним оточенням. У його основі – спровокована критичним ставленням до дійсності відмова від реальності, в якій існує матеріальна оболонка особистості. Саме це неприйняття реальності спрямовує творців у незвіданий світ, в якому шукають сенс існування.

Визначення двосвіту передбачає або своєрідну опозицію, або навіть протиставлення «свого – чужого», тобто множинність інтерпретацій та тлумачень через свою позасистемну сутність. Не

дивлячись на недослідженість походження визначення «двосвіт», можна визначити його характерні ознаки:

- наявність двох діаметрально протилежних світів – реального та ірреального;
- існування двох світів, розмежованих на всіх можливих рівнях;
- яскраві характеристики двох світів;
- розмиття межі реального та ірреального, що призводить до об'єднання цих світів в одне ціле;
- наявність героя з розщепленою свідомістю або на межі такого стану: він до кінця не розуміє, чи реальні події, що з ним відбуваються, чи це – гра уяви.

Витоками двосвіту можна вважати поділ Платоном універсуму на світ ідей та світ речей. Двосвіт існував як уявлення Платона про земне життя, як про сукупність лірико-символічних знаків, що відсилають до трансцендентного світу. До двосвіту вело інтуїтивне розуміння світової єдності через виявлення символічних аналогій між земним і трансцендентним.

У роботі Платона «Πολιτεία» («Держава») представлена ідея існування двох світів:

- вищий, вічний, досконалий світ справжніх ідей (світ божественних сутностей);
- земний, місцевий, вторинний похідний матеріальний світ, який є копією божественних ідей.

Згідно з уявленнями Платона, земна дійсність є лише спотвореною подобою вищого світу, а людина – сполучною ланкою між природним і божественним світом.

В епоху Середньовіччя через двосвіт визначалися основи християнської культури – опозиції земля та небо, церква і світське начало. Вона закріплює античну горизонтальну структуру двосвіту з пріоритетом небесного вічного світу над земним, який зазнає постійної спокуси дияволом.

Романтики інакше трактують концепцію розуміння «істинного» світу Платона. Вони сприймають пізнання як дію, здійснювану під владою афектів, почуттів, а не як розуміння істини за допомогою міркування.

Вперше платонівську концепцію двох світів – «видимого» та «істинного» – відтворює Е.Т.А. Гофман. Герої романтичних творів не знаходили сенсу в сучасному житті й шукали його поза реальною

дійсністю. Навколишньому світу вони протиставляли світ, створений ними відповідно до їхніх ідеалів, де вони прагнули справедливості й прекрасного. Пошуки іншого світу стали підставою для використання в романтичному мистецтві фантастики. Головну суть романтичного двосвіту можна сформулювати наступним чином: відчужуючись від реальності, герой спрямовується до своїх мрій, співзвучних з його внутрішнім становищем.

Письменників-романтиків приваблював не ірреальний світ, а двоїстість і таємничість самого буття людини. Двосвіт обумовлює розлад особистості героя, свідомості, роздвоєння душі людини у зв'язку з тиском на нього розколотою, двоїстою світу, породжуючи у героїв деякі образи-двійники.

Особлива увага романтиків до індивідуальності та людської душі із суперечливими думками та бажаннями привела до розвитку психологізму. Романтики відзначають існування в душі людини поєднання двох протилежностей – ангела і звіра. Їх інтерес до людської психіки приводив до фактів психічної патології: роздвоєння особистості, божевілля та галюцинації, що часто трактувалися у містичному та демонічному плані.

Сприймаючи двосвіт як іронію, романтики відзначали чільне протиріччя ідеалу і дійсності, говорячи про одночасне існування феноменального і ноуменального світу. Такий самий принцип використовують і символісти, перебуваючи на межі реальності й вигадки та залучаючи категорію символу.

У ХХ столітті двосвіт у літературі стає провідним світовідчуттям епохи. Він трансформується з літературного феномену у світосприйняття письменників, які намагалися уникнути важкої дійсності і набути спокою та гармонії шляхом синтезування мистецтва й життя.

Найбільш тісно розкривається явище двосвіту в творчості символістів та експресіоністів. Розвиваючи ідеї романтичного двосвіту із витоків Платона, символісти акцентували його двоєдину сутність – матеріальну та духовну. Вони відчували загальне неблагополуччя і жили з відчуттям всесвітньої катастрофи, що насувається, чекали оновлення людства. Символісти вважають обидва світи рівноправними між собою. Через відсутність кордону між ними, один світ проникає в інший та у результаті вони поєднуються між собою. На відміну від романтизму, герой вже не прагне до «іншого» світу, а прагне з'єднати їх між собою. У всьому

символісти бачили таємні знаки позачасових ідей. Символ – це завжди символ іншого, образ, що несе алегоричність та безмежність тлумачення. Саме в людській свідомості лежить зв'язок між людиною (а не поза людиною) та областю трансцендентності.

Символісти позбавляють феноменальний світ статусу справжності, бачать у ньому лише тінь ноуменального світу. Під впливом цієї ідеї перебуває і література постсимволізму. Футуризм трансформував структуру двосвіту «тутешній – потойбічний» в опозицію «сьогодення – майбутнє».

Складна психологічна ситуація через соціальні потрясіння обумовила новий прояв двосвіту в експресіонізмі, який став криком душі у приреченості та депресії людства першої половини ХХ століття. Експресіонізм стає криком у темряву та благає про допомогу, зображає спотворення норм дійсності. Експресіоністичний двосвіт зображав самотність, страх зруйнованої цивілізацією людини, яку знищують духовно і фізично, гнітючу повсякденність та жах наближення смерті через суміщення фантазмагоричних образів та побутової конкретики, трагічного і комічного. Все частіше зміщення норм дійсності передається через трагічний гротеск, головна особливість якого – в непотрібності логічного обґрунтування, в протиріччях реального і фантастичного, трагічного і комічного.

Таким чином, феномен досвіту пройшов еволюцію від античності до сьогодення. Його певні особливості значно вплинули на розвиток музичного мистецтва. Вперше він проявив себе саме в епоху романтизму. Одними з найяскравіших проявів двосвіту можуть вважатися театральні жанри.

Так, гоголівський двосвіт знайшов відображення в опері-балеті «Вій» В. Губаренка. Відтворюючи його концепцію, структура твору передбачає наявність двох світів – ірреального і реального, що обумовлює мікстовий жанр опери-балету, де побутові сцени втілені в оперній дії, а містичні вирішуються засобами балету. Несподіваним стало вирішення образу Панни – через трансцендентну сутність в дію спектаклю її ввели виключно як балетний персонаж.

Створений двосвіт В. Губаренка не має центру, верху та низу, як це було у вертикальній структурі Платона. Для цього світу характерна горизонтальна структура, що не має широти, довжини, кордонів, де два світи зміщуються, розсуваються, нашаруються один на одного. Про це свідчать численні авторські ремарки, прийом «театру в театрі», поєднання паралельних планів за допомогою

прийому монтажної драматургії – будинок Сотника та будинок Бублейниці.

Кульмінацією поєднання двох світів може вважатися третя дія. Використовуючи принцип симультанного розгортання дії та прийом монтажної драматургії, В. Губаренко розподіляє сцену на дві частини і тим самим поєднує два паралельних світи:

- «У Сотника» – чотири сцени оплакування померлої Панни, що поступово трансформуватимуться в ірреальний світ;
- «У Бублейниці» – чотири комічні, жанрово-побутові сцени.

Зовсім інше бачення двосвіту ми вбачаємо в опері «Вогняний янгол» С. Прокоф'єва. Двосвіт впливає на драматургію кульмінаційних сцен та, за відсутності сценічних ефектів, проявляється у психологічних станах головних героїв, через використання функції експлікації підсвідомості та сугестивної ролі оркестру, що створює атмосферу видінь, відчуття жаху та присутності поруч невидимої сили в кульмінаційних епізодах:

- I дія – «Сцена галюцинацій Ренати», «Ворожіння ворожки»;
- II дія – «Сцена стукотів» і зустріч Рупрехта з Агриппою;
- III дія – «Сцена “явища” Вогняного янгола» і дуель;
- IV дія – «Епізод поїдання», фінал опери – «Епізод диявольського танцю».

Оркестр немов виконує роль декорації, відтворюючи «підказки-ремарки» автора, постійно втручаючись у розвиток сюжету і пояснюючи сенс того, що відбувається на сцені, коментуючи вчинки героїв.

Проблема страху перед смертю знаходить вирішення в опері Д. Лігеті «Le Grand Macabre», в якій композитор, переступивши через страх, сміється над смертю. Світ уяви став для Лігеті притулком, де можна перечекати катастрофи ХХ століття, сховатися від абсурду навколишньої дійсності. Ця опера, а скоріше, чорний фарс, написана за мотивами п'єси бельгійського сюрреаліста Мішеля де Гельдерода та відноситься до нового жанру – «антиопера», до якого додається ще гротеск, сарказм, пародія, іронія – і все це гіперболізується. В опері простежуються впливи «театру абсурду» та «театру жорстокості» Антонена Арто. Останній використовує чорний гумор як форму світосприйняття і прагне зіштовхнути глядача зі світом несвідомого.

Опера є сюрреалістичним описом майбутнього апокаліпсису – брехливі пророки, корумпований уряд, недієздатна розвідка, гедоністична заключна мораль. Лігеті використовує спотворені

цитати з музики інших авторів, щоб підкреслити драматичні моменти, які показані з гумором, навіть гротеском.

В опері є багато посилань до середньовічних фантазмагоричних творів Ієроніма Босха та Пітера Брейгеля Старшого. Навіть дія відбувається у вигаданій країні – у Брейгелландії, що підштовхує до пошуку сюжетних аналогій з картинами нідерландського майстра, а також налаштовує на сприйняття героїв опери у метафоричному ракурсі. Усі персонажі становлять картину світу протилежностей, світу подвійностей. Лігеті зображує в несподіваних аспектах протистояння світлого та темного начал – від сатиричного до трагічного, апокаліпсичного.

Риси «театру абсурду» присутні й в опері угорського композитора Д. Куртага «Кінець гри». Ця опера занурює в атмосферу безвиході, омертвіння та байдужості. Історія про чотирьох безпорадних інвалідів, які «грають» у життя, зображують його через свої обмежені фізичні та розумові можливості, але гра ця безглузда – всі хочуть, щоб вона закінчилася якнайшвидше. В опері не визначені ані епоха, ані місцезнаходження, всі події відбуваються хаотично, вчинки і дії персонажів алогічні.

Відсутність динаміки, лякаюча порожнеча, абсурдність того, що відбувається на сцені, – все це вказує на жанр «антиопери». Вся дія на сцені зводиться до двоїстого питання – чи це гра розуму, чи гра безумства?

Від самого початку на сцені зображується існування двох паралельних світів, які розмежовуються лише умовно:

- кімната хворого Хамма, який терпіти не може своїх батьків та їх безглузді розмови;
- сміттєві баки, де знаходяться його старі батьки, інваліди без ніг, втомлені від тривалих сварок та взаємного нерозуміння.

Ці два світи протиставлені один одному, в них одночасно співіснують внутрішнє і зовнішнє, реальність та ілюзія, навіть свідомість героїв роздвоєна. Двосвіт опери Куртага, зображуючи кризисний психологічний стан людини, її конфлікт із реальністю, – уособлює приреченість, депресію людини ХХ століття, коли відчай перетворюється у крик душі.

Література:

1. Битко О.С. Феномен театральності в композиторській поетиці С. Прокоф'єва: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2018. 194 с.

2. Полянська Г.М. Жанровий пошук у балетній музиці Віталія Губаренка. Ніжин: ПП Лисенко М.М., 2017. 328 с.
3. Черкашина-Губаренко М. Вариации на тему «Вия». Музыка і театр на перехресті епох: [зб. ст.]: в 2 т. Суми: Наука, 2002. Т. 1. 686 с.
4. Конец игры Сэмюэл Беккет. URL: <https://www.livelib.ru/work/1000327280/reviews-konets-igry-semyuel-bekket> (дата звернення: 16.01.2022).
5. Рейда О.А. Основні характерні риси та жанрово-стилістичні особливості драматургії «театру абсурд». Philology in EU countries and Ukraine at the modern stage. Two international conferences took place at the premises of North University Centre of Baia Mare, Romania. December 21–22, 2018. С. 143–145.

УДК 78.072.3

Болдуєва Наталія Сергіївна,
здобувачка освітнього рівня «Бакалавр»
кафедри історія та теорія музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,
 тел. (066) 110 - 28 - 62
 e-mail: dneprlara@gmail.com

ПРОГРАМНІСТЬ ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ У ТВОРЧОСТІ К. СААРІАХО ТА Т. МЮРАЯ

Програмність усвідомлюється як оновлена та яскрава складова творчості авторів другої половини ХХ ст. Констатуємо значне розширення ідей, способів та прийомів втілення змісту в художній композиції, оновлення специфіки саме музичної змістовності.

У сьогоднішній дійсності здійснюється висвітлення у дослідницькій літературі нових аспектів програмності в сучасній музиці. Існує низка понять, що допомагають точніше описати та пояснити нову програму, взаємозв'язок різних видів мистецтв: «екфрасіс», висунуте у музикознавстві Т. Цареградською для «уточнення та пояснення аналогій між різними видами мистецтв, як трансформації твору – його змісту і форми, зображувальності й мови вираження». У мовознавстві екфрасіс – «будь-яке відтворення одного мистецтва засобами іншого». Цей засіб виступає як словесне позначення зображення. Виражена у ньому рецептивна установка спрямована на відтворюючу уяву читача, на орієнтацію його на сприйняття підтексту. Існує ряд можливостей дослідження екфрасісу у музиці, в аспекті нового впливу на слухача, змістоутворення з точки зору інтермедіальності, в якій проявляється взаємозв'язок різних видів

мистецтв із сучасними технологіями. Екфрасіс – взаємодія різних засобів збереження та відповідних каналів передачі інформації, які і створюють новий тип програмності творів. Проблема часу, як потоку інформації, можливість вивільнитись від існуючої в музиці «стріли часу».

Музичний екфрасіс у творах композиторів-спектралістів: фінської композиторки Кайї Сааріахо та француза Трістана Мюрая. Наявна незвичність та концептуальність творів Сааріахо та Мюрая, засоби втілення програми в умовах новітніх технологій і сучасного мислення композиторів.

Наповнення літературних програм Сааріахо різними типами джерел натхнення (від давніх до сучасних текстів): класична література «Caliban's Dream» (Мрія Калібана) та «Prospero's Vision» (Видіння Просперо) за твором Шекспіра «Буря», «Dolce Tormento» (Солодкі муки) за сонетом Петрарки; на основі міфів – «Orion» (Оріон), «Echo!» (Луна); за давніми текстами – «Trois Rivieres» (Три річки) із китайської поезії Лі Бо «Місячна ніч на річці».

Т. Мюрай натхнений творами щодо природи «Treize couleurs du soleil couchant» (Тринадцять кольорів західного сонця), «Winter Fragments!» (Зимові фрагменти) та фантастика «La Mandragore» (Мандрагора), «Ethers» (Ефіри), «Vampyr!» (Вампір).

Індивідуальне втілення музичного екфрасісу: у творчості Т. Мюрая – через синтез тембру і гармонії («лімінальність» за Дж. Хармеєром), концентрації уваги слухача на окремих елементах, таких, як вертикаль, час, ритм, жест і форма. У творах Сааріахо – пошук «способу створити безтілесний, вічний та «бездиханний» голос, чий тембр безперервно змінюється» (Сааріахо). Використання композиторкою інтерполяції як переходу однієї величини в іншу (перехід акордів, тембрів). Використання Сааріахо різних електронних ефектів, серед яких реверберація, гармонізація, луна (ехо) та інших, що допомагає створити новий «ірреальний» звуковий світ. Інтерполяція як можливість «одночасного уникнення тембру, як раніше заданого елемента, та іншої ідеї тембру, що веде у новому напрямку» (Д. Пуссе). Визначення вченим цього процесу як морфологічної поетики. Означимо звертання уваги слухача на процеси співставлення, трактування кожного прийому та елемента, що використані композитором і є самостійними та незалежними.

Мюрай створює найбільш пряме сприйняття музичної форми, щоб музику хотіли слухати ще і ще, багато разів, і кожного разу

знаходити щось нове. Майстер насичує музику ефектами, різними способами та прийомами гри. Він продовжує традицію мікрохроматики та реалізує її в роботі з електронними пристроями, що допомагає Мюраю витягувати із тонів інструментів ряди хроматичних та мікротонових парціалів, що стають на перше місце у гармонічних співзвуччях. На думку автора, таким чином створюється його власна мова спілкування зі слухачами.

Окреслимо обумовленість значення програмності у творах Сааріахо та Мюрая новою естетикою звуку, як компоненти незаданості та часового потоку, що втілено через трансформації тембру (у Мюрая – завдяки розкладенню спектру звуку, а у Сааріахо – через інтерполяцію). Підкреслимо виявлення повноти вербального джерела або чуттєвого враження на відміну від традиційної програмності як алюзії або неповного вираження суті й змісту музику. Також формування каналу передачі інформації, який максимально наближено до злиття буттєвості, споглядання та множинності матеріального й духовного світу. Означимо перспективу використання поняття екфрасісу для дослідження «можливості зробити зримим» музичний матеріал та сюжет (Цареградська). За рахунок заглибленої змістовності та структурованості у поєднанні витворів мистецтв відбувається вихід за межі традиційного аналізу, що націлює музикознавця на переосмислення задумів автора й втілення музичного матеріалу, а також пошуку нових методів задля розуміння сучасного твору.

УДК 78.072.3

Верезуб Карина Юріївна,
здобувачка освітнього рівня «Магістр»
кафедри вокально-хорове мистецтво
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,
 тел. (093) 151 - 99 - 81
 e-mail: shchitova.dnipro@gmail.com

МОДИФІКАЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКИХ ЗАДУМІВ В ОПЕРНИХ ВИСТАВАХ

Академічна музика долучається до пошуків нових сторін і можливостей, експериментуючи із тембрами, тональностями, жанровими моделями. На сьогоднішній день композитори, які працюють в академічній сфері, часто приваблюють аудиторію

шляхом створення музичного «дивертисменту», через який можна сприймати музику. Такий підхід дає можливість по-новому розглянути первинні задуми як у словесному тексті, так і в самому жанрі опери цілком.

З іншої сторони, музика набуває більш синтетичного звучання шляхом включення електронних ресурсів, винаходу нових штрихів. Більшість композиторів розбавляє музичний матеріал різноманітними візуальними спеціальними ефектами, що значно поновлюють сенс твору, і через це аудиторія може візуалізувати те, що виконується на сцені.

Істотних змін набуває низка жанрових різновидів академічної музики, в першу чергу, опера. Змінюються потреби людей, інтереси, з'являються нові «тренди», що підпорядковують не лише повсякденне життя соціуму, а й мистецтво в цілому. Звідси починається нове бачення трактування жанру в залежності від задуму композитора і режисера.

Оперні режисери більше розширюють грані постановки, додаючи нові ідеї, символи, через які можна поглибитися в суть драматургії, а можливо, взагалі стерти першооснову та побудувати щось нове. Оперні вистави перетворюються вже більше на візуальне шоу, в якому музика безперечно залишається основним критерієм, а голос виконавців ставиться на дальній план, адже сучасна аудиторія потребує емоційного сплеску, почуттів із реальності, які не передбачені в контексті опери.

Поступово розвивається так званий «концептуальний театр». Опера, через «розмову» із глядачем на теми етичні, духовні, більше спрямована на показ проблем сьогодення. Прихильники більш класичного театру не сприймають всерйоз такі нові віяння, через думку про те, що нове вираження та бачення є спростуванням задуму, дилетантизмом з боку режисерів та нав'язуванням хибних ідеалів аудиторії.

Сучасна опера та її постановка йде за принципом «драма через музику», а не навпаки. З одного боку це і надає свободу для творчої думки режисерам, але більшість музичних критиків відстоюють думку, що таким чином і відбувається криза опери, і опера зможе, за словами Ю. Димитрина «вижити лише в тому разі, коли її не вб'ють режисери» [1].

Композитори з усього світу представляють свої опери з поглядом на сучасний мінливий світ, піднімаючи соціальні проблеми.

Вони вже перестають бути лише взірцями лірики або масштабної драматургії. Прикладами такого вигляду можуть бути наступні оперні вистави 2000-х років:

- «Skin» Р. Саундерса («Шкіра», 2016) демонструє солістку Джулітт Фрейзер з ансамблем, яка на протязі 25 хвилин кричить, стогне від відчаю під супровід дисонуючого ансамблю, демонструючи почуття жаху;
- «The Minotaur» Г. Біртвістла («Мінотавр», 2008) – приклад опери, яка звертається до античності й розвиває тему міфу про Мінотавра як символу жорстокості та зла;
- «Ukraine Terra Incognita» М. Олійника, реж. У. Горбачевської («Україна – невідома земля», 2020), присвячена українському оперному співаку Василю Сліпаку, поєднує симфонічну музику, фрі-джаз, відео-арт та інноваційні костюми, втім, сучасна форма опери поєднується з архаїчними українськими піснями;
- «You who will emerge from the flood...» А. Інфанти, Д. Снеппер («Ви, хто вийде з потопу», 2010) – надто модернова опера, що виконується під водою, більше схожа на перформанс, в якому приймають участь сопрано, масовка, страхувальники під водою та актори: вокальна партія (Д. Снеппер) виконується в басейні, в спеціальному костюмі, а вже під водою за допомогою страхувальників вокалістка видає певні звуки, які транслюються на поверхню;
- «Writtenonskin» Д. Бенджаміна («Написано на шкірі», 2012) – приклад опери на тему прованської легенди XIII століття, де описується історія кохання трубадура Гільйома де Кабестане до жінки свого синьйора, через що чоловік вбиває трубадура, а його серце повинна з'їсти синьйора. Опера незвична невеликою кількістю виконавців, а також введенням в оркестр старовинних інструментів (віола да гамба, мандоліна), що розбавляють сучасну музичну тканину.

Сучасне різноманіття оперних творів все більше вимагає від режисерів-постановників шукати нових форм та засобів сценічного втілення, серед яких актуальні електронні технології, різноманітні дивертисменти на сцені або навпаки – мінімізоване дійство на сцені, але вдало скомпоноване, адже більшість таких ексцентричних

здумок потребують ерудиції та знань самого режисера, в драматургії самого твору, лібрето та ін.

Підготовлена та не підготовлена аудиторія відвідує театр задля насолоди візуальної та естетичної, намагаючись поринути в сакральне дійство на сцені, масштабність оркестру та віддачі виконавців. Та все більше концептуалісти намагаються уникнути цієї тривіальності, адже часи коли достатньо було лише відігравати різні емоції на сцені під супровід оркестру пройшли. Проникнення в психологічний стан, коли виконавець навіть на фізичному рівні намагається відтворити дійство – головне віяння сьогодення. Авторська опера поступово витісняє класичні норми та сприйняття мистецтва як дивертисмент і з цього слідує, що, як відзначає Л. Кияновська «сучасний концептуальний оперний спектакль сьогодні, перш за все, кличе до роздумів, складної «розмови». Такий театр вимагає освіченого глядача, здатного прочитати запропоновані режисером алюзії» [2, 8].

Отже, сучасні опери доводять, що аудиторія не може просто насолоджуватися виставою; вона повинна аналізувати, шукати сенс, переживати разом з виконавцями – мислити, а не споживати оперу, як продукт. Це призводить до того, що в концептуальному театрі більша увага приділяється виконавцю, який перевтілюється в актора, в окрему особистість; саме він впливає на задум автора та рухає сюжет.

Саме поняття «концептуальне мистецтво» формується вже з кінця 60-х – початку 70-х років ХХ століття. Головною ціллю напряду стає вираження самої ідеї твору, процесу, явища, яка має нашоувхнути аудиторію не тільки до емоційного сприйняття, а й до глобального інтелектуального осмислення. В повній мірі це може бути зрозумілим в опері «Іуов». Вона написана у 2015 українськими композиторами Іллею Разумейком та Романом Григорівим в творчому тандемі з режисером Владом Троїцьким на замовлення для щорічного мультидисциплінарного міжнародного фестивалю сучасного мистецтва GOGOL-FEST. Але замість запропонованого сюжету з поеми І. Котляревського «Енеїда», посилаючись на ідею зміни становища країни через музику, режисер звернувся до біблійних текстів, а саме історії старозавітного праведника Йова.

У 2018 році опера «Іуов» заслужено увійшла в Топ–10 кращих опер сучасності за версією міжнародного конкурсу Music Theatre Now.

Вона написана для шести солістів, партії віолончелі, ударної установки, а також для двох піаністів, які можуть бути і диригентами, що відсилає до часів барокової епохи з камерним складом оркестру і солістів. Нововведенням постає партія читця біблійного тексту, ніби коментатора всього, що відбувається на сцені, а читець надає настрій та емоційну складову кожного з номерів.

В опері 18 номерів, що поєднуються принципом *attacca*. В заявленому нами прикладі опері «Iyov» (продемонструю номер 12 під назвою «Gloria») можна побачити ознаки «концептуалізму», оскільки твір включає в себе доволі незвичні параметри у вигляді інсталяції графічних малюнків. Таке вирішення є виявом візуалізації як однієї з характерних рис режисерської інтерпретації на сучасному етапі.

Сценографія підсилює незвичайність та унікальність даної вистави. Так, для класичних опер зовсім не характерне статичне дійство на сцені, досить «скупі» костюми в діловому концертному стилі та використання відео фону як діючого «персонажа». Саме відео тло транслює візуальні та світлові графічні малюнки.

Отже, ми розглянули стан опери сучасності, та як модифікації режисерських задумів докорінно змінюють сенс, бачення й впливають на аудиторію. Спираючись на винятково яскравий приклад відомої сучасної української опери «IYOV» авторів І. Разумейка та Р. Григоріва, ми простежили, як концептуальність в симбіозі з нововведеннями рухають оперу вперед, виводячи її з кризового стану.

В подальшому нами буде розглянута ще одна опера «CHORNOBYLDORF», яка характеризується І. Разумейко та Р. Григорівим як «археологічна» і включає в себе полістилістичні ознаки, поєднання жанрів, сучасні технології та зовсім не типове для опери вираження ідей самих авторів.

Література:

1. Димитрин Ю. Опера на операционном столе. Opera News: Все об опере в России и за рубежом. URL: <http://www.operanews.ru/13092209.html> (дата звернення: 19.03.2021).
2. Кияновська Л. Опера як ринок: спектакль як маркетинговий хід. URL: <http://ua.convdocs.org> (дата звернення: 21.03.2021).

УДК 78.071.1

Демченко Дмитро Анатолійович,
асистент-стажист кафедри історії та теорії музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,
композитор, член національної спілки композиторів України
тел. (093) 407 - 84 - 44
e-mail: composer.dmytrodemchenko@gmail.com

НОВІТНІ МУЗИЧНО-КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ В РЕАЛІЗАЦІЇ КОМПОЗИТОРСЬКИХ ТЕХНІК

З означеною проблематикою співзвучна дисертація І.А. Гайденка «Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці», що була захищена у 2005 році та присвячена осмисленню нового етапу процесу створення музики, який характеризується все більш інтенсивним використанням композиторами науково-технічних досягнень [1]. Спираючись на аналіз праць Я. Ксенакіса, П. Булеза, Е. Денісова, Е. Артемьєва, вчений наголошує, що нові можливості роботи з музичним матеріалом значно розширюють технологічні аспекти написання музики і ведуть до великих змін у формоутворенні, організації звукової тканини, ритміці, фактурі й особливо синтезу тембру.

Автор спирається на програми того часу, але зазначимо, що в розділі 2.3. «Поняття музично-комп'ютерних технологій», де представлений перелік програм, автор не вказує програму 2000 року під назвою Audacity, яка і дотепер грає важливу роль у сфері реалізації сучасних композиторських технік. По суті – це вільний багатоплатформений аудіоредактор звукових файлів, орієнтований на роботу з декількома доріжками. Програма має можливість обробляти сигнал, розтягувати в часі й працювати на різних частотних діапазонах.

Також необхідно сказати, що протягом останніх десятиліть з'явилися нові програми від інституту IRCAM. Наприклад, AudioSculpt – це програма для перегляду, аналізу і обробки звуків. У ній пропонується кілька графічних уявлень звукового сигналу (форма хвилі, спектр і сонограма) для отримання бажаних змін і допомоги користувачеві у виборі оптимальних параметрів управління. Інтерфейс для обробки сонограми використовує концепції програмного забезпечення для графічного дизайну й дозволяє

видаляти і переміщати звуки у вигляді частотно-тимчасових областей. ISiS – це додаток командного рядка для синтезу співу, який можна використовувати для генерації сигналів шляхом синтезу мелодії і тексту. Програмне забезпечення ISiS є результатом французького національного проекту ChaNTeR. ISiS працює в автономному режимі, зчитуючи партитуру і текст із файлу, й перетворює результати у вихідний звуковий файл.

У дисертації І.М. Ракунової «Нові композиторські технології (на прикладі творчості Алли Загайкевич)» акцентується увага на інноваціях, що використовуються сучасними українськими композиторами в сфері електронної музики. Досліджуючи історичний розвиток цього напрямку сучасного мистецтва, авторка описує різні техніки та методи створення музики, зокрема композицій, що з'являються за допомогою комп'ютера, наприклад, спектральна композиція. У дисертації охарактеризована технологія синтезу звуку та обробки звучання в реальному часі (пов'язано із застосуванням різних контролерів) та здійснено аналіз таких творів А. Загайкевич як «Повітряна механіка», «Геронеї», «Пагоди» та ін.

Зазначимо, що ця ґрунтовна праця, була написана у 2008 році. Саме в цей час в інституті IRCAM була створена комп'ютерна програма Orchidée. Це програмне забезпечення було розроблене як інструмент автоматизованої оркестровки фахівцями Грегуаром Карпентьє і Дамьєном Тардьє, в процесі роботи над докторською дисертацією, за допомогою і під керівництвом композитора Яна Маресьєва. Прикладом використання такої програми стала композиція для оркестру Джонатана Харві «Speakings», прем'єра відбулася у 2008 році, мова була проаналізована і розрахована для створення оркестрових комбінацій для композитора. Orchidée продукує музичну партитуру, що імітує звук із використанням суміші традиційних інструментів. Потім програма шукає у великій базі даних зразки інструментів з комбінаціями звуків, які по сприйняттю відповідають заданій меті. Додаток враховує складні комбінаторні можливості, розглядаючи практично нескінченні набори різних звуків, що створюються оркестром. Також враховуються музичні атрибути, такі як інструменти і динаміка, атрибути сприйняття, такі як яскравість та грубість.

На жаль, поза межами уваги дослідників залишилася ще одна програма, що має назву Pure Data, Pd («чисті дані»). Візуальна мова програмування, що працює в парадигмі програмування потоків

даних, була розроблена Miller Puckette ще в 1990-і роки для створення інтерактивних комп'ютерних музичних і мультимедійних творів. Є вільним аналогом Max / MSP. Основним додатком Pd є обробка звуку, однак згодом «чисті дані» знайшли застосування в більш широкій області цифрової обробки сигналів, наприклад, обробці зображень та відео. В основі мови, лежать потоки даних (Dataflow), що проходять через об'єкти (Object) і з'єднання (Connection) між об'єктами. Вихід (Outlet) одного об'єкта поставляє дані для входів (Inlet) інших об'єктів, а сам потік може складатися з їх багатьох кроків. Програма Pd виглядає як набір з'єднаних об'єктів – нагадує за аналогією з модульними синтезаторами, в яких для з'єднань використовувалися фізична комутація. Pure Data є подієво-орієнтованою системою, в якій об'єкти, що обробляють повідомлення (Message), нічого не роблять, поки не отримають дані шляхом з'єднання між собою.

Отже, завдяки музично-комп'ютерним технологіям відбувся якісний прорив у розвитку музичної освіти, в процесах, пов'язаних з виконанням творів і ствердженням нових технік написання музичної композиції. За допомогою охарактеризованих вище програм (технологій), а також інших (кількість яких просто не можливо перерахувати), були відкриті величезні можливості в роботі зі звуком. Це є гігантським кроком вперед, зокрема, якщо взяти, наприклад, сферу аудіо продакшину і звукової інженерії та порівняти перші програми віртуального обладнання, з якісними сучасними VST-інструментами (синтезаторами), то звук, в результаті (на виході), просто незрівнянний з початковим примітивним сигналом, яким були оснащені перші програми. У цьому і була основна задача VST-інструментів, а саме – створити якомога більш багате реалістичне звучання, яке було б максимально наближено до тембрів «живих» інструментів. Ці технології, що перелічені вище і взагалі музично-цифрові комп'ютерні технології, ставлять перед композиторами й виконавцями багато складних завдань (у вивченні та використуванні їх можливостей). На жаль для багатьох митців і в наш час це залишається великою проблемою. Щоб почати працювати в цьому напрямку потрібно не лише вивчати музично-комп'ютерне забезпечення (програми, різновиди контролерів), а й правильно організовувати робочий процес, для створення на виході якісного готового продукту. Музично-комп'ютерні технології є перспективною тенденцією у світі сучасної музики. В майбутньому

цей напрямок набиратиме ще і ще більше обертів, і може на зміну з'являться новіші можливості та перспективи роботи зі звуковою тканиною.

Література:

1. <https://docplayer.com/25828721-Harkovski-gosudarstvennyy-universitet-iskusstv-im-i-p-kotlyarevskogo-gaydenko-igor-anatolevich.html>
2. <https://mydisser.com/ru/catalog/view/129/131/31731.html>
3. <https://www.audacityteam.org/>
4. <http://anasynth.ircam.fr/home/english/software/audiosculpt>
5. <https://forum.ircam.fr/projects/detail/isis/>
6. <https://forum.ircam.fr/projects/detail/orchidea/>
7. <https://puredata.info/>

УДК 78.081

Завєруха Анастасія Миколаївна,
здобувачка освітнього рівня «Магістр»
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського,
 тел. (063) 533 - 71 - 35
 e-mail: nazavie7@gmail.com

**ОСОБЛИВОСТІ ТЕМАТИЧНИХ ТА КОМПОЗИЦІЙНИХ
 ПРОЦЕСІВ У І ЧАСТИНІ ПЕРШОГО ФОРТЕПІАННОГО
 КОНЦЕРТУ Е. ЕНГЛУНДА**

Концерт №1 для фортепіано з оркестром був написаний Е. Енглундом 1955 року для конкурсу творів Фінського фонду культури (після перших двох симфоній, що привернули увагу до творчої постаті Е. Енглунда). Твір був нагороджений першою премією.

Концерт складається з трьох частин: Moderato, Larghissimo та Allegro ma non troppo. Перша частина активна, енергійна, написана в сонатній формі з каденцією перед репризою. Тема головної партії невелика: складається із трьох тактів, розмір $\frac{3}{4}$. За словами композитора, вона заснована на йойку – саамському співі (Саами – фіно-угорський народ у Північній Європі). Йойк характеризується короткими, повторюваними мотивами, які найчастіше складаються зі звуків мажорної пентатоніки зі стрибками в мелодії. Особливістю побудови йойка є те, що він не має визначених мелодичних початків

та закінчень. Дослідники, які вивчили багато зразків, визначають, що його опорними тонами є G та C. Характерно, що ладовою основою йойка можуть бути різні лади: міксолідійський, фрігійський та інші [1, 20-23]. Опора на йойк дозволяє композитору вибудувати тему поспівкової структури на основі декламаційних інтонацій.

Також слід визначити велику роль ритму як одного з вагомих складових, який визначає «обличчя» і характер теми. Ритмічну структуру теми складає формула з двох шістнадцятих та восьмої, яка одразу звучить в оберненні. Мелодична лінія побудована на квартово-квінтових стрибках від звуку *до*. За образною складовою тема войовнича та рішуча. Але цей образ протягом частини трансформується – в репризі тема головної партії набуває ніжності та мрійливості.

Звуки мелодії теми вибудовуються у звукоряд натурального мінору без четвертого ступеня. Пропуск *фа* та обігрування кварто-квінтових інтонацій надає звучанню теми своєрідного забарвлення, національного колориту. Частина починається проведенням головної теми за принципом діалогу між оркестром та солістом. Після проведення теми в оркестрі вона звучить у соліста від звуку *фа* не точно, а з додаванням опорного мотиву в останньому такті. Далі тему знову виконує оркестр у первісному варіанті, друге проведення теми у соліста звучить від звуку *сі бемоль*. Після цього соліст та оркестр виконують тему разом, діалогічно, обмінюючись фразами. Відбувається нашарування ладів (поліладовість) – оркестр виконує тему від звуку *до*, а соліст від *ля бемоль*, далі вони зливаються у звучанні теми від звуку *фа*. В наступному проведенні теми у соліста композитор змінює розмір на 4/4 (такт 18), при цьому тема звучить із-за такту, а в кінці додає пасаж шістнадцятими, побудований на квартових стрибках опорного мотиву, який підхоплює оркестр.

У ц. 2 соліст вперше проводить тему від звуку *до* (до цього моменту від звуку *до* тему грав тільки оркестр), але вона не вкладається в три такти, а розгортається завдяки великому пасажу, котрий знову побудований на квартових стрибках опорного мотиву. Це підводить до ц. 3, в якій відбувається чергування опорного мотиву з рухом шістнадцятих у соліста, а оркестр вигукує опорний мотив від різних звуків. Поступове димінуендо приводить до невеликої за обсягом зв'язуючої партії, яку виконує солююча флейта.

Тема побічної партії не є протилежністю головної (реалізується не конфліктний тип драматургії), і, оскільки вона походить з мелодії

теми головної партії, також має рішучий характер, але він доповнений пісенним розспівом. Неконтрастність підтверджує те, що побічна партія розпочинається інверсійним викладенням опорного мотиву мелодії головної теми. Мелодична лінія досить плавна, майже не має стрибків. Та пунктирний ритм – основа побічної партії – надає їй вольового характеру. При цьому реалізується поліритмія, оскільки ліва рука соліста виконує тріольні фігурації. Основний тон побічної партії – *мі бемоль*, котрий має мінливий ладовий контекст (мажоро-мінор). Цікаво, що оркестр в цей час, окрім педалевих звуків, фрагментарно імітує інверсійний мотив соліста. Раптовий перехід до арпеджіо в партії соліста стає супроводом для оркестру, який виконує тему побічної партії. Проведення теми в оркестрі не зазнає істотних інтонаційних змін, проте ритм у деяких тактах збільшується вдвічі. Раптово обриваються арпеджіо соліста і звучить заключна партія у виконанні сколюючого гобою (перегукується зі зв'язуючою партією за типом викладення).

У розробці (ц. 6) темп стає швидшим, розмір змінюється на $3/8$, що додає танцювального характеру. Розробка побудована на опорному мотиві в первісному вигляді та інверсійному. Таким чином, композитор одразу переплітає між собою елементи головної та побічної тем. Розробка побудована на перегукуванні оркестра і соліста, при цьому опорний мотив звучить від різних звуків, а ритмічно є незмінним. Після спільного пасажу нагору, що побудований на опорному мотиві, звучить оркестровий епізод, який побудований на різноманітних варіантах опорного мотиву. Поступове крещендо приводить до каденції.

Каденція віртуозна, насичена пасажами, основу яких становлять квінтові стрибки. Після пасажів звучить епізод, побудований на секвенційному розгортанні опорного мотиву. Після цього каденція набуває підкреслено імпровізаційного характеру, постійно змінюється розмір. Далі розгортається динамічна хвиля, що побудована на повторенні опорного мотиву, котрий переростає в розлогі пасажі і кульмінацію. Але раптом все стихає: на фоні трелей соліст грає опорний мотив, повторюючи його від звуку *до дієз*. Ритмічне укрупнення у два рази гальмує час і надає темі мрійливого характеру. Далі такий спосіб викладення підхоплює оркестр, проте ліричний тип висловлювання триває не довго – з дванадцятої цифри починається реприза, в якій головна тема одночасно звучить і в оркестрі (від звуку *до*), і в соліста (від звуку *соль бемоль*).

За принципом роботи над опорним мотивом реприза ідентична експозиції, проте в першій – більше значення має звучання теми одночасно у соліста та оркестра, тоді як в репризі – діалоги між оркестром і солістом. У репризі композитор не проводить побічну партію, а зв'язуюча переходить в спокійну коду, ритм збільшується вдвічі, все поступово стихає. В останніх тактах першої частини відбувається ремінісценція: раптово звучить на піано інверсійний мотив з побічної партії, що деякою мірою компенсує відсутність теми побічної партії у репризі. Можливість усунення теми побічної партії з тематичного процесу репризи можемо пояснити тим, що вона є інверсійним варіантом теми головної партії, фактично інший розворот головної. З огляду на те, що тема головної партії звучить з опорним тоном *до*, повторення теми в інверсії з тим же самим опорним тоном загальмувало б процес у стрімкому драматургічному розвитку.

Таким чином, в тематичному процесі I частини Концерту Е. Енглунда наявною є опора на принципи монотематизму в умовах специфічного неофольклорного матеріалу (ознаки йойка), наслідком чого є модифікація сонатної форми: у репризі відсутня тема побічної партії, яка побудована на інверсії опорного мотиву головної теми.

Література:

1. С.L. Krumhansl et al // Cross-cultural music cognition: cognitive methodology applied to North Sami yoiks, 2000. P. 13-58.

УДК 78.071.1

Кавун Анастасія Олександрівна,
здобувачка освітнього рівня «Магістр»
кафедри оркестрові інструменти
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,
 тел. (068) 343 - 02 - 23
 e-mail: kavunn96@gmail.com

ВЗАЄМОДІЯ ОСОБИСТОСТІ ВИКОНАВЦЯ І КОМПОЗИТОРА О.Ч. ГОНОБОЛІНА

У центрі уваги – творчість відомого сучасного композитора і виконавця, народного артиста України Олександра Гоноболіна. Як виконавець і композитор, він органічно поєднує дві творчі складові, що відтворюють його власний авторський стиль.

Виходячи з розробленої сучасними українськими дослідниками, а саме – Ольгою Катрич, Олександром Соколом, Ольгою Сидоренко, Володимиром Москаленком, Алою Черноіваненко та ін., концепції виконавського стилю, який в певній системі художніх засобів відтворює духовну реальність, – ми можемо простежити за унікальністю стилю музиканта-автора і музиканта-виконавця власних творів. Адже виконавська особистість індивідуальна та самостійна, достатньо суб'єктивна у власних виконавчих установах, спостереженнях, мисленні, переживаннях. Тобто, її можна розглядати як своєрідну систему художньо-технічної виразності, виходячи зі специфіки власного інструмента.

За поняттям стилю може стояти дуже багато факторів: редакція твору, його виконання, можливо, навіть, опис твору, але його неможливо відчутти без індивідуальності самого композитора. За В. Назайкінським: «Стиль – це та якість, що дозволяє в музиці чути, вгадувати, визначати того чи тих, хто її створює або відтворює, тобто відмінна якість, що дає можливість судити про генезис» [1].

Є безліч критеріїв, від яких залежить виконавський та композиторський стиль: характер, інтелект, час, в якому живе композитор або виконавець, смак та ін., – всі вони впливають на індивідуальність творця-виконавця. Важливо розуміти, що виконавський стиль визначається не тільки вірністю передачі стилю музики.

Поняття стилю в музичному виконавстві складне і суперечливе в силу характеру виконавського процесу трактування. Слід відзначити, що сама можливість множинного трактування лежить в основі існування феномену виконавського стилю. Для виконавця, так і для слухача, музика кожен раз наповнюється новим змістом. Інформація, що міститься в музикальному творі, неоднозначна і включає в себе безліч можливостей. М.О. Хмелюк зазначає, що: «індивідуальний виконавський стиль – характерна для певного виконавця сукупність виразних виконавських засобів, індивідуальних виконавських прийомів, у взаємозв'язку з його пізнавальною, емоційно-вольовою та духовною активністю, яка корелюється з проявом властивостей певного темпераменту виконавця і проявляється у неповторній індивідуальній манері гри крізь призму особистісного мислення» [2, 164].

Олександр Гоноболін своєю діяльністю доводить, що виконавський стиль виявляє себе як форма прояву композиторського

стилю; він, по суті, стає фундаментом його реалізації. У даному випадку, суміщаються два моменти – складання і виконання музики в особі композитора-виконавця. Обидва початку доповнюють один одного, однаково впливають на кінцевий результат, обумовлюючи особливості й композиторського письма, й, одночасно, виконавської техніки.

Олександр Чарльзович Гоноболін – скрипаль, диригент, член Національної Спілки композиторів України, французьких асоціацій композиторів «SACEM» і виконавців «SPEDIDAM». Він є лауреатом міжнародних конкурсів композиторів у Німеччині та США.

Як виконавець, він виступає в Україні, Росії, Франції, Болгарії, Угорщині, Німеччині, Голландії, Іспанії, Ізраїлі, Грузії, Абхазії, виконуючи музику відомих композиторів, а також свої твори.

О. Гоноболін – автор понад 200 творів для симфонічних та камерних оркестрів, ансамблів, струнно-смичкових інструментів, фортепіано, а також вокальних творів, музики до вистав. Втім, саме скрипкові композиції, в яких розкривається особистість Гоноболіна-скрипаля і Гоноболіна-композитора, є пріоритетними, затребуваними виконавцями. Так, п'єси для скрипки і фортепіано «Largo», «LaDanse», «Tango», музичною федерацією Франції рекомендовані для іспитів у музичних закладах країни.

Треба додати ще одну вагому складову для О. Гоноболіна – його диригентську діяльність. Олександр Чарльзович дуже часто виступає у ролі композитора-диригента-виконавця у складі камерного оркестру «ARS-NOVA». В цій ролі були виконані «Бажання», Ліричний концерт для двох скрипок (у виконанні разом із сином Данилом Гоноболіним), «Танго в поцілунку», «Largo» та ін.

Як виконавця, Олександра Чарльзовича характеризує його правильна постановка апарату: при грі права рука перетворюється на безперервне полотно, що забезпечує дуже збалансований, співучий звук. Часто твори виконуються у верхній половині смичка, на кульмінаційних місцях *tutti* гра ведеться на весь смичок. У лівій руці присутнє постійне вібрато та дуже плавні переходи між позиціями, що дає змогу об'єднати музику у великі фрази. На переглянутих відеозаписах можна відмітити, що виконання автора завжди наповнене чуттєвістю та мелодизмом, майже відсутні стрибаючі штрихи, в більшості – це *legato* та досить щільне *detasche*.

Як композитор, Олександр Чарльзович досить схильний до полістилістики і стилізації. В багатьох його творах можна прослідити

мотиви танго в дусі А П'яццола: «Пори року», «Танго в поцілунку», «Бажання», «Флюїди» та ін. Від танго – багаточисельні синкоповані фрази, що зустрічаються у партії виконавця та в акомпанементі, глісандо тощо.

Олександр Гоноболін – дуже яскрава особистість у скрипковій музиці ХХІ ст. Взаємодія особистості виконавця і композитора спонукає його на створення чисельних скрипкових творів у різних жанрах, розрахованих на будь-які виконавські можливості, від учнів шкіл до віртуозів концертного рівня.

Література:

1. Назайкинский Е.В. Стил ь и жанр в музыке. М.: Владос, 2003. 248 с.
2. Хмельюк М.О. Індивідуальний виконавський стиль у мистецтвознавчій та психолого-педагогічній літературі. *Теорія і методика професійної освіти. Інститут професійно-технічної освіти НАПН України*. Київ. 2017. С. 163–166.

УДК 78.075

Кочетков Вадим Євгенович,
аспірант кафедри історії та теорії музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
 тел. (050) 931 - 99 - 92
 e-mail: vako1986@ukr.net

РЕЖИСЕРСЬКА КОНЦЕПЦІЯ У РОБОТІ НАД КОНЦЕРТНОЮ ЕСТРАДНОЮ ПРОГРАМОЮ

Невід'ємною складовою будь-якого публічного видовища культурного або наукового рівня – концерту, спектаклю, фестивалю, конкурсу, шоу-проекту, розважальної програми, презентації, конференції, симпозіуму тощо – є режисер. Це та людина, без якої не обходиться жодна подія, пов'язана з творчістю.

Слово «режисер», що в перекладі з французької означає «завідуючий», асоціюється з творчим робітником видовищних видів мистецтва: театру, кінематографу, телебачення, цирку, естради. При тому, що він є ключовою фігурою дійства, до якої привертають увагу всі його учасники, режисер залишається невидимим.

Він зобов'язаний бути фахівцем, розбиратися у всіх процесах творчого ремесла, звалюючи на себе гігантську роботу. Режисер:

- відбирає сценарій і розробляє його;

- становить видатковий кошторис і календарний план постановки;
- підбирає творчий склад групи, оптимальний склад акторів;
- проводить роботу з акторами;
- обговорює ескізи декорацій, костюмів, реквізиту, гриму, зачіски;
- стверджує музику і тексти пісень;
- керує знімальним процесом або репетицією;
- контролює монтаж;
- бере участь в задачі готового проекту.

Обсяг завдань і перелік обов'язків режисера серйозно різняться в залежності від напрямку і специфіки діяльності.

Від режисера вимагається розуміння не тільки суто своєї специфіки роботи, але й роботи кожного учасника. Йому необхідно розвивати комунікативні навички, бути відвертим, вміти слухати колег та глядачів, проявляти ініціативність, а головне, нести відповідальність за кінцевий результат.

Стосовно місця режисера на естраді, ми сприймаємо його як постановника естрадних номерів, різних концертних програм, вистав театру, мюзик-холів, багатоманітних масових заходів на стадіонах та площах.

Чим відрізняються естрадні постановки від інших?

Режисура естради передбачає епатажність, яскравий, блискучий вид. Увага режисера сконцентрована здебільшого на висвітленні однієї фігури, що сприймається як головна зірка, в обрамленні декорацій, анімацій, хореографії, живого музичного супроводу. Відмінною рисою естрадної режисури є інноваційні спецефекти, складна техніка, додаткове обладнання.

На противагу від театральних постанов, де на перше місце виводиться ідея твору, сюжетна лінія, в естрадних програмах часто пропонуються лише розкішні, багаті шоу. Вони компенсують недоліки сюжетності завдяки яскравим костюмам та ефектним виходам. Подібним підходом славляться екстравагантні естрадні діви LADY GAGA, MADONNA, що не виходять з моди, та українські співачки Світлана Лобода, MARUV. Але за їх зовнішньою епатажністю, в деяких номерах, можна відчутти, зрозуміти внутрішню глибину і навіть філософський підтекст.

Режисер продумує естрадну постановку від «а» до «я», інакше вона стане банальною, провінціальною, не цікавою. На жаль,

пересічний слухач не розуміє, що, купуючи квиток на концерт наших зірок, він платить скоріше режисерам, декораторам, звукооператорам, звукорежисерам, шоу-балету, музикантам та бек-вокалістам, і лише в останню чергу – самим зіркам.

Спеціалізація масштабного видовища в тому, що воно, як правило, відбувається на відкритому повітрі або спортивній арені, в концертному залі або іншому великому майданчику.

При цьому, обов'язками організатора є вміння вийти за рамки звичайного концертного формату. Об'єднана спільною ідеєю і завданням, режисура естрадних шоу здійснюється таким чином, що номери не просто змінюють один інший. Вони плавно пов'язані між собою і кожен служить гармонійним продовженням щодо попереднього.

Головною частиною у роботі режисера є деталізація; вона здатна яскраво розкрити, або, навпаки, зруйнувати весь задум. Адже саме деталі захоплюють і пробуджують інтерес до персонажу у глядачів. Роботу над деталізацією можна помітити при порівнянні двох версій одного епізоду з анімаційної класики – диснейвського мультиплікаційного фільму (режисер Роб Минкофф, 1994) і кіноверсії «Король Лев» (режисер Джон Фавро, 2019). Мова йде про епізод зустрічі Сімби з Тімоном та Пумбою. У першій версії завдяки режисерській деталізації ми розуміємо і бачимо, що кожен герой має свій внутрішній образ, характер, темперамент, відчуваємо його емоцію; а в кіноверсії ті самі герої лише відкривають рота, при цьому відсутня міміка і всі перелічені вище компоненти.

В естрадному напрямку деталізація поєднується з органічністю. Під органічністю мається на увазі не тільки модель поведінки на сцені, але й артистичний образ. Внутрішня органіка співіснує із зовнішньою (всім, що оточує артиста).

Режисер повинен бути креативним, йти в ногу із часом, вивчаючи і впроваджуючи нові технології. Глядача постійно потрібно дивувати!

Але режисерами естрадної програми виступає не тільки кваліфікований фахівець, але й самі артисти. Їх ініціатива, професійність, внутрішнє розуміння при вирішенні поставлених режисером завдань, надають можливість яскравіше представити естрадну композицію.

УДК 78.087.2

Лебедь Володимир Олександрович,
аспірант кафедри історії та теорії музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (097) 158 - 67 - 33
e-mail: lebedvolodymyr92@gmail.com

АКАДЕМІЧНИЙ САКСОФОННИЙ РЕПЕРТУАР ЯК ФАКТОР ДІАЛОГУ МИТЦЯ ТА СОЦІУМУ

Мистецтво – це відображення, відтворення дійсності у художніх образах. Мистецтво – діалог митця та соціуму, в якому митець намагається донести до реципієнта свої думки, своє бачення дійсності, трансформоване у ту чи іншу мистецьку форму. В рамках музичного мистецтва, саме музичний твір виступає сполучною ланкою у діалозі митця-музиканта й суспільства. Митець може ставити собі різноманітні задачі, він може втілювати в музиці свої думки та ідеї, якими він хоче поділитися із соціумом. Але, задля того, щоб ці ідеї дійшли до свого адресату, митцю необхідно подати свою музику таким чином, щоб вона була почута й сприйнята слухачами. Музичний твір має багато стильових, жанрових та інших варіантів художньо-виконавського представлення, котрі мають свою специфіку та соціальну спрямованість.

Звернімося до такого різновиду музичного мистецтва як духовна оркестрова музика, а саме таку її частину, як твори для саксофона у супроводі духового оркестру, та поглянемо на цей музичний пласт з позиції діалогу митця й соціуму. Академічна музика для саксофона та духового оркестру це відносно молоде явище, котре почало активно розвиватися у другій половині ХХ століття. Музичні твори, котрі представлені у даній репертуарній палітрі надзвичайно різноманітні, але є один аспект, котрий виділяється у цій групі музичних композицій. Цим аспектом є превалювання програмних творів, та творів з елементами програмності. За допомогою програмності, композитори мають змогу, так би мовити, легше налагодити зв'язок із слухачем зокрема, та соціумом у цілому. Не секрет, що останніми десятиліттями інтерес молодого покоління до академічного музичного мистецтва, дещо поступається інтересу до так званої «поп-музики», рок-музики, «хіп-хопу» та подібним напрямам сучасного музичного мистецтва. Не слід апріорі вважати «поп-музику» чимось

низькопробним, навпаки, вона рясніє чудовими зразками музичного мистецтва. Але переважно, цей музичний напрямок означений занадто примітивними художньо-мистецькими, виконавськими характеристиками.

Звертаючи увагу на саксофон, відзначимо неабияку його популярність у світовому масштабі. На сьогодні, будучи у першу чергу академічним духовим інструментом, він є чи не найбільш популярним духовим академічним інструментом у світі. Завдяки своєму приємному тембру, що близький до людського голосу та відносній легкості в оволодінні, та тому, що на саксофоні можна виконувати будь-яку музику, цей духовий інструмент отримав широке визнання та любов. Маючи таке поєднання, саксофон та академічний духовий оркестр, з'являється більше можливостей для налагодження діалогу між митцем та соціумом, а отже, й утворюється можливість привернути більше уваги до академічної музики, як такої, що виховує та розвиває особистість. Цей пласт музики, будучи повноцінним та самобутнім прикладом професійної академічної музичної творчості, в силу своєї відносної легкості у сприйнятті, може стати тим містком, що сполучатиме соціум з іншими зразками академічного мистецтва.

УДК 78.082.3

Якимець Марія Анатоліївна,
здобувачка освітнього рівня «Магістр»
кафедри оркестрові інструменти
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,
 тел. (093) 87 - 86 - 755
 e-mail: rad.mar97@ukr.net

ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ СОНАТИНИ В ТВОРЧОСТІ ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ ст. В ПРОЕКЦІЇ НА ФЛЕЙТУ

У сучасному виконавському музикознавстві ми стикаємося з множинністю жанрових визначень камерних сонат. Найбільш поширені з них:

- сольна соната (соло-соната);
- камерно-інструментальна соната;
- ансамблева соната;
- сонатний жанр для ансамблевого складу;

- інструментально-ансамблева соната;
- дуетна соната;
- соната дуетного типу.

З даного переліку можна припустити, що за визначенням «камерна соната» розуміються різні варіанти моделей сонатних творів, в основному виходячи з кількості учасників (сольна, ансамблева, дуетна). До камерної сонати в певній мірі наближається сонатина як різновид сонатної форми, позбавленої розробки. Таким чином вона може бути розглянута як своєрідна лаконічна соната. Але в сонатині зберігається основний сонатний тематизм, з характерним для нього образно-змістовним контрастом між основними темами, їх активним мотивним розвитком у межах експозиційного розділу.

В окремих випадках, сонатина може бути складовою в умовах циклічного твору на місці його першої частини. Така позиція трактування сонатини не відкидає її циклічну будову.

Ще одне визначення жанру передбачає відносну полегшеність виконавських партій. В такому випадку сонатини найчастіше виконуються або в межах педагогічного репертуару, або на камерній, а не широкій концертній сцені.

Особливе відношення до дерев'яних духових інструментів, серед них до флейти, відзначає французьку камерно-інструментальну музику, ще починаючи з XVIII ст.

Протягом XX століття багатьох французьких композиторів приваблює жанр камерної сонати і сонатини. Даний факт дослідниця Дарина Менделенко пов'язує *«із широко поширеним тяжінням до спадщини барочного і ранньо-класичного мистецтва»* [1, 57].

Головною рисою у них залишається особливий тип мелодії – вокальної за своєю суттю, але не наспівно-кантиленного типу. Такий тип «французького» інтонування підсилений відмовою від тембрових вибухів і перебуванням в одній динамічній площині.

З великої кількості сонат для дерев'яних духових інструментів, написаних у Франції протягом XX століття, визначимо сонатини для флейти Д. Мійо, П. Булеза, А. Дютії та П. Санкана.

Сонатина для флейти і фортепіано Даріуса Мійо op. 76, 1922 р., написана для Луї Флері – одного з найвідоміших флейтистів у першій чверті XX століття та піаніста Жан Вінера, є найкращим твором для флейти і фортепіано, складеним за десятиліття джазової ери 1920-х років.

Сонатина має три частини – *Tendre* («м'який / ніжний»), *Souple* («гнуцький»), *Clear* («ясний»). Зберігаючи зовнішні прикмети сонатної композиції, насамперед через циклічність, Сонатина Мійо тяжіє до більш «легкого» стилю відповідно до естетичних уподобань французької «Шістки», до якої належав композитор. Особливо відзначається включення джазових елементів. Головний акцент у творі дається не на технічній стороні, а на ліричності музикування.

Найбільш ліричною є перша частина *Tendre*, музика якої стилізована під XVIII століття. У другій частині, *Souple*, відчутний вплив латиноамериканської музики та джазу через синкопований ритмічний рух, загострену гармонію з вкрапленнями кластерів та танцювальну основу. Третя частина *Clear* використовує модифіковану форму сонатного *allegro* (перед розробкою включено епізод фугато). Повторення головної теми з першої частини *Tendre* наприкінці твору складає певне обрамлення і підкреслює єдність всієї композиції.

Сонатина для флейти та фортепіано П'єра Булеза, 1946 р., незважаючи на талант відомого композитора, не є його кращою роботою. Сонатина – перший закінчений твір, який сам композитор залишив у своєму каталозі. Відмовляючись від циклічності, Булез інтерпретує її як одночастинний твір.

Сонатина представляє в технічному та в художньому, образному плані, в ритмічній організації твору граничну складність. Додаткову проблему представляє досягнення ансамблевої єдності соліста (флейти) і фортепіано. Протягом усього твору зберігається принцип постійної перемінності розмірів. Такий прийом, разом з тональною невизначеністю, утворює нестійкий, напружений характер. Нестабільний і динамічний профіль сонатини, де постійно змінюється динаміка (від *pp* до *fff* з різкими перепадами аж до *subito ff – pp*), а також штрихи і виконавські прийоми. Один з них – прийом *frullato* у третій октаві. Кожен з чотирьох розділів, відповідно до задуму П. Булеза, розкриває певний тип руху: рапсодичний у вступному, першому розділі; грайливо-перемінний – у другому, скерцозний – в третьому, токатний – у «фіналі». Виходячи з визначення терміну «сонатина» як твору із формальними ознаками сонати в менших масштабах, констатуємо, що сонатина П. Булеза, з позбавленням циклічності, все ж залишається крупним твором. Сам принцип сонатності скоріше виявляє себе в наявності різного типу контрастів.

Сонатина для флейти і фортепіано Анрі Дютійо, 1948 р., є одним із чотирьох випробувальних творів-зразків для Паризької

консерваторії, спрямованих на складні технічні відпрацювання. Дютійо критикував свої ранні роботи, у тому числі й Сонатину. Він не був задоволений тим, що її грають часто, але ніколи не відмовлявся від неї. Твір став еталоном репертуару флейти і найбільш відомою роботою А. Дютійо. Сонатина є одночастинним твором, але розподіляється на три розділи, що нагадує традиційний сонатний цикл з типовим для нього контрастом темпів, характеру, образності. Загальну форму сонатини можна представити як складну тричастинну безрепризну АВС. В рамках одночастинної форми сонатини всі три її розділи виконуються без перерви, нагадуючи поемний принцип. До того ж, нову функцію виконують флейтові каденції: перша як зв'язка-перехід від першого до другого розділу, друга – перед кодою. Одночастинна Сонатина А. Дютійо побудована за принципом розгортання – від мрійливої, стриманої образності першого розділу, що нагадує примарний пейзаж, до грайливого, активного, цілеспрямованого третього. Завдяки цьому вся п'єса сприймається як розімкнена, відкрита форма. Відзначимо, що Сонатина позбавлена типової для жанру сонатної форми.

Автор ще одного зразка сонатини для флейти і фортепіано – піаніст і композитор П'єр Санкан – був помітною фігурою серед французьких музикантів середини ХХ століття. Він викладав у Паризькій консерваторії майже тридцять років і виграв Римську премію. Сонатина була написана у 1946 році в якості екзаменаційного твору для консерваторії та присвячена колезі композитора, професорові флейти Гастону Крунеллу. У своїй Сонатині Санкан досягає прозорої якості звучання, в певній мірі навіть деякої легковажності. В музиці сонатини відчувається вплив К. Дебюссі. Сонатина представляє тричастинний цикл з невеликими розмірами кожної частини, що розділені каденціями – для фортепіано і для флейти. Вона вважається справжнім дуетом, в якому технічна робота досить вимоглива як для флейтиста, так і для піаніста.

Сонатина триває в безперервному русі, чим досягається цілісність і наскрізність композиції. Хоча зберігається звичайний темповий контраст на кшталт швидко-повільно-швидко, переходи між частинами акцентовані з розширеними сольними уривками – спочатку у фортепіано, а потім у флейти, перед початком третьої частини. Флейтова каденція просуває твір у схожу на рондо фінальну частину *Animé*. Захоплюючий та енергійний *Animé* представляє нову трансформацію теми I ч., наближеної до кульмінаційного фіналу.

Отже, розглянувши найбільш відомі і поширені серед флейтистів сонатини французьких композиторів ХХ ст. Мійо, Булеза, Дютійо і Санкана, можемо виділити особливості даного жанру.

Відсутні певні рамки щодо розуміння сонатини як циклічного (Д. Мійо, П. Санкан) або одночастинного (П. Булез, А. Дютійо) твору. При цьому, одночастинні сонатини мають внутрішній розподіл на розділи – чотири у П. Булеза і три – у А. Дютійо. В той же час циклічні сонатини Д. Мійо, П. Санкана тяжіють до об'єднання частин завдяки переходам між ними, каденційним зв'язкам. Тим самим виявляється наскрізність їх композицій. У сонатинах французьких композиторів ХХ ст. для флейти практично відсутня обов'язкова для жанру сонатна форма; єдиним прикладом її використання служить сонатина Д. Мійо, де вона постає в модифікованій формі лише у фінальній третій частині (перед розробкою включено епізод фугато). Сонатність розуміється в більш широкому сенсі через наявність контрастності на різних рівнях. Всі зразки французьких сонатин для флейти доводять високий технічний рівень їх виконання і не сприймаються як полегшений варіант сонати.

Література:

1. Менделенко Д.В. Бергсонівська «динамічна схема» як принцип організації цілого у творах Ф. Пуленка (на прикладі сонати для флейти та фортепіано). *Мистецтвознавчі записки*, Вип. 29. Київ: НАККМ, 2016. С. 56–64.

УДК 78.072.3

Згама Анастасія Олегівна,
здобувачка освітнього рівня «Бакалавр»
кафедри історія та теорія музики
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки,
 тел. (066) 110 - 28 - 62
 e-mail: dneprlara@gmail.com

ХОРЕОГРАФІЧНІ ТА МУЗИЧНІ ВИМІРИ ПОЛІФОНІЇ У БАЛЕТІ І. СТРАВІНСЬКОГО «АГОН» (на прикладі жанру «Бранль»)

Творча співдружність І. Стравінського та Дж. Баланчина у їхньому третьому сумісному балеті «Агон». Постанова художнього завдання: взаємопроникнення музичної та хореографічної лінеарностей. Як наслідок – поліфонія, один із найкращих типів мислення для реалізації безсюжетного балету на шляху до

деконкретизації художнього твору. Підтвердження взаємодії та взаємопроникнення лінеарності на рівнях хореографії та музики – у цитаті композитора: «Коли Баланчин запропонував балет, для мене стали зрозумілими деякі відношення, про які я не мав ніякого уявлення. Він виявив традиційні риси мого стилю, які я зміг усвідомити тільки зараз. Коли він повністю розкривав найменші ритмічні фігури, я починав розуміти, що він поєднав цю партитуру з усією моєю музикою міцніше, ніж це робиться у концертному залі» [1].

Втілення античної ідеї агональності як змагання за допомогою «боротьби» тональності та серійності на музичному рівні й віддзеркалення цього змагання у рухах танцівників. Парадоксальна «конкретизація» безсюжетності – застосування старовинних танців, зокрема, бранлю (XVI ст.).

Обґрунтування використання бранлю: ідея замовника балету Л. Кірстейна, що полягає у зображенні розвитку танцю від XVI до XX ст. Типова для І. Стравінського, праця з першоджерелами: подарунок Л. Кірстейну одного з видань підручника танців XVI ст. Ф. де Лоза.

Можливість візуальної артикуляції тембро-ритмічних ліній та пластів засобами хореографічної поліфонії Дж. Баланчина. Два типи поліфонії в балеті «Агон»: канон у музиці та у рухах танцівників і «тілесна поліфонія», яка може прі цьому відповідати як поліфонічній, так і не поліфонічній тканині в музиці.

Засоби втілення музичної поліфонії у хореографічній взаємодії завдякі застосуванню вісей тіла. «Тілесна поліфонія» – особливий принцип Дж. Баланчина, що полягає у діленні людського тіла за вертикальною або горизонтальною віссю. Вертикальна розподіляє тіло людини на праву частину та ліву, горизонтальна – на верхню (тулуб і руки) та нижню (ноги). Відповідність цих параметрів використанню у «Простому бранлі» канону двох труб (278-285 такти) та контрапункту двох тем у «Подвійному бранлі» (336-343 такти).

Наскрізний інтонаційний розвиток в балеті як вираження плинності та вічності агональності (аналог життєвої боротьби) у контексті активного відтворення І. Стравінським міфологічного мислення: «серійність як математичне вираження ритму космосу» (за О. Аракеловою) [1].

Репризність та повторність на композиційному рівні бранлів як одна з тенденцій до демонстрації міфологічного світосприйняття

(тричастинні «Простий бранль» та «Веселий браанль», тенденція до репризності у «Подвійному бранлі»).

Співвідношення хореографії та музики: Простий бранль (тричасна форма): у 1 розділі канон двох труб у приму в музиці та канон відповідає канону рухів двох танцівників; 2 розділ – пуантилізм та канон дрібних (крапкових) рухів танцівників з наступною синхронізацією відтворення ритму у танці; 3 розділ – хореографічна та музична реприза.

Веселий бранль (тричастинна форма): 1 розділ – відповідність виникнення тонального центру (h) та горизонтальна вісь ділення тіла танцівниці; 2 розділ – відповідність горизонтальної та вертикальної вісей ділення тіла тембровому контрасту: флейта та кастаньети і кларнет; 3 розділ – скорочена музична реприза та новий хореографічний матеріал.

Подвійний бранль (форма А-В-А-С): відображення у каноні рухів танцівників тембрового контрапункту струнних та мідних.

Отже, визначені хореографічні та музичні виміри балету «Агон» демонструють втілення агональності на різних рівнях твору, а саме звуковисотному, фактурному, тембровому хореографічному та ритмічному й усвідомлене тяжіння двох авторів до деконкретизації твору. Саме деконкретизація спрямовує глядача на суто музично-хореографічні, мовні закони мистецтва, зокрема музики. Наскрізним принципом організації музично-хореографічної основи є поліфонія, яка трактує тіло танцівника як аналог ліній у музиці, позбавлене індивідуальності та водночас отримуючи особливу виразність елементу природи й навіть космосу. Породження музики у прямому сенсі жестами танцівників та баченням хореографа передує сучасним антропологічним дослідженням еволюції людської тілесності, зокрема майже єдиної форми виразності особистості та суб'єктивності.

Література:

1. Аракелова А.О. Творческие принципы И. Стравинского в свете неомифологизма культуры России начала XX в.: автореф. ... дис. канд. искусств. М., 2002. 154 с.
2. Кюрегян Т.С., Зубова О.В. Средневековые и ренессансные танцы: музыка в движении. М., 2018. С. 110–114.
3. Холопова В.Н. «Классицистский комплекс» творчества И.Ф. Стравинского в контексте русской музыки. *И.Ф. Стравинский. Статьи и воспоминания*. М., Сов. композитор, 1985. С. 40–85.

4. Шнитке А.Г. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского. *И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы*. М., 1973. С. 383–434.
5. Bonnie S. Jackobi, The Bransles of Stravinsky's Agon: A Transition to Serial Composition article. Huston. 2000 URL: <https://uh.edu/~tkoozin/projects/Jacobi/6306final.html>

З М І С Т

Українське музичне мистецтво

<p>Боголюбов О.О. <i>КЛАСИЧНА ТА ДЖАЗОВА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ</i> <i>«МЕЛОДІЇ НА УКРАЇНСЬКУ НАРОДНУ ТЕМУ»</i> <i>БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО</i></p>	3
<p>Іщенко О.Є. <i>СЦЕНІЧНА РЕПРЕЗЕНТАТИВНІСТЬ ПІСНІ</i> <i>«ОЧІ НА ПІСКУ» (І. ПОКЛАД – Ю. РИБЧИНСЬКИЙ):</i> <i>УТВЕРДЖЕННЯ УКРАЇНОМОВНОГО ВАРІАНТУ ТВОРУ</i></p>	9
<p>Тулянцев А.А. <i>ДНІПРОВСЬКИЙ МІЖНАРОДНИЙ</i> <i>МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНИЙ ФЕСТИВАЛЬ</i> <i>«ПЕРЕХРЕСТЯ ЕПОХ» ЯК КОМУНІКАТИВНИЙ ЗАХІД</i>.....</p>	13
<p>Буга О.П. <i>КОСТЯНТИН МЯСКОВ</i> <i>«ОБРОБКИ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ»</i>.....</p>	16
<p>Лебедєва Д.О. <i>КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ</i> <i>ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА</i> <i>(на прикладі твору «Колискова» на слова Лесі Українки)</i>.....</p>	18
<p>Резніченко Л.В. <i>МІСЦЕ ГЕОРГІЯ МАТВІЙВА ЯК КОМПОЗИТОРА І ВИКОНАВЦЯ</i> <i>В СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ</i>.....</p>	21
<p>Юрко Х.С. <i>СЕМАНТИКА СТРУННО-СМИЧКОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ</i> <i>У ТВОРАХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ</i> <i>(на прикладі «Ранкових молитов» В. Птушкіна</i> <i>для віолончелі та струнного оркестру)</i>.....</p>	24
<p>Очерет Н.С. <i>ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОРТЕПІАННОЇ МІНІАТЮРИ</i> <i>У ТВОРЧОСТІ В. СІЛЬВЕСТРОВА</i> <i>(на прикладі циклу «Три багателі»)</i>.....</p>	27
<p>Хмилюк Т.В. <i>ОНОВЛЕННЯ ЖАНРІВ</i> <i>В УКРАЇНСЬКІЙ ДУХОВНІЙ МУЗИЦІ ХХІ ст.</i>.....</p>	30

Музичне виконавство та педагогіка

Суржина Н.А. <i>ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНА МЕТОДИКА ОЛЬГИ ТАРЛОВСЬКОЇ</i>	34
Самокіш М.В. <i>ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА ТВОРІВ ДЛЯ АЛЬТА СОЛО (на прикладі Партити Туї Сент - Джордж Такер)</i>	37
Журба Я.О. <i>ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК СКЛАДОВА ПРОЦЕСУ ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ ДЖАЗОВОГО МУЗИКАНТА</i>	38
Резнік Д.А. <i>«МАРИМБА НА ВІТРУ» Е. КОПЕЦЬКИ ЯК ПРИКЛАД КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ</i>	40
Луценко В.В. <i>Н. РОЗАУРО «ВАЛЕНСІЯ» ДЛЯ МАРИМБИ СОЛО У РОЗВИТКУ ПЕДАГОГІЧНОГО ТА КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ</i>	43
Смірнова Г.О. <i>СРЕЕР, АБО ТУДИ І ЗВІДТИ</i>	46

Теоретичні та історичні проблеми музичного мистецтва

Журба В.В. <i>СПЕЦИФІКА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНОГО ТВОРУ В ДЖАЗОВІЙ МУЗИЦІ ХХІ ст.</i>	50
Лисенко Г.В. <i>НАЦІОНАЛЬНІ ЖАНРОВІ ПРІОРИТЕТИ В ЦИКЛАХ С. МОНЮШКО</i>	52
Вербицький В.В. <i>ЦИТУВАННЯ ЯК КОМПОЗИЦІЙНИЙ ПРИЙОМ (на прикладі творів для кларнета Б. Ковача)</i>	55

Дзізінська Н.О. <i>ПЕРШИЙ СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ Б. БАРТОКА: ВІДЛУННЯ КОХАННЯ</i>	59
Боднар Р.О. <i>ТЕМБРОВО-КОЛОРИСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЗВУЧАННЯ ТРУБИ (на прикладі Концерту для труби з оркестром О.Г. Арутюняна)</i>	62
Капітонова К.П. <i>ЯВИЩЕ ДВОСВІТУ – ВІД АНТИЧНОСТІ ДО СЬОГОДЕННЯ</i>	65
Болдуєва Н.С. <i>ПРОГРАМНІСТЬ ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ У ТВОРЧОСТІ К. СААРІАХО ТА Т. МЮРАЯ</i>	71
Верезуб К.Ю. <i>МОДИФІКАЦІЯ РЕЖИСЕРСЬКИХ ЗАДУМІВ В ОПЕРНИХ ВИСТАВАХ</i>	73
Демченко Д.А. <i>НОВІТНІ МУЗИЧНО-КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ В РЕАЛІЗАЦІЇ КОМПОЗИТОРСЬКИХ ТЕХНІК</i>	78
Заверуха А.М. <i>ОСОБЛИВОСТІ ТЕМАТИЧНИХ ТА КОМПОЗИЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ У І ЧАСТИНІ ПЕРШОГО ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ Е. ЕНГЛУНДА</i>	81
Кавун А.О. <i>ВЗАЄМОДІЯ ОСОБИСТОСТІ ВИКОНАВЦЯ І КОМПОЗИТОРА О.Ч. ГОНОБОЛІНА</i>	84
Кочетков В.Є. <i>РЕЖИСЕРСЬКА КОНЦЕПЦІЯ У РОБОТІ НАД КОНЦЕРТНОЮ ЕСТРАДНОЮ ПРОГРАМОЮ</i>	87
Лебедь В.О. <i>АКАДЕМІЧНИЙ САКСОФОННИЙ РЕПЕРТУАР ЯК ФАКТОР ДІАЛОГУ МИТЦЯ ТА СОЦІУМУ</i>	90
Якимець М.А. <i>ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ СОНАТИНИ В ТВОРЧОСТІ ФРАНЦУЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ ст. В ПРОЕКЦІЇ НА ФЛЕЙТУ</i>	91
Згама А.О. <i>ХОРЕОГРАФІЧНІ ТА МУЗИЧНІ ВИМІРИ ПОЛІФОНІЇ У БАЛЕТІ І. СТРАВІНСЬКОГО «АГОН» (на прикладі жанру «Бранль»)</i>	95

Наукове видання

МУЗИЧНИЙ ТВІР
у перетині сучасних
інтерпретаційних
процесів

Відповідальний за випуск

В.В. Громченко

Коректор *Ю.В. Гончаров*