

Національна всеукраїнська музична спілка  
Дніпровська академія музики

**МУЗИЧНИЙ ТВІР**  
**у синтезі теоретичного**  
**та виконавського**  
**осмислення**

МАТЕРІАЛИ  
науково-практичних  
конференцій

Дніпро  
2023

УДК 78.072.2  
М 898

Рекомендовано до друку Науково-методичною радою  
Дніпровської академії музики  
Протокол № 1 від 30.08.2023 р.

### Редакційна колегія:

**НОВІКОВ Ю.М.** – заслужений діяч мистецтв України, доцент, професор кафедри «Фортепіано», ректор Дніпровської академії музики (м. Дніпро);

**БЕРЕГОВА О.М.** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності Дніпровської академії музики (м. Дніпро);

**КАЛАШНИК М.П.** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності Дніпровської академії музики (м. Дніпро);

**ГРОМЧЕНКО В.В.** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової, творчої та міжнародної діяльності Дніпровської академії музики, редактор-упорядник (м. Дніпро);

**КАПЛІЄНКО-ІЛЮК Ю.В.** – доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності Дніпровської академії музики (м. Дніпро);

**ЩТОВА С.А.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор та завідувач кафедри історії та теорії музики Дніпровської академії музики (м. Дніпро);

**ВАРАКУТА М.І.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор та завідувач кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності Дніпровської академії музики (м. Дніпро);

**ТУЛЯНЦЕВ А.А.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор та завідувач кафедри вокально-хорового мистецтва Дніпровської академії музики (м. Дніпро);

**БАШМАКОВА Н.В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор та завідувач кафедри народних інструментів Дніпровської академії музики (м. Дніпро);

**КУПІНА Д.Д.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії та теорії музики Дніпровської академії музики (м. Дніпро);

**РЯБЦЕВА І.М.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії та теорії музики Дніпровської академії музики (м. Дніпро);

**ГОНТОВА Л.В.** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри історії та теорії музики Дніпровської академії музики (м. Дніпро);

**ФУРДУЙ Ю.В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії та теорії музики Дніпровської академії музики (м. Дніпро).

**М 898 Музичний твір у синтезі теоретичного та виконавського осмислення:** Матеріали наук.-практ. конф. / Дніпровська академія музики. Дніпро, 2023. 102 с.

Збірник укладено на основі матеріалів XVI Міжвузівської студентсько-аспірантської науково-практичної конференції «Музичний твір як мистецько-комунікативний феномен» (17 – 18 жовтня 2022 р.) та VII Всеукраїнської дворівневої науково-практичної конференції (з міжнародною участю) «Музичний твір у синтезі теоретичного та виконавського осмислення» (3 – 4 квітня 2023 р.), присвячених вивченню багатовекторності пізнання музичного твору, в контексті його інтерпретації митцями різних спеціалізацій.

УДК 78.072.2

© Дніпровська академія музики, 2023

# УКРАЇНСЬКЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.071.2

**Берегова Олена Миколаївна,**  
*доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри історії та теорії музики  
Дніпровської академії музики*  
тел. (067) 795 - 13 - 84  
e-mail: beregova@ukr.net

## **КРАСЕНЬ, ТЕАТРАЛ І ДЖАЗМЕН: УКРАЇНСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЕОНІДА ЕНТЕЛІСА**

Повномасштабне російське вторгнення в Україну і принесені війною численні руйнування, людські жертви і страждання загострили не лише екзистенційні питання людського буття. Настав час більш активних рефлексій щодо національної ідентичності, відмежування від російської культури, повернення в Україну імен талановитих українських митців і діячів культури – репресованих, заборонених, забутих, замовчуваних або привласнених російською імперсько-комуністичною ідеологічною машиною. Відчутні результати вже дали процеси дерусифікації і декомунізації у вигляді перейменування численних українських вулиць і площ, демонтажу пам'ятників та об'єктів культурної спадщини, пов'язаних із глорифікацією радянського режиму. Тільки в Києві упродовж 2014 - 2022 років було змінено назви 436 топонімів, з них 202 об'єкти – лише за один 2022-й рік. Замість старих назв кияни запропонували і підтримали нові, які «увіковічать пам'ять про визначні історичні події України і відомих її громадян. Важливо, що це допоможе зменшити вплив російського агресора на трактування української історії» [1].

Відмежування української культури від російської та визнання приналежності до України багатьох митців, які раніше вважалися російськими, розпочалося й на міжнародному рівні. Нещодавно музей мистецтв Метрополітен у Нью-Йорку (США) різко засудив варварське знищення російським авіаударом музею Архипа Куїнджі в Маріуполі і ніби у відповідь на цю трагічну подію визнав митця українським художником, а біографічну довідку про нього на веб-сайті доповнив інформацією про його українське походження [2]. Також були визнані українцями видатні художники Ілля Рєпін та Іван Айвазовський [3].

У контексті цих подій доречно переглянути біографії і творчу діяльність інших відомих особистостей українського походження з метою встановлення історичної справедливості і розширення уявлень про масштаби вкраденої росією української культури. Нашу увагу в цьому зв'язку привернула постать відомого музичного діяча Леоніда Ентеліса.



*Леонід Ентеліс. Фото 1920-х років*

В україномовному розділі Вікіпедії зазначено, що **Леонід Ентеліс (1903 – 1978)** – це російський композитор, музикознавець, балетний і оперний критик, педагог. Але чи справедливо таке визначення стосовно людини, яка народилася і першу третину свого життя прожила в Україні, зробивши помітний внесок у розвиток української музичної культури?

Леонід Арнольдович Ентеліс народився 26 грудня 1903 року в українському місті Кам'янець-Подільському. Тут він здобув початкову музичну освіту у приватній музичній школі Тадея Ганицького.

Далі творча стежина привела його до Києва, де в 1922 – 1927 роках він навчався на науково-творчому відділенні Київського музично-драматичного інституту імені Миколи Лисенка. Ще будучи студентом цього вищого мистецького навчального закладу, Л. Ентеліс розпочав науково-педагогічну діяльність в Alma Mater. Здобута освіта

дала йому широку загальну і музичну ерудицію, і це дозволяло молодому музикантові вести педагогічно-просвітницьку роботу серед молодших колег. Український актор і режисер Роман Черкашин, який у 1925 – 1927 роках також навчався в Музично-драматичному інституті імені Миколи Лисенка, писав у своїх спогадах: «Моєму розумінню музики сприяли заняття, які проводив з нами студент останнього курсу композиторського відділення Леонід Ентеліс, – іще зовсім молодий, вродливий, синьоокий і тендітний. Він мав навчати нас музичної грамоти, але замість цього цікаво, у доступній нам формі розкрив історичну еволюцію ладо-тональної системи музичного мислення. Це допомогло зрозуміти відмінну від класичної мову музики ХХ сторіччя. Завдяки Леонідові Ентелісу я із захопленням сприймав твори Ігоря Стравінського, Бели Бартока, Альбана Берга, Сергія Прокоф'єва, Дмитра Шостаковича» [4, 18].

У Києві Ентеліс з головою поринув у творче життя великого міста. Особливо тісними були творчі зв'язки молодого музиканта з експериментальним театром-студією Леся Курбаса «Березіль», з яким він почав співпрацювати в середині 1920-х років. У 1925 – 1927 роках Л. Ентеліс був завідувачем музичної частини театру «Березіль», писав музику до вистав цього театру, диригував оркестром. Однією з курбасівських театральних імпрез з музикою Л. Ентеліса став спектакль «Пошились у дурні» за водевілем Марка Кропивницького (режисер – Фавст Лопатинський). Прем'єра відбулася в Києві 8 листопада 1924 року. Це була експериментальна переробка класичної п'єси, в якій значна роль відводилася цирковим акробатичним трюкам, словесним та фізичним імпровізаціям. Неординарну режисуру супроводжувала незвична музика. За спогадами актора і учасника вистави Йосипа Гірняка, «...з лівого боку арени примостилася група „циркових прислужників”, які одночасно творили обов'язкову циркову оркестру. Вони грали на гребнях, укарінах, примітивних дудочках і різних дитячих калаталах» [5]. Леонідові Ентелісу також належить музика до вистав «За двома зайцями» та «Секретар профспілки».

Діяльність Леоніда Ентеліса як одного з найбільш активних учасників експериментального театру Леся Курбаса сприяла величезній популярності цього колективу як в Україні, так і за кордоном. Відомо, що театр «Березіль» отримав золоту медаль на Всесвітній театральній виставці у Парижі в 1925 році.

У 1926 році «Березіль» переїхав до Харкова, тодішньої столиці України. Однак після переїзду Л. Ентеліс недовго працював у цьому театрі.

З ім'ям Леоніда Ентеліса пов'язане зародження ще одного новаторського напрямку в тогочасному музичному мистецтві – джазового виконавства. У 1926 році у Києві відбувся перший виступ очолюваного ним джаз-бенду. Фактично, цей джаз-бенд існував у Києві й раніше, але не як окрема творча одиниця, а як невеликий оркестр, який супроводжував постановки театру Леся Курбаса. Взагалі, середина 20-х років ХХ століття була часом становлення українського джазу. Перший джазовий колектив виник у Харкові, його ініціатором був композитор Юлій Мейтус, котрий також активно співпрацював з театром Леся Курбаса. Перший вихід українського джазу на широку публіку датують 29-м грудня 1925 року, коли Юлій Мейтус зібрав перший джазовий бенд та успішно виступив з ним у Харківському драматичному театрі. Очевидно, резонанс від того передноворічного харківського концерту справив на Леоніда Ентеліса велике враження, і вже в наступному 1926 році він вирішує дати в Києві окремий концерт власного джаз-бенду. Перший київський джаз-бенд узяв участь у спектаклі «Ленін», поставленому в Театрі читця Київського музично-драматичного інституту (музику до спектаклю написав Л. Ентеліс). Незважаючи на ідеологічну складову вистави, факт появи першого в Києві джаз-бенду в якості музичного супроводу був засвідчений у тогочасній пресі: інформація про це збереглася в журналі «Театр - Музика - Кіно» за 1926 рік [6].

Отже, першу третину свого життя Леонід Ентеліс провів в Україні і саме тут відбулося його професійне становлення і яскравий творчий дебют як музикознавця, викладача-лектора, театрального композитора, джазмена і організатора музичного процесу. Однак у 1927 році він залишає Україну і переїжджає до Ленінграда, де буде мешкати і працювати до кінця своїх днів. Зміна місця проживання була пов'язана з одруженням і новими творчими планами молодого подружжя.

Народження, здобуття музичної освіти і яскравий початок мистецької діяльності в Україні визначили подальшу творчу долю Леоніда Ентеліса. Пристрасть до музики, театру, джазу залишиться назавжди в його душі. Він стане авторитетним оперним і балетним критиком, опублікує кілька власних книг про музику, все життя писатиме огляди музично-театрального життя і рецензії на постановки

нових сценічних творів, виступатиме з лекціями про видатних композиторів та інтерв'ю з приводу найбільш актуальних проблем музичного життя. Ім'я Леоніда Ентеліса разом із десятками, сотнями і тисячами талановитих імен інших українців, які з різних причин залишили рідну землю, повинно бути повернуте в Україну і зайняти достойне місце в пантеоні видатних діячів української музичної культури.

### *Література:*

1. Катаєва М. Назви столичних вулиць, перейменовані у 2014-2022 роках, зібрані в одній брошурі. Вечірній Київ, 28 грудня 2022 року. URL: <https://vchirniy.kyiv.ua/news/76390/> (дата звернення: 17.03.2023).
2. Червоний захід сонця. Картина Архипа Куїнджі в музеї мистецтв Метрополітену Нью-Йорку. URL: <https://www.metmuseum.org/art/collection/> (дата звернення: 12.03.2023).
3. Музей Метрополітен у Нью-Йорку визнав Рєпіна та Айвазовського українськими художниками. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3669124-muzej-metropolitan-viznav-gerina> (дата звернення: 10.03.2023).
4. Черкашин Р., Фоміна Ю. Ми – березильці: театральні спогади – роздуми: упоряд. В. Собіянський; передм. Н. Єрмакова. Київ: АКТА, 2008. 336 с.
5. Вистава «Пошились у дурні» театру Леся Курбаса «Березиль». URL: <https://openkurbas.org/performances> (дата звернення: 11.03.2023).
6. Київський пересувний театр читця. Театр - музика - кіно. 1926. № 2.

УДК 78.071.1

**Кутало Єлизавета Олегівна,**  
*студентка I курсу освітнього ступеня «Бакалавр»  
 кафедри історії та теорії музики  
 Дніпровської академії музики  
 (науковий керівник С.А. Щітова)  
 тел. (063) 453 - 74 - 30  
 e-mail: kutalo58@gmail.com*

## **НЕОБАРОЧНІ ПАСАКАЛІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ**

Творчість українських композиторів періоду ХХ – початку ХХІ ст. у рамках необароко недостатньо вивчена та охарактеризована як естетичний музичний феномен (показовими у цьому питанні є дисертаційні дослідження Ірини Тукової [2] та Лідії Мельник [1]) і потребує подальшого мистецтвознавчого аналізу. Важливість

визначення ознак необарочної культури в творчості українських композиторів через один з показових жанрів пасакалії, пояснює актуальність обраної теми доповіді.

Необароко розуміють як одну з найбільш плідних стилістичних течій ХХ ст. і розглядають в контексті неокласицизму – напряду міжвоєнного двадцятиліття й останньої чверті минулого століття. Тоді ж введено поняття «музичне необароко», близькоспоріднене з неокласицистською течією і позначене зверненням композиторів до особливостей музики бароко у сполученні з новими сучасними виражальними засобами.

На відміну від західного неокласицизму, його український різновид нерідко позначений національною визначеністю і своєрідно поєднується з неофольклоризмом. Українські композитори не тільки осучаснили барочні форми, жанри (зокрема поліфонічні), але й зверталися до особливостей *національної* музичної мови. Використовуючи особливості жанрів *concerto grosso*, *sinfonia concertante* та ін., вони також відроджували й оновлювали свої традиції канту, партесного співу, українського хорового циклічного концерту ХVІІІ ст., римо-католицьких та протестантських богослужінь...

В Україні музичне необароко у 1971 започаткував Іван Карабиць в своєму хоровому концерті «Сад божественних пісень» на слова Григорія Сковороди. Після 1960-х рр. ця течія виявилася в окремих музично-сценічних, симфонічних, хорових, вокальних та камерно-інструментальних творах: В. Бібика, В. Губаренка, В. Зубицького, О. Козаренка, Л. Колодуба, М. Скорика, Є. Станковича, Л. Дичко тощо. Деякі дослідники вбачають риси необароко навіть у творах 20–30-х рр. ХХ ст. В. Задерацького, Ф. Колесси, В. Косенка, О. Нижанківського, Є. Юцевича.

Необарокові тенденції виявляють себе через найтипівіші жанри епохи бароко, через інших – пасакалію. В ХХ столітті відбулося її відродження з переосмисленням трактування у Б. Бартока, Б. Бріттена, П. Гіндеміта, Д. Мійо, А. Онеггера, А. Русселя, В. Лютославського, Б. Мартіну, Д. Лігетті та ін.

Серед численних пасакалій в українській музиці розглянемо зразки їх різних композиторських інтерпретацій:

- пасакалію як складову циклу «Пасакалія, скерцо, фуга» Миколи Колесси;
- пасакалію як складову диптиху «Дві невеликі пасакалії» Євгена Станковича;



- пасакалію як самостійний твір Оксани Герасименко.

Музикознавиця Валентина Кузик зазначає, що «українські композитори тлумачать пасакалію як квінтесенцію трагедійного начала й філософського осмислення плинності життя» [3].

У такому контексті сприймається «Пасакалія» до мінор Миколи Колесси. Його цикл для фортепіано «Пасакалія, скерцо і фуга» можна вважати першим українським твором для органу, оскільки у 1955 Арсеній Котляревський, усвідомивши відсутність національного репертуару, зробив органну транскрипцію циклу. З того часу твір став популярним і виконується набагато частіше більш саме в органній транскрипції, ніж в оригіналі.

Тема пасакалії з циклу М. Колесси характеризується басовим тембром, приглушеною динамікою (*ppp*), стриманим концентрованим характером. Їй притаманні статичність зі збереженням довгих тривалостей, ритмічна стабільність, тональна завершеність. У темі поступово виникає розшаровування голосів, насичення дисонантною інтервалікою. Звернемо увагу на достатньо великий обсяг теми (18 тактів) з внутрішнім поділом на рівновеликі речення по 6 тактів, де кожне починається та завершується тонічним звуком.

Пасакалія зберігає канони жанру: перші шість проведень теми відповідають принципам варіацій на *basso ostinato* – нашаровування верхніх голосів, ритмічне дроблення, ріст динаміки, ущільнення фактури, розширення звукового діапазону з поступовим нарощуванням темпу підводить до відчуття кульмінації. Замість неї композитор вдається до ефекту театральності прийомом *subito p*, різким контрастом зі зміною характеру, фактури, приводячи до другого розділу.

Тема другого розділу (*scherzando*) побудована на інтонації із середніх голосів першого розділу. Танцювальна тема, з відсилками на коломийку, виявляє національну природу. В шістьох варіаціях теми зберігається або її характерний пунктирний малюнок (перші три варіації), або її інтонаційне зерно (4, 5). Шоста варіація підводить до кульмінації всієї пасакалії на початку третього репризного розділу. Останні чотири проведення синтезують обидві теми твору.

Тобто, до незвичності Пасакалії М. Колесси можна віднести її двотемність; вона визначає тричастинну структуру твору з чітким розподілом на контрастні перший та другий розділи та скорочену динамізовану репризу. Обидві теми певним чином доповнюють одна одну: перша тема – епічна; друга – національно-танцювального

походження. Перша тема – масштабна (18 т.), друга більш стисла (8), де інтонаційне зерно – два такти з подальшим секвенційним розвитком. Нарешті, обидві теми представляють різновиди варіаційної форми: весь перший розділ розгортається як варіації на *basso ostinato*, тоді як другий більш нагадує вільно трактовані варіації на *soprano ostinato*.

Євген Станкович, так само як і Микола Колесса, не відходить від змістовності жанру пасакалії. Не дивлячись на визнаність, популярність творчого доробку композитора, програмний диптих «Дві невеликі пасакалії» з підзаголовком «Для віку, що надходить, і віку, що відходить» для камерного оркестру з додаванням фортепіано, залишається недослідженим у мазикознавстві й навіть невиконаним. Принаймні, в інтернет просторі відсутні будь-які записи твору. Втім, диптих, поміщений в збірці камерно-інструментальних творів Є. Станковича, виданої ще у 2008 р. зі вступною статтею Ганни Луніної. На нашу думку, твір заслуговує уваги з точки зору вияву і стилістичних особливостей камерного стилю Є. Станковича, і необарочних традицій на сучасному етапі.

Виходячи з програмності, в оркестровому диптиху Є. Станковича закладена двоїстість, полярність пасакалій: проєціювання «нового віку» в першій та показ «відходу старого» у другій.

При всій контрастності обох пасакалій, композитор у кожній з них зберігає першооснову жанрової моделі. Перша заснована на поліфонічній темі (9 тактів) з її первісним одноголосним викладенням і подальшим ущільненням фактури протягом чотирнадцяти варіацій та виходом теми з нижніх голосів у верхні в кульмінаційній зоні.

Зараз пролунає тема першої варіації із невеликим вступом (3 такти), але у виконанні комп'ютерної програми, так як твір є невиконаним. Принаймні, в інтернет просторі відсутні будь-які записи твору. Друга пасакалія, заснована на темі хорального складу у низьких струнних інструментів, що особливо яскраво відображає класичне використання жанру, з характерним для нього повільним темпом, глибоким зосередженим характером.

Втім, Є. Станкович використовує в обох пасакаліях складні поліритмічні утворення, мікротематизм, риси пуантилістичності, граничну дисонантність при збереженні розширеної тональності.

На противагу від проаналізованих творів М. Колесси та Є. Станковича, Оксана Герасименко у своїй «Пасакалії» відходить від традиційного трактування жанру, наповнює його новим сенсом,

відмовляючись від трагедійно-філософського звучання. Використання поліфонічного старовинного жанру адаптоване до дитячого сприйняття і спрямоване на педагогічні цілі.

Творчий доробок Оксани Герасименко є багатограним за інструментальними складами та жанровими моделями. У доробку композиторки-виконавиці помітне місце належить сольним творам для бандури, що зумовлено її роботою над репертуарним забезпеченням заснованих нею виконавських колективів. З точки зору стилістики вони займають проміжне положення між концертною інструментальною сферою і так званими «легкими жанрами». В ряду таких творів стоїть і невелика за обсягом «Пасакалія» – нешвидка п'єса лагідного, спокійного характеру у формі нескладних варіацій на *basso ostinato*, із збереженням основної тональності G-dur.

Тема викладена не одноголосно, як в більшості старовинних пасакалій, а в гармонічній фактурі та нагадує мелодизований хорал. Вона характеризується простотою гармонії, прозорістю фактури, відносною типовістю гармонічних послідовностей з перерваними зворотами та відхиленням у паралельний мінор, які легко пізнаються.

На відміну від більшості зразків пасакалії з одноголосним первісним викладом басової теми, у О. Герасименко тема «вмурована» в класичний квадратний період без її переміщення в інші голоси у трьох подальших варіаціях, поєднаних одна з одною за принципом стреттного закінчення попереднього і нового музичного матеріалу й ефектом вторгаючої каденції.

Отже, підводячи підсумок, можемо визначити спільні необарочні тенденції у творчості українських композиторів ХХ – ХХІ ст., зокрема М. Колесси, Є. Станковича, О. Герасименко – через:

- переосмислення жанру пасакалії як частину триптиху, складову циклу та як самостійний твір;
- осучаснення притаманної для пасакалії форми варіацій на *basso ostinato* з використанням різних виконавських складів, сучасних композиторських технік та нетипових для цього жанру інструментів, у нашому випадку – бандури.

### *Література:*

1. Мельник Л.О. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2004. 16 с.
2. Тукова І.Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2003. 19 с.
3. Кузик В. Пасакалія. Українська музична енциклопедія. Т. 5 Київ: ІМФЕ, 2018. С. 101.

*УДК 78.071.1*

**Худієнко Юлія Миколаївна,**  
*старший викладач кафедри вокально-хорового мистецтва*  
*Дніпровської академії музики*  
 тел. (050) 342 - 61 - 48  
 e-mail: *milanakhudieno@gmail.com*

## **З ІСТОРІЇ МУЗИЧНОЇ КАТЕРИНОСЛАВЩИНИ**

У 2023 році Дніпровська академія музики святкуватиме 125 років просвітницько-педагогічної діяльності. Витоки її функціонування треба шукати у далекому історичному минулому. У травні 1787 року російська імператриця Катерина ІІ, візит якої мав помпезний характер, поклала, як стверджують історики, символічний перший камінь у підмурівок Преображенського собору. На честь імператриці були влаштовані грандіозні театралізовані музичні видовища: майже двісті співців та інших музикантів, якими керував славетний італійський композитор Джузеппе Сарті розташувалися на галерах. Виконувалися твори, які були створені на честь імператриці. Прем'єром театралізованих музичних видовищ у Катеринославі виступав відомий співак Луїджі Маркезі. У ті роки співак був заангажований до трупи, якою керував Дж. Сарті. Про появу оперної зірки сповіщали фанфари і труби.

Славетний співак з'являвся на сценічному майданчику, сидячи на коні: на голові Луїджі Маркезі був одягнений шолом, прикрашений різнокольоровим плюмажем (прикраса сягала довжини ярду). Саме, розраховуючи на унікальні вокально-акторські здібності та європейську популярність, Джузеппе Сарті створив для першого

співака трупи арію «*Mia speranza, io pur vorrei*». Незалежно від опери та зазначеної партії, незалежно від сценічних ситуацій та ансамблевих сцен, Луїджі Маркезі обов'язково виконував цей шедевр.

Театральна антреприза під керуванням Дж. Сарті розважала князя Г. Потьомкіна такими операми, як «Втішені коханці» («*Gli amanti consolati*»), «Уявні спадкоємці» («*I finti eredi*»), «Кастор та Поллукс» («*Castor e Polluxus*»), «Арміда та Рінальдо» («*Armida e Rinaldo*»). Головні жіночі партії виконувала відома італійська співачка Реджина Мінотті. Історичний візит імператриці Катерини II завершився балом-маскарадом, де увага Г. Потьомкіна та гостей була сконцентрована у танцювальній музиці.

Історичним епізодом у загальноосвітньому, науковому і культурному розвитку регіону були плани щодо відкриття в Катеринославі університету. Вперше цю ідею висловив засновник міста князь Г.О. Потьомкін. Катеринослав, що мав би прославляти ім'я великої імператриці Катерини, будувався не лише як промисловий, але і як науковий і культурний центр Росії. В місті вирішено створити «великолепный университет с хирургическим и народным училищами при нем». Указ Катерини від 24 вересня 1784 року зазначав: «...Изыскивая все средства, к просвещению народному служащие, повелеваем в губернском городе Екатеринославского наместничества основать университет, в котором не только науки, но и художества преподаваемы быть должны...» [1].

Заздалегідь до відкриття університету з Дж. Сарті був підписаний договір: «Я, нижеподписавшийся, договорился и связался с Его Светлостью князем Григорием Потемкиным, быть мне директором музыки при учреждаемом в городе Екатеринославе университете, обучать там сочинению оной и самому сочинять музыку. Заключение в Петербурге в 1787 году, с подписанием его Дж. Сарти» [1].

Г. Потьомкін збирався навіть запропонувати композитору В.А. Моцарту посаду капельмейстера і директора Катеринославської консерваторії. Та історичні обставини склалися таким чином, що усі ці плани залишилися нездійсненими. Участь у створенні Катеринославської консерваторії брали: І. Хандошкин, А. Розумовський.

Розвиток музичного життя Катеринославського краю XIX століття відповідав тогочасному соціально-економічному становищу: з'являлися січові, монастирські, церковно-парафіяльні школи, Катеринославська духовна семінарія.

Театральна атмосфера виникла у Катеринославі завдяки губернатору Василю Черткову (1726 – 1793).

А от 1806 рік став знаменним у житті Катеринослава: було відкрито перший міський театр. На цій сцені була поставлена п'єса «Осміяне чарування», що написана невідомим місцевим автором для дворянських дітей.

Одними із перших вистав значилися: одноактна опера Фреліха «Нове Сімейство» і водевіль «Утішена вдова» Порфирія Фортунатова. Меломани мали змогу послухати ліричну комічну оперу «Два дні» («Водовоз») Л. Керубіні, «Аптекарь» Й. Гайдна, «Бастьєн і Бастьєнна» В.А. Моцарта. Та перша спроба заснування театру виявилася невдалою, бо у результаті пожежі будівля була знищена.

Постійний театр було побудовано лише у 1847 році. Ініціаторами відновлення будівлі були: барон Франк, поміщик Євєцький, місцевий ватажок дворянства Міклашевський, поліцмейстер Геске, фінансист Щербаков, губернатор, камердинер двору, граф Сівєрс. Кошти на будівництво кам'яного будинку надав меценат, катеринославський купець Абрам Луцький.

На сцені новозбудованого театру влаштовувалися гастрольні виступи таких славетних співаків та співачок, як Федір Стравінський, Генрієтта Зонтаг, Марія Гальвані, Тітта Руффо, Ян Кепура, Маттіа Баттістіні, Ада Сарі, Гелена Рушковська-Збоїнська, Селестина Галлі-Марьє, Адам Дідур, Яніна Королевич-Вайдова. Публіка захоплювалася мистецтвом гастролерів: Ф. Стравінського, Д. Орлової, М. Їльїної, О. Пускова, М. Медведєва, Н. Забіли. Басові партії виконували В. Гагаєнко, І. Ілляшевич, тенори О. Борисенко, П. Кошиць.

У Катеринославі діяли місцеве товариство аматорів драматичного мистецтва. Паралельно діяло також музичне товариство. Раз на чотири роки проходили губернські дворянські збори. Ці акції завершувалися дворянськими балами у палаці Г. Потьомкіна. Музично-театральні видовища відбувалися на сценах клубів Громадського або Комерційного зібрання. Пізніше – на сцені Англійського клубу.

1898 рік – у Катеринославі відкрився перший професійний музичний заклад: музичні класи при Катеринославському відділенні Імператорської Російської Музичної спілки, реорганізовані 1901 року в музичне училище. Цей заклад і став основою подальшого розвитку консерваторії у місті Катеринославі.

### *Література:*

1. Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки. <https://esu.com.ua/article-22243>.
2. Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки (1898 – 2008) [нариси] / під заг. ред. Т.О. Медведнікової. Дніпро: АРТ-ПРЕС, 2008. 208 с.

УДК 78.071.2

**Суржина Нонна Андріївна,**  
*народна артистка України та СРСР,*  
*професор кафедри вокально-хорового мистецтва*  
*Дніпровської академії музики*  
 тел. (095) 102 - 39 - 84  
 e-mail: andrijtu1962@gmail.com

## **ВОКАЛЬНА МАЙСТЕРНІСТЬ ЕДУАРДА СРЕБНИЦЬКОГО**

Народний артист України Едуард Михайлович Сребницький (1937 – 2023) працював у Дніпропетровському академічному театрі опери та балету із 1974 року. Закінчив Уральський політехнічний інститут, Уральську консерваторію по класу співу. Ще у ті роки молодий співак одразу ж привернув увагу своїм сильним голосом – тенором, рівним в усіх регістрах, емоційно насиченим. До того ж Е. Сребницький мав неабияке акторське обдарування. Він швидко входив у образ, умів віднайти у ньому найхарактерніше, найголовніше і сконцентрувати всю увагу й зусилля на їх виявленні. Артист-співак був чуйним в ансамблі з партнерами.

В опері «Травіата» Дж. Верді дніпропетровський соліст Е. Сребницький у ансамблі із партнерами зберігав єдиний стиль вистави і психологічно точно відтворював душевні переживання Альфреда. Виконуючи партію Манріко в опері «Трубадур» Дж. Верді, Е. Сребницький продемонстрував глибоке відчуття образу цього справжнього лицара. Блискуче, у кращих вердіївських традиціях прозвучала у його виконанні знаменита кабалетта.

Щоразу співак знаходив для своїх героїв нові, свіжі барви. Його голос міг благодати й заклинати, страждати і плакати. Е. Сребницький володіє таємницею сценічного перевтілення. Образи, створені артистом вражають органічним поєднанням музики і сценічної правди. Він був елегантним, пластично виразним, але підступним Герцогом у

«Ріголетто» Дж. Верді. Але ж в «Аїді» Дж. Верді публіка бачила мужнього, хороброго, поривчастого Радамеса.

Опера «Кармен» Ж. Бізе зазнала кілька редакцій на сцені Дніпропетровського театру опери та балету. Ще під час репетицій знаменитий диригент, кавалер ордену Почесного Легіону Антоніо де Алмейда визначив непересічний талант саме Едуарда Сребницького. І партія щирого та відвертого солдата Хозе, який палко кохав циганку Карменсіту, відтоді стала окрасою творчого доробку соліста-прем'єра.

Творчі успіхи Е. Сребницького визначили також опери «Сільська честь» П. Масканьї та «Паяци» Р. Леонкавалло. Для вокаліста це було освоєнням такого стильового спрямування, як «веризм». Операм веристів притаманні підкреслена емоційність, гострі, драматичні колізії, риси натуралізму. Щоб співати в них, вокалістам необхідно оволодіти спеціальною технікою, що передбачає різкі інтонаційні перепади, високу теситуру, вимагає насиченого, експресивного, повного звука, підвищеного витрачання емоцій, максимальної сценічної активності.

У названих творах є чимало спільного. Обидва з документальною точністю газетної хроніки розповідають про драматичні події в житті простих «маленьких» людей, в обох кульмінаційним моментом стає вбивство через ревності. Тут чимало мелодрами, психологічних ексцесів, натуралістичної однозначності. Е. Сребницький дотримується у постановках основних стильових засад, не переходячи, однак, грані психологічної достовірності і хорошого смаку. Артисту вдається не відволікати слухача від головного – від музики.

Партію Турріду співав Е. Сребницький. Його драматичний тенор відповідає особливостям даної партії. А артистизм, професійне вміння долати труднощі допомогли впоратися із роллю і створити цікавий образ. Особливо переконливо, по-італійському пристрасно звучала Сіціліана Турріду, звернена до красуні Лоли.

В опері «Паяци» Р. Леонкавалло, сильний, великого діапазону голос також привернув увагу слухачів. Особливо вдало провів Е. Сребницький фінальну сцену, де засліплений ревностями Каніо вбиває на сцені балагану Недду та її коханця.

Вищезазначенні партії засвідчили непересічні дані митця. Соліст виступав у найрізноманітніших амплуа. «Е. Сребницький щорічно поповнює свій репертуар двома, трьома провідними партіями, – писала Т. Шпаковська у книзі «Театри Дніпропетровщини». – У вокаліста



наче відкрилося друге дихання. Він виконує весь теноровий репертуар дніпропетровського театру (Хозе «Кармен», Пінкертон «Мадам Баттерфляй», Каварадоссі «Тоска», Туррідіду «Сільська честь», Генріх «Летюча миша і ще встигає багато виступати за кордоном (Франція, Італія, Іспанія, Німеччина, Голландія), а також на сценах Київської Національної опери ім. Т.Г. Шевченка (Герман «Пікова дама») і Харківського, Одеського, Кишинівського театрів опери та балету (Хозе «Кармен», Самсон «Самсон і Даліла», Отелло в однойменній виставі та ін.)» [1].

Відомий співак працював протягом декількох років викладачем кафедри виконавського мистецтва Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки, передавав свій сценічний досвід молоді.

### *Література:*

1. Театри Дніпропетровщини: енциклопедія / Г. Гронська [та ін.], заг. ред. Т. Шпаковська. Дніпро: Дніпрокнига, 2003. 718 с.

УДК 78.073

**Тулянцев Андрій Анатолійович,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
професор та завідувач кафедри  
вокально-хорового мистецтва  
Дніпровської академії музики  
тел. (093) 723 - 45 - 15  
e-mail: andrijtu1962@gmail.com

## **ЮРІЙ СТАНІШЕВСЬКИЙ – МУЗИЧНИЙ ТЕАТРОЗНАВЕЦЬ**

Музичне театрознавство України, представлене діяльністю видатного музичного театрознавця Юрія Олександровича Станішевського (1936 – 2009), завжди тяжіло до всебічного, глибокого розкриття духовних стимулів, що спонукали автора на створення газетно-журнальних публікацій, монографій тощо. Вшановуємо персону Ю.О. Станішевського як таку, в якій концентрувалися основні ідеї розвитку та становлення музичного театрознавства і як науки, і як журналістики.

Автор цієї статті мав честь бути аспірантом професора Ю.О. Станішевського, та захистив дисертацію у Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України «Творчий шлях Дніпропетровського робітничого оперного театру і проблеми становлення українського оперно-балетного мистецтва (1920 – 1940)» на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознава (17.00.02).

На сторінках журналу «Музика» читаємо: «...Сорок п'ять років працював Юрій Олександрович в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України, куди у 1963 році його запросив тодішній директор – Максим Рильський. Він став наймолодшим і одним із перших українських театрознавців, який захистив докторську дисертацію («Режисура й балетмейстерське мистецтво в українському музичному театрі. 1917–1941 рр.»). «Митець і влада, науковець і влада... Ми пам'ятаємо, якими болісними були колізії, пов'язані з цими взаєминами. Та Юрій Олександрович завжди послідовно й безкомпромісно відстоював свою думку щодо національної неповторності, самобутності українського сценічного мистецтва, а це в радянські часи вимагало не лише наукової, а й громадянської мужності» [1].

Ю.О. Станішевський є автором понад 500 наукових праць з історії та теорії опери й балету, зокрема таких: «Павло Вірський» (1963); «Український балет» (1963); «Майстри українського балету» (1971); «Сучасний балетний театр» (1973); «Історія балетмейстерського мистецтва» (1973); «Балетний театр України» (1975); «Історія українського музичного театру (опера, балет, оперета)» (1979); «Творчість Юрія Григоровича і світовий балет» (1981); «Балетний театр Європи. Тенденції розвитку» (1987); «Балет України» (1986); «Національний академічний театр опери та балету імені Тараса Шевченка: історія і сучасність» (2002); «Балетний театр України. 225 років історії» (2003); «Украинский балетный театр. История и современность» (2008); «Серж Лифарь и балетный театр Европы» (2009) та ін.

Композиції зазначених монографій зумовила багаторічна та унікальна музична й театрознавча практика Ю.О. Станішевського, її головні тенденції та визначні мистецькі події у житті України, СНД, світу. Це – рецензії, творчі портрети, огляди етапних подій діяльності усіх оперно-балетних, опереткових театрів України, в яких виявилися різні грані багатобарвного мистецького життя регіонів та оригінальні

шукання режисерів, балетмейстерів, диригентів, співаків, солістів балету, оркестрантів. Це – нотатки мудрого музичного театрознавця, педагога-науковця, який багато років уважно стежив за творчою діяльністю театральних колективів, висвітлював їх досягнення. Крім детального теоретичного дослідження монографії автора насичені цінними фотодокументами, афішами, програмами. Монографії Ю.О. Станішевського й сьогодні мають велике методичне і музично-театральне, історичне значення як перші дослідження розвитку виконавських шкіл України та існування їх як музично-театральних явищ.

Наведемо лише такий приклад. Багато газетно-журнальних публікацій, монографій Ю.О. Станішевського присвячено творчості видатного українського оперного співака та оперного режисера, народного артиста СРСР, Героя України Дмитра Гнатюка. Причини цього театрознавчого явища були закладені в особливостях самої персони Д. Гнатюка, а також розвитку музично-театрального мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Вважаємо за необхідне навести перелік цих праць: Станішевський Ю.О. Еволюція вистави // Радянська Україна. Київ, 1965. 14 лютого; Станішевський Ю.А. «Кармен» // Знамя коммунизма. 1969. 16 августа; Станішевський Ю.О. Неповторна краса // Радянська Україна. 1972. 3 вересня; Станішевський Ю.О. Режисура в українському радянському оперному театрі. Київ: Наукова думка, 1973. 277 с.; Станішевський Ю.А. Режиссура и балетмейстерское искусство в украинском советском музыкальном театре (1917 – 1941): автореф. дис. ... доктора искусствоведения / АН Укр. ССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М.Ф. Рильского. Киев, 1974. 88 с.; Станішевський Ю.А. «Тихий Дон» – на оперной сцене // Известия. 1976. 19 марта; Станішевський Ю.О. Героїка сучасності // Радянська Україна. Київ, 1977. 18 січня; Станішевський Ю.А. Дмитрий Гнатюк: творческий портрет / сост. Л.Г. Григорьев, Я.М. Платек. Москва: Музыка, 1979. 32 с.; Станішевський Ю.О. Дмитро Гнатюк. Київ: Музична Україна, 1991. 167 с.; Станішевський Ю.О. Будні оперного свята // Музика. 1993. No 1. С. 10–12; Станішевський Ю.О. «Аїда» у Національній опері // Урядовий кур'єр. 1998. 14 березня; Станішевський Ю.О. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність. Київ: Музична Україна, 2002. 736 с.; Станішевський Ю.О. «Війна і мир» на столичній сцені // Культура і

життя. 2003. 24 лютого; Станішевський Ю.О. З Україною в серці // Українська культура. 2005. Квітень; Станішевський Ю.О. Національна опера України 2001–2011 / кер. проекту П.Я. Чуприна, ред. О.А. Голинська. Київ: Музична Україна, 2012. 304 с.; Станішевський Ю.О. Національна опера України 2001–2011. Київ: Музична Україна, 2012. 304 с. та ін.

Зазначені публікації свідчать про те, що у музичному театрознавстві цього періоду газетно-журнальні рецензії та монографії Ю.О. Станішевського були висунуті на одне з провідних місць у науково-популярній творчості й стали найбільш універсальними для перетворення ідей синтезу академічної науки та журналістики. Така театрознавча література стала наймобільнішим жанром, що відповідав прагненню сучасного театрознавства, а саме – знайти індивідуальні нестандартні форми відображення змісту мистецького життя, утілити його у духовно-естетичних вимірах свого часу. Для сучасних театрознавців, журналістів, такі публікації Ю.О. Станішевського виявляються результатом твердого добору найбільш життєздатних жанрово-композиційних театрознавчих одиниць, мистецьким стилістичним поняттям, що зводить реальну безліч варіантів театрознавчої літератури в універсальну єдність, узагальнену жанрову модель.

Відзнаки Ю.О. Станішевського: заслужений діяч мистецтв УРСР (з 1988 року). Лауреат премій: Спілки театральних діячів України (1983), Національної всеукраїнської музичної спілки (1999), Всесвітньої ради танцю ЮНЕСКО (1989), Міжнародної академії балету (1997). Нагороджений Міжнародним орденом Святого Станіслава III ступеня з врученням Командорського Хреста (2004; за значний особистий внесок у справу становлення української національної еліти, творчі досягнення в галузі культури, вірність лицарським ідеалам та вагому добродійну діяльність), Орденом Ярослава Мудрого V ступеня (22 червня 2007; за вагомий особистий внесок у розвиток конституційних засад української державності, багаторічну сумлінну працю, високий професіоналізм та з нагоди Дня Конституції України), Почесною Грамотою Президії Верховної Ради УРСР (1979), Міжнародною медаллю ЮНЕСКО до 100-річчя С.С. Прокоф'єва (1991), Міжнародною медаллю імені С. Дягілєва (1995), Золотою медаллю Сержа Лифаря (2000).

### *Література:*

1. Величко Ю. Феномен Станішевського. *Музика*. 2011. № 4-6. С. 48, 49.
2. Станішевський Ю.О. Національна опера України 2001–2011 / кер. проекту П.Я. Чуприна ; ред. О.А. Голинська. Київ: Музична Україна, 2012. 304 с.

УДК 78.085

**Дорош Анна Аркадіївна,**  
*професор кафедри сучасної хореографії*  
*Київського національного університету*  
*культури і мистецтв*  
 тел. (067) 952 - 00 - 43  
 e-mail: adorosh1969@gmail.com

## **ГОПАК ЯК СКЛАДОВА ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ**

За своєю синтетичною природою опера є відкритою для різних видів мистецтва, які, проникаючи в її структуру, утворюють специфічний жанровий сплав. Одним із додатків, що став органічним компонентом оперної структури, є балет. Як видовищна театральна форма він чудово синтезується з вокальними (сольними, ансамблевими та хоровими) сценами, сприяючи втіленню переживань героїв, їхньої долі, що розкривається у багатосторонніх зв'язках із навколишнім об'єктивним світом. Існує класифікація балетних номерів за характером їхнього музичного супроводу: гопакі, козачки, польки, мазурки, кадрили. Найпопулярнішим українським народним танцем, як довела сценічна практика, є гопак.

Цей танець є драматургією складовою таких відомих опер, як «Наймичка» М. Вериківського, «Катерина» М. Аркаса, «Тарас Бульба» М. Лисенко, «Назар Стодоля» та «Богдан Хмельницький» К. Данькевича. Гопак також задіяний у сюїті «Пам'яті Лесі Українки» А. Штогаренко, балеті «Пан Каньовський» М. Вериківського, балеті «Запорожці» В. Губаренко, сюїті «Чотири українські танці» Л. Колодуба, балеті «Лілея» К. Данькевича, балеті «Маруся Богуславка» К. Свечникова та ін.

Кожен з композиторів створив мелодію, що звучить і радісно, і запально, і героїчно, і мужньо. Мелодія Гопака зумовлює характерну побудову танцю, створюючи відповідні хореографічні малюнки.

Досліджуючи механізм жанрових взаємодій та визначення їх різновидів, вважаємо за необхідне розглянути сюжетні образи та ситуації масштабних дивертисментів і фонових вставних танців. Історія виникнення Гопака переносить нас у XVII століття на Зопорізьку Січ, де козаки виконували масовий танець, використовуючи велику кількість сольних танцювальних епізодів. Змагання козаків перетворювалося на краще виконання епізодів віртуозної техніки. Театралізація гопака розпочалася у XVIII столітті, під час виконання в поміщицьких маєтках на балах, у виставах кріпацьких театрів.

Гопак є українським народним танцем, швидким, енергійним; чоловіки імпровізують складні фігури, навіть високі стрибки, змагаючись у спритності; розмір 2/4. Сценічне життя у XX столітті Гопак отримав завдяки творчим експериментам балетмейстерів Х. Ніжинського й А. Нижанківського. Саме тому, артисти балету, які виконують цей танець, обов'язково залучаються до вигуку «Гоп!». Існує кілька структурних варіантів Гопака: сольний, парний, масовий. Головною специфічною фігурою Гопака є шпагат, що виконується зі стрибком. Ноги танцюристів мають бути відвернуті в паралельні боки. Фігура, під час виконання якої танцівник переміщується сценою, називається «павучок». Її виконують, сидячи навколішки, спираючись на руки, ніби відкидаючи ноги вперед.

Участь жінок-танцівниць у Гопакі існує лише у сценічному варіанті.

Сценічні костюми, що використовують сценографи для виконання Гопака зберігають козацьку форму свого часу. Тому й у XXI столітті виконавці-чоловіки одягнені у червоні шаровари, вишиту сорочку, кольоровий пояс, взуття з гострими кінцями. Жінки одягнені зазвичай у білі сорочки з вишитими на рукавах та грудях національними візерунками. Поверх сорочок одягається вовняна понева, фартух також має бути прикрашений вишивкою.

Яскравим свідченням про запитаність Гопака в сучасній оперній практиці є постановка «Наталки Полтавки» М. Лисенка на сцені Національної опери України. «У 2012 році головний режисер Анатолій Солов'яненко у співдружності з Мирославом Скориком запропонували свою редакцію опери «Наталка Полтавка». Мирослав Скорик дещо скоротив увертюру, оркестр ввів нові музичні інструменти, збагатив музичну фактуру, ґрунтуючись на музичному матеріалі М. Лисенка, дописав інтермедію між першою і другою діями,

які йдуть в новому спектаклі без перерви. З'явилася також нова вокально-симфонічна картина, створена М. Скориком за мотивами народної пісні «У перетику ходила по оріхи». Для динамічності подій було скорочено текст і кількість куплетів у багатьох музичних номерах. Сцени весільного обряду здійснені завдяки консультації Миколи Буравського, знавця українських традицій. Для них відібрали обрядові хори: «Ой, приляж Наталко», «Ой, глянь, мати», «І скинь, бо не годиться». У фіналі Мирослав Скорик дописав танцювальні номери, серед яких – запальний «Гопак». Сценічне оформлення виконав львівський художник Михайло Ринзак [2].

Аналізуючи Гопак в оперних виставах, можна стверджувати, що цей унікальний танець збагачує та доповнює драматургію видовища національним колоритом, пластикою, розкриває вікові бажання українського народу до волі та незалежності.

Також Гопак «Вільний козак» з опери «Наталка Полтавка» М. Лисенко є окрасою репертуару Національного духового оркестру України [3].

Гопак є настільки популярним танцем, що в Україні вже відбулося більше 20-ти Чемпіонатів з бойового гопака. Сьогодні Гопак в Україні визнано національним видом спорту.

### *Література:*

1. Гопак // Українська музична енциклопедія. Т. 1 /ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України. 2006. С. 498.
2. На Великдень у Києві покажуть «Наталку Полтавку». URL: <https://kiev.segodnya.ua/ua/kiev/kwheretogo/na-pashu-v-kieve-pokazhut-natalku-poltavku-711160.html> (дата звернення: 27.04.2016).
3. Микола Лисенко. Національний духовий оркестр України. URL: <https://kiev.karabas.com/ua/mikola-lisenko-nacionalnij-duhovij-orkestr-ukrayin>. (дата звернення 30.04.2016).

УДК 78.071.1

**Швачка Анжеліна Олексіївна,**  
*народна артистка України,*  
*солістка Національної опери України,*  
*доцент кафедри «Оперний спів»*  
*НМАУ ім. П.І. Чайковського*  
 тел. (095) 698 - 24 - 14  
 e-mail: shvachka77@icloud.com

## **ДО ПИТАННЯ ОНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ МЕЦЦО-СОПРАНО**

Проблема вивчення під час занять сучасної вокальної музики та її подальшої інтерпретації є актуальною, бо охоплює практичну музично-театральну площину. Сценічна та педагогічна практика у ХХІ ст. вже не може мати тільки утверджених виконавських традицій. Тому пошук нових виконавських репрезентант активно впроваджується у навчально-педагогічний процес. Щодо партій меццо-сопрано в сучасному діючому українському оперному репертуарі, то серед них домінують: М. Лисенко «Наталка Полтавка» (Терпилиха); М. Лисенко «Ноктюрн» (Вакханка); М. Аркас «Катерина» (Мати Катерини); М. Лисенко «Тарас Бульба» (Настя, його дружина; Мотря, вихованка Бульби, альт; Татарка альт); К. Данькевич «Богдан Хмельницький» (Варвара, дружина Б. Хмельницького; Соломія); К. Данькевич «Назар Стодоля» (Стеха, економка Хоми Кичатого); Г. Майборода «Ярослав Мудрий» (Джемма, дівчина із Сицилії); В. Губаренко «Вій» (Нянька Панночки; Бубличниця; Торговка солодощами); І. Карабіц, ораторія «Київські фрески» партія меццо-сопрано).

Так, навчальна дисципліна «Академічний спів» передбачає виконання вправ, вокальних етюдів, арій, дуетів та ансамблевих номерів із опер, оперет, ораторій, кантат, камерного репертуару спеціально підібраних для конкретного здобувача вищої освіти зазначеної спеціалізації, виходячи з його вокального потенціалу в певний період навчання. Вправи для голосу меццо-сопрано, що використовуються як розігрів, «розспівування» голосу, виконують основну функцію – вироблення техніки співочого звукоутворення. Застосовується практика прослуховування вокально-музичних



композицій для меццо-сопрано у виконанні майстрів вокалу, з подальшим аналізом. При цьому необхідно ретельно стежити за тим, щоб здобувачки вищої освіти не допускали копіювання тембру, манери співу та інтерпретації іншими вокалістками класичного або сучасного твору. Значна увага приділяється виробленню контролю відчуттів студенток від власного співу.

Опера М. Скорика «Мойсей». Сам композитор так характеризує свій твір: «В цій опері я втілював власне розуміння «сучасності в музиці» – не в тому сенсі, в якому розуміють його деякі колеги, тобто у зверненні до рафіновано-авангардових прийомів виразу (вони вже перебриніли кілька десятиріч тому), а у відповідності до реального звукового світу, в якому ми живемо. Новоромантичне, сповнене прагнення до краси і чутливості мистецтво щораз більше завойовує позиції, саме в ньому я вбачаю сучасність і майбутнє – не лише для професіоналів-музикантів, а насамперед, для тих, хто прагне любити музику» [1, 52].

Для голосу меццо-сопрано композитор створив партію матері – Йохаведди. Опрацювання цієї партії передбачає практичне оволодіння студентками культурою професійного співочого звукоутворення; ознайомлення з вокальною літературою композитора М. Скорика та опанування філософсько-моральних глибин поеми І. Франка. Адже Йохаведда є не просто матір'ю, яка народила Мойсея. Йохаведда є духовною порадицею Пророка.

Інший український композитор О. Родін створив оперу «Катерина», яку поставили на сцені Одеського національного театру опери та балету. «У процесі написання опери я разів п'ять перечитав всі поетичні твори Шевченка. Вибрав фрази і чотиривірші. У результаті, відсотків на 85 тексту лібрето – це Тарас Григорович. Поезія і дещо з прози. Скажімо, взяв трохи слів з творів Шевченка, які він написав російською мовою – для партії Івана-москаля. Від себе складно було щось додавати. Бо Шевченко – це така величина, що поряд з його поезією, свої тексти вставляти було мені дуже незручно і відповідально. В опері «Катерина» немає другорядних персонажів взагалі, тобто, хор – це теж головний персонаж. Була така ідея, аби дія цієї опери пройшла крізь час, крізь всі пори роки. У кожній ми показуємо сезонні народні обряди. Тому, там дуже багато хору. Серед головних персонажів – і класичний вертеп. Власне, сім його учасників: Смерть, Чорт, Відьма, Циган, Шинкарка, Янгол та лірник Перебендя розповідають історію про Катерину» [3].

Говорячи про партію меццо-сопрано у цьому творі, звернімося до образу Матері Катерини. Пригадуючи те, як сам композитор характеризував про всі образи у цій опері, вважаємо, що співачкам необхідно володіти не тільки вокальною технікою, а й специфікою виконання музичної мови саме цього цікавого автора, вміти працювати з ансамблем, оркестром, вільно користуватися диханням, демонструвати точне інтонування, фахову співочу позицію, рівномірне звуковедення, різні види атак, чітку артикуляцію та дикцію, володіти кантиленним та речитативним стилями, користуватися динамікою тощо.

Сучасні українські опери є надбанням музично-театральної культури ХХІ століття.

### *Література:*

1. Мельник Л., Кияновська Л. Притча про «Мойсея». *Політика і культура (ПіК)*. 2001. 3 - 9 липня. С. 52.
2. Кияновська Л. Опера «Мойсей» та її творець. *Мойсей [ноти]: опера на дві дії, п'ять картин із прологом та епілогом: М. Скорик, клавір / лібрето Б. Стельмаха і М. Скорика за однойменною поемою І. Франка*. Київ, 2006. С. 5–11.
3. Родін Олександр, композитор і автор лібрето опери «Катерина». URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3569672-oleksandr-rodin-kompozitor-i-avtor-libreto-operi-katerina.html> (дата звернення: 21.09.2023).

## МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО ТА ПЕДАГОГІКА

УДК 78.071.1

**Ялоза Антон Геннадійович,**  
*викладач кафедри народних інструментів*  
*Дніпровської академії музики*  
тел. (063) 251 - 58 - 13  
e-mail: anthony.yaloza@gmail.com

### НЕОРЕНЕСАНС ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА XX СТОЛІТТЯ

Звернемо увагу на італійську гітарну школу, яка почала стрімко розвиватися у кінці XVIII – початку XIX століть. Матео Каркассі, Фернандо Каруллі та Мауро Джуліані є гідними представниками цієї епохи. Розвинулась технологія гри, використання чотирьох пальців правої руки у звуковидобуванні, що розширило можливості виконавця, а також вдосконалення таких технік, як арпеджіо, акордова та пасажна. Романтична гітара набуває класичної орієнтації. Розглянемо творчість італійського гітариста, виконавця, педагога та композитора Мауро Джуліані, оціненого Л. Бетховеном. Джуліані також навчився грати на флейті та скрипці, але саме гітара визначила його творчий шлях; до 20 років, отримавши ім'я першого гітариста Італії та Відня, він став бажаним у колах аристократії того часу. Його композиції для гітари були покликані підтвердити високі віртуозні заслуги цього інструмента, організувавши його виразність.

У центрі спадщини композитора 4 концерти для гітари та оркестру, які порівнюють з концертами для скрипки Н. Паганіні, на фортепіано Ф. Ліста, в яких частини сольні, принципово оснащені прийомами, конкуруючі в універсальності вираження з можливостями оркестру. Оркестрове мислення Джуліані також добре простежується у його опусах «Діамантова соната», «Велика увертюра», «Героїчна соната» та 8 фантазій «Россініан», на теми з опер Дж. Россіні, тривалість кожної фантазії від 8 хвилин і більше. Також велика кількість, написаних ним варіацій на популярні теми того часу. Навіть є варіації на тему української народної пісні «Їхав Козак за Дунай». Аналізуючи

творчу спадщину М. Джуліані, з точки зору нашого часу, можна зробити такі висновки:

- композитор у своїх творах спирався на популярну музику того часу, використовуючи для письма як просту форму, так і сонатну, варіаційну, фантазію та концерт;
- його віртуозна гра на інструменті, майстерність різних видів техніки і класична творча спадщина, виводять романтичну гітару на один рівень з фортепіано та скрипкою.

На гітару звернув увагу і відомий італійський скрипаль Н. Паганіні, що говорить про зростання популярності, інтересу і попиту на інструмент. Проявивши свій талант композитора, Н. Паганіні писав для гітари сонати соло, дуети для гітари і скрипки (де гітара представлена в супроводі), а також, відома й улюблена серед гітаристів сучасності «Велика соната», третя частина якої є темою з віртуозними варіаціями, що є під силу для дуже технічного та підготовленого виконавця.

В Іспанії гітарне мистецтво розвиває сучасник М. Джуліані; композитор, виконавець і викладач Фернандо Сор. Цікаво, що Сор спочатку закінчив консерваторію з фортепіано та композиторського класу. Коли він організував свій перший сольний концерт на гітарі в музичній академії Лондона, на який запросив професорів музики і відомих музикантів того часу, перед початком всі обговорювали між собою, що гітара обмежена і здатна тільки акомпанувати вокалу, але в кінці вистави всі з ентузіазмом привітали виконавця, всіх підкорила його гра та авторська музика. Сор також написав багато симфонічних творів.

В Австрії цю епоху гітарного виконання представляє Антон Діабеллі, також піаніст, композитор, редактор і видавець. Він прославився як композитор вальсів, а Л. Бетховен написав «Варіації на тему Діабеллі». Відзначимо австрійського гітариста Гаспара Мерца, угорського походження, який створив територіальне поширення класичної, концертної гітари, виступаючи у Польщі та Чехії. Меценат Н. Макаров у той час організував перший міжнародний конкурс гітаристів-композиторів, на якому Мерц зайняв перше місце, а його сучасник, французький гітарист і композитор Наполеон Кост, яскравий представник романтичної гітари у Франції тієї доби, друге місце. Мерц і Кост експериментували зі збільшенням діапазону гітари, додаючи басові 7 і 8 струни.

Наступний етап становлення і розвитку класичної гітари пов'язаний з ім'ям іспанського гітариста, композитора і педагога Франческо Таррегі. Зростає популярність гітари, зростає аудиторія слухачів і шанувальників інструмента, вже не вистачає гучності та щільності звуку інструмента. Експериментуючі, Таррега зі своїм другом і теслярем, Антоніо Торресом, в 80-х роках ХІХ століття створюють нову модель гітари. Корпус інструмента збільшується, розробляється нова система пружин верхньої деки, а також виготовлення всіх деталей гітари з певних порід дерева, в результаті чого звук стає яскравішим, збільшується співвідношення і баланс басів та верхніх струн, що вплинуло на щільність і гучність звуку. Цей базовий дизайн використовується і в наші часи, відомий нам як іспанська гітара.

Франческо Таррега детально впорядкував технологію гри на гітарі, методичним ставленням, виникає стандартна посадка з інструментом, використання підставки під ліву ногу. Все це, більш поглиблено, з практичними рекомендаціями, буде опубліковано його кращим учнем і послідовником Еміліо Пухолем, у його школі гри на гітарі, в п'яти частинах, де великий акцент буде стояти на теорії музики.

Починає з'являтися нігтьовий спосіб гри, який при правильному використанні надає виконавцю щільності та яскравості у звуковидобуванні. Якість і гучність пасажної техніки збільшується, за рахунок техніки гри апояндю у правій руці, коли палець після активного контакту зі струною, спирається на наступну – цей вид звуковидобування природно передається від іспанських гітаристів, які виконують традиційне фламенко.

Франческо Таррега та Еміліо Пухоль зробили великий внесок у розвиток класичної гітари, розширивши можливості інструмента, створили технологічні канони для вдосконалення, розширили репертуар гітари не тільки авторськими композиціями, але і перекладанням барокової музики, музики класицизму, яскравих представників їх сучасності.

На піку досягнень гітаристів ХІХ століття, на початку ХХ сторіччя, гітара втрачає свою популярність та концертний попит, поступаючись фортепіано. В Андалузії, в місті Лінарес, 21 лютого 1893 року народився Андрес Сеговія. Саме він вивів гітару на міжнародний академічний рівень виконання, досягнувши концертного сольного визнання світового значення, що було у фортепіано та скрипці. Він з

дитинства вивчав фортепіано, скрипку і віолончель, у той же час вивчав гру на гітарі самотійно. Формулюючи цілі своєї творчої роботи, А. Сеговія пише:

«Своє життя я присвятив чотирьом основним завданням: 1. Відокремити гітару від бездумних задоволень фольклорного типу; 2. Забезпечення її якісним репертуаром, що складається з творів, які мають велике значення в музиці й виходять з-під пера композиторів, зазвичай, які пишуть для оркестру, фортепіано, скрипки; 3. Доведення звучання гітари до публіки філармоній в усьому світі; 4. Вплив на владу в академіях, консерваторіях та університетах, з метою включення гітарного навчання у програми цих навчальних закладів на ті ж права, що і скрипка, фортепіано, віолончель і т.д.

Перший концерт А. Сеговії відбувся у 1909 році, але світова слава прийшла до нього в 1924 році, після концерту в Парижі. Гра А. Сеговії відзначається винятковою віртуозною майстерністю і глибиною інтерпретації. Він розширив технічні та виразні можливості гітари, ввів класичну та сучасну музику в репертуар, підняв гітарний виступ до високого рівня. Для А. Сеговії написані та присвячені твори: Х. Турини, А. Руселя, М. Кастельнуово-Тедеско, Е. Вілла-Лобоса, А. Тансмана, Ф. Морено-Тороби, М. Фалії, і це не всі з тих композиторів, до яких А. Сеговія звернувся з проханням написати музику для гітари. Основною проблемою, яку А. Сеговія прагнув вирішити, є створення оригінального професійного репертуару.

У 1919 році А. Сеговія зробив транскрипцію фортепіанної п'єси Ісака Альбеніса «Легенда», привернувши таким чином увагу до творчої спадщини іспанського композитора, гра цього твору викликала захват і захоплення публіки від віртуозної інтерпретації Андреса. Працюючи над гітарними перекладами музики композиторів бароко, класицизму та сучасності, А. Сеговія ще більше розширив концертний репертуар гітариста виконавця, кожен з його виступів засвідчили самодостатність інструмента і його академічну спрямованість.

Завдяки А. Сеговії, клас гітари був введений в більшості консерваторій і музичних шкіл по всьому світу. У період з 1926 по 1929 рік, успішно гастролює в СРСР (Москва, Київ, Ленінград, Одеса, Харків), А. Сеговія зустрічався з місцевими гітаристами, слухав їх гру, проводив методичні бесіди та відкриті уроки. Наслідком чого стало відкриття класів гітари в музичних школах (тоді технікумах), а також окремих музичних університетах. Таким чином А. Сеговія був не

тільки артистом, але й яскравим активним пропагандистом свого інструмента, проявивши інтерес до молодих гітаристів.

Андрес Сеговія виховал блискучу плеяду гітаристів – Джона Вільямса, Джуліана Бріма (Великобританія), Карла Стоунінга (США), Хосе Томаса (Іспанія), Аліріо Діаса (Венесуела) та ін. Робота А. Сеговії розгорнулася в такому масштабі, оскільки на самому початку своєї музичної кар'єри він вважав гітару однією зі складових всієї музичної культури в цілому. За його допомогою відродилася стара і народилася нова література для гітари, він зацікавив гітарою професійних музикантів і композиторів, що призвело до зростання інтересу стосовно мистецтва гри на класичній гітарі. Його музична діяльність вважається визначною подією ХХ ст. У Венеції А. Сеговії була присуджена найпочесніша премія – «Життя, віддане мистецтву».

Підбиваючи підсумки вивчення неоренесансу гітарного мистецтва ХХ століття, що базується на досягненнях ХІХ ст., аналізуючи еволюцію інструмента й виконавство на ньому, приходимо до таких висновків:

1. Зміна дизайну гітари, від романтичної ХІХ століття до іспанської Антоніо Тореса – розширило виконавські можливості інструмента, додавання об'єму гітари надало щільності та виразності звучання. Також виникає методичний підхід у навчанні.

2. Завдяки композиторам і виконавській діяльності гітаристів Італії, Іспанії, Франції та Австрії ХІХ ст., розвивається класичний напрямок інструмента, репертуар: сонати, варіації, фантазії, концерти для гітари з оркестром, переклади та транскрипції барокової музики й класичної.

3. Від середини ХХ ст., після героїчного внеску в розвиток і популяризацію гітари іспанським виконавцем Андресом Сеговія, інструмент відроджується і займає академічну нішу нарівні з фортепіано та скрипкою. Розвивається методичний підхід у вивченні гри, відкриваються заклади для гітари, від музичних шкіл до вищих навчальних закладів по всьому світу.

Продовжуючи виконавські та творчі ідеї А. Сеговії, виконавці світового визнання – Нарцисо Сепес, Джуліан Брім, Джон Вільямс, кубинський гітарист, композитор і диригент Лео Брауер, Вольфган Лендлі, Теліман Хопшток, Девід Рассел, Аніелло Десідеріо, розширюють репертуар перекладанням музики: барокової гітари і лютні; клавірної, скрипкової та віолончельної музики Й.С. Баха; сонат Д. Скарлатті та скрипкових капризів Н. Паганіні. Написаний у

1939 році іспанським композитором Хоакіном Родріго концерт для гітари з оркестром «Аранхуес», стає перлиною гітарного виконання. Сьогодні класична гітара продовжує свій академічний шлях.

УДК 78.071.4

**Капітонова Вікторія Євгенівна,**  
*викладач-методист ЦК «Загальне фортепіано»*  
*Дніпровської академії музики*  
 тел. (050) 969 - 22 - 15  
 e-mail: viktoriya011219954@gmail.com

### **РЕПЕРТУАРНИЙ ПІДХІД ДО СТИЛЬОВОГО НАВЧАННЯ В СИСТЕМІ НОВОЇ ПРОГРАМИ «ФОРТЕПІАНО»**

Однією з найважливіших складових професійного навчання є формування стильового мислення та відповідних виконавських навичок. Новий підхід до вирішення цієї задачі запропоновано у діючій програмі «Фортепіано» для всіх фахових напрямків на факультеті Дніпровської академії музики. Програма базується на концентрованому засвоєнні основних стильових напрямків – їх загальних характеристик та конкретних виконавських особливостей, принципів і прийомів. У кожному семестрі на прикладі особистої репертуарної програми здобувач засвоює такі визначені стильові періоди та художньо-історичні розділи:

Перший семестр – докласичний період; домінуючий стиль – «бароко». Здобувачі вивчають твори різних докласичних форм декількох композиторів та обов'язково твори Й.С. Баха (бажано фуги).

Другий семестр – присвячений вивченню «класицизму», де обов'язковим є засвоєння виконавських характеристик творів Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена. Можливо використовувати в індивідуальному репертуарі здобувачів й твори інших композиторів-сучасників – відповідно до можливостей студентів. Але принципи виконання музики Віденських класиків на конкретних прикладах засвоювати обов'язково.



Третій семестр передбачає вивчення «романтизму». Особливості раннього, зрілого та пізнього романтизму вивчаються на прикладах творів провідних світових композиторів.

Четвертий семестр присвячено засвоєнню творчості слов'янських композиторів ХХ – ХХІ ст.

У п'ятому семестрі заплановане вивчення творів різних стильових напрямків західних композиторів ХХ – ХХІ ст.

Оскільки музична творчість ХХ – ХХІ століть рясніє різними стильовими знахідками, студент з викладачем обов'язково повинні визначити, твори яких саме стильових напрямків вони опрацьовують і які виконавські характеристики та принципи необхідно відзначити та засвоїти.

У шостому семестрі здобувачі у практичному виконавстві знайомляться з творчістю українських композиторів різних епох та стильових напрямків. Визначення стилю та його виконавських принципів також є обов'язковим.

Протягом останніх двох семестрів вивчаються твори різних стилів та часів за бажанням і піаністичними потребами здобувачів – як закріплення та підсумок.

Протягом вивчення курсу «Фортепіано» робота будується у звичних напрямках музичних жанрів та форм: вивчаються твори великих та малих форм, поліфонії, етюдів, тощо. Індивідуальні плани піаністичного розвитку здобувачів орієнтуються на їх конкретні особливості та проблеми, перш за все, загального професійного розвитку, пов'язані з музичним мисленням, виконавським досвідом та інтелектом. Тому крім основного репертуару, який ретельно вивчається в класі та виноситься на підсумковий відкритий залік, здобувачі засвоюють додатковий оглядовий матеріал. Він складається з прикладів самих характерних і відомих творів зазначеного у даному семестрі стилю. Ці твори вивчаються фрагментарно. Їх може бути до десяти у кожному семестрі. Оглядовий репертуар здобувачами засвоюється самостійно, але під контролем викладача з метою реалізації виконавських принципів.

Зрозуміло, такий підхід збагачує загальний професійний інтелект студента. Але головним завданням діючої програми є формування саме виконавського мислення, розуміння особливостей кожного стилю, його виконавських вимог та виховання вміння здобувача самостійно і грамотно працювати у кожному музичному стилі.

Наведемо приклади підбору індивідуального навчального репертуару.

На етапі вивчення докласичного періоду та формування класицизму здобувачі отримали такі програми:

Степаненко Катерина (фах «бандура») –

- Д. Скарлатті. Соната № 57, f-moll (ред. Дж. Балла)
- А. Скарлатті. «O cessate di piagarmi» (акомпанемент)
- К. Глюк. «O del mio dolce ardor» (акомпанемент)
- Й. С. Бах. Фуга C-dur.

Бойко Іванна (фах «домра») –

- Ф. Каваллі. «Dolce amor bendato dio» (акомпанемент)
- Дж. Каччіні. «Amor ch'attendi» (акомпанемент)
- Д. Скарлатті. Соната № 56, f-moll (ред. Дж. Балла)
- Й. С. Бах. Інвенція №1, C-dur.

Також різним здобувачам були запропоновані такі твори: Г. Гендель «Lascia chіo pianga» (ак-нт), А. Страделла «О, как любовь меня томит» (ак-нт), А. Вівальді Соната e-moll (ак-нт), І. Маттесон Арія e-moll (ак-нт); Й.С. Бах ДТК, I том, Прелюдія та фуга C-dur, g-moll, H-dur, II том – c-moll; Й.С. Бах - Ф. Бузоні Органна хоральна прелюдія f-moll; Й.С. Бах Арія № 47 («Страсті по Матфею») – транскрипція для 2-х фортепіано М. Готліба; Сонати Д. Скарлаті, Й.Х. Баха, Ф.Е. Баха (за вибором). Для загального ознайомлення (фрагментарно) вивчались: Й.С. Бах Клавірні концерти, «Токата та фуга» d-moll, різні прелюдії та фуґи з ДТК; А. Вівальді «Пори року» тощо.

Серед творів Віденських класиків для залікового виконавства були запропоновані ранні сонати Й. Гайдна, В.А. Моцарт Соната № 16, C-dur, Соната № 11, A-dur, Варіації; Л. ван Бетховен Соната № 20, G-dur, Концерт № 2, B-dur (II ч.), Allegretto c-moll, Менует та Рондо з Сонати № 1, f-moll; серед акомпанементів – «Lacrimosa» (В.А. Моцарт «Реквієм»), Л. ван Бетховен «Сурок» та «Менуети»; В.А. Моцарт «Весняна», Каватина Барбаріни з опери «Свадьба Фігаро». Як ансамблі, були використані переклади для фортепіано симфоній Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена. Найпопулярніші складні твори Віденських класиків опрацьовані фрагментарно.

У розділі «Романтизм» для залікового вивчення перевагу віддано п'єсам та акомпанеентам. Різні студенти вивчали:

Ф. Шуберт «Три вальси» H-dur;

Р. Шуман – акомпанементи до романсів циклу «Любов поета»;  
П'єса F-dur («Альбом для юнацтва»);

Ф. Шопен Прелюдії e-moll, h-moll, A-dur, c-moll, Des-dur; Largo  
Es-dur; Ноктюрни c-moll (юнацький), b-moll, cis-moll; Мазурка g-moll;  
Вальс a-moll; Полонез g-moll; Фуга e-moll;

Ф. Ліст Маленька п'єса № 1, E-dur; «Втіхи» (за вибором);  
Ноктюрн № 3, As-dur.

Також вивчались твори:

Й. Брамс «Mädchenlied»; Інтермеццо op. 116, № 5, e-moll;

Ж. Бізе «Антракт» до четвертої дії опери «Кармен»  
(фортепіанний ансамбль);

Е. Гріг «Лісова пісня» (ак-нт);

Ф. Мендельсон «Весняна пісня» (ак-нт);

Г. Форе «Пробудження» (ак-нт) та ін.

Слід зазначити, що студенти із задоволенням занурюються у різні музичні епохи, не тільки вивчають особливості того чи іншого напрямку, а й роблять самостійні конкретні та загальні виконавські висновки. Такий підхід базується на дослідницьких принципах. І тому дає змогу міцно та якісно засвоїти матеріал, збагатити знання у стильовому виконавстві та оволодіти виконавськими навичками і загальним музичним досвідом.

### *Література:*

1. Катрич О.Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2000. 17 с.
2. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва XIX ст. Тернопіль: «АСТОН», 2006. 607 с.
3. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано). Історія. Тернопіль: «АСТОН», 1998. 299 с.

УДК 78.071.4

**Аскерова Нонна Рахімівна,**  
*магістрантка кафедри вокально-хорового мистецтва*  
*Дніпровської академії музики*  
*(науковий керівник К.П. Капітонова)*  
 тел. (050) 800 - 42 - 29  
 e-mail: nonnaaskerova@gmail.com

## РІЗНОВИДИ ІМПРОВІЗАЦІЇ (виконавський аспект)

Про джаз та його найбільш важливу складову – «імпровізацію» багато говорять і завжди будуть говорити, так як він постійно розвивається та оновлюється. Ми робимо акцент саме на вокальній імпровізації і на її різновидах:

- імпровізація з використанням варіацій куплетного тексту;
- скетова імпровізація.

У багатьох записах поп-музики та ритм-енд-блюзу є імпровізаційні рядки – переважно це варіації куплетного тексту. Розглядаючи пісню, ми повинні розшифрувати де написана мелодія і де зустрічаються імпровізовані рядки. Можна вивчити імпровізовану частину оригінального виконавця або визначити де імпровізувати самостійно.

Мета скетової імпровізації – імітація голосу музичного інструмента шляхом відтворення його характерних фраз, ритму та мелодії. Оскільки скет найчастіше використовується при імпровізації у швидких джазових темах, зручніше використовувати склади. Вибір складу впливає на висоту артикуляції, забарвлення та резонанс виконання, відрізняє особисті стилі джазових співаків.

Для виконавського аналізу було обрано дві різножанрові композиції, задля відображення принципової різниці між вокальною та скетовою імпровізацією.

Пісня «Killing Me Softly with His Song» була написана у 1971 році. Музика – Чарльз Фокс, слова – Норман Гімбел. Зосередимо увагу на версії британської R&B-поп співачки Джессі Джей, яка стилістично відноситься до поп-балади періоду 1990-х – 2000-х років з елементами музики R'n'B та смуз джазу.

Вокаліз, що базується на мелодії з оригінального запису Роберти Флек, Джессі Джей інтерпретує досить вільно, додаючи власні

імпрорізовані мелодичні обороти, оспівування та мелізми. Що стосується технічних вокальних засобів, співачка використовує перекидання голосу з головного на грудний звук, твенгові текстури. У якості переходу на кульмінацію пісні, Джессі Джей виконує емоційний пентатонічний риф у техніці вокальних якостей мікст і белтинг, із варіюванням мелодії.

Звернемо увагу на останній повтор приспіву. Джессі Джей залишає виконання основної теми бек-вокалу, в той час як сама імпрорізує, створюючи другу мелодичну лінію паралельно мелодії приспіву. В якості вокального матеріалу використовує окремі фрази з тексту приспіву, ніби повторюючи їх за бек-вокалом, а також співає різні склади та голосні звуки.

Пісня «Boogie Down» американського естрадно-джазового співака Ол Джеро написана у 1983 році. Їй притаманні характерні акценти, цепке та активне дихання, не плавне звуковибудування, твенгове звучання і скетова імпрорізація. Стилiстично пісню «Boogie Down» можна охарактеризувати, як R'n'B з виразними рисами стилю фанк.

У формі пісні виділена окрема частина для вокальної імпрорізації, але заключний розділ пісні не передбачав імпрорізації, соліст повторював основну тему багато разів. У дослідженні ми вирішили урізноманітнити та технічно ускладнити цю частину – створити власну скетову імпрорізацію з двох восьми-тактових періодів. Мелодійно імпрорізація спирається на ступені соль мiнорної пентатоніки. В гармонії використовується міксолідійський лад з блюзовим тоном. Ритмічно імпрорізація насичена синкопованими фігурами, що здебільшого будуються із восьмих та шістнадцятих тривалостей. Щодо вокальної техніки, то ми можемо почути тут використання твенгових структур, міксту, розмовного фразування, стаккатні акценти.

Таким чином, на прикладі двох різножанрових пісень можна прослідкувати різницю між естрадною та джазовою імпрорізацією, зацентрувавши увагу саме на виконавському аспекті і його тонкощах. У поп музиці характерними ознаками є – видозмінені мелодії куплету чи приспіву, ліричні й досить протяжні наспіви, мелізматика, фразування й нюансировка звуку. В джазовій імпрорізації притаманні синкоповані фігури, гра із сильними та слабкими долями, чіткі акценти і ритміка, витриманість стиля, експресія та чітке відчуття манери й тонкощів, у яких саме і виконуєш твір.

УДК 78.087.1

**Забойкіна Алла Львівна,**  
*викладач-методист предметно-циклової комісії*  
*«Загальне та спеціалізоване фортепіано»*  
*Волинського фахового коледжу культури*  
*і мистецтв ім. І.Ф. Стравінського*  
тел. (095) 317 - 54 - 22  
e-mail: alm32726@gmail.com

## **МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ЩОДО ВИХОВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ САМОСТІЙНОСТІ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ЇХ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ**

Основною метою педагогічної діяльності викладача є виховання самостійних, підготовлених до практичної діяльності музикантів-професіоналів.

Творчі й організаційно-методичні принципи, якими керуватиметься викладач у своїй діяльності, природно, базуються на практичному знанні ним своєї справи, на його музичному досвіді. Із усієї маси навичок, які повинен надбати студент, викладач має відібрати у роботі найнеобхідніші, першочергово важливі. А викласти їх треба у найбільш ефективній формі, залишивши простір для самостійної роботи студента, щоб процес надбання знань був творчістю, а не старанним навчанням.

Формування виконавських навичок студента – надзвичайно складний процес, який поєднує навчання з виховною роботою, аналітичними та інтелектуальними діями викладача й студента. Методи занять зі студентом у класі фортепіано мають бути науково обґрунтовані, а не виникати винятково з інтуїції викладача. Треба визначити основні принципи методичного підходу до процесу формування самостійності студентів у процесі їх фортепіанної підготовки:

1. Принципи розвитку самостійності та креативності мислення, творчої ініціативи й виконавських умінь;
2. Принцип спрямованості процесу гри на фортепіано та інтенсифікацію загального розвитку;
3. Принцип трансформації теоретичних знань у виконавські навички;

4. Принцип упровадження широкої репертуарної політики (залучення до репертуару максимально широкого обсягу фортепіанних творів різних стильових напрямків).

Отже, ефективність процесу фортепіанної підготовки передбачає осмислення мети та завдань, які висуваються перед викладачем і студентом.

Мету формування підготовки студентів можна визначити як підготовку художньо-вихованої особистості з розвинутими музично-виконавськими можливостями та сформованими музично-естетичними смаками. Передбачається, що зрілий музикант однаково відчуває і розуміє музику. «Холодний розум і гаряче серце, міцна воля і жива уява – цими координатами здавна визначається положення художника в мистецтві», – писав Г. Нейгауз. Тому емоційність й інтелект студента представляються найважливішими якостями, які потрібно виховувати у першу чергу.

Розвиток емоційності відбувається, перш за все, через виховання вміння слухати себе. Саме слухання музики і народжує емоційний відгук виконавця. А формування інтелекту студента відбувається найкращим чином, якщо викладач шляхом узагальнень підводить студента до пізнання закономірностей музики. Такі педагогічні проблеми, як виховання вміння слухати себе і використання аналізу й узагальнень з метою виховання інтелекту студента, можна вважати методологічно базовими.

Перш ніж перейти до аналізу зазначених проблем, розглянемо умови, обов'язкові для виховання самостійності студента. Необхідність виконавської практики. Види практики – концертні виступи у всіляких формах. Це і академічні концерти, і відкриті концерти, іспити, а також лекторії, виїзні та шефські концерти. Для формування естетичних смаків на уроці фортепіано провідна роль відводиться підбору репертуару. Пробудження глибокого, тривалого інтересу до слухання музики – одне з найважливіших завдань викладача. Лише ті студенти будуть продовжувати виконавську діяльність після закінчення музичного коледжу, кого вабить сам процес занять, вивчення нового репертуару.

Успіх роботи викладача неодмінно залежить від індивідуального підходу до студента, треба знати його інтереси, уподобання, знати середовище, яке його оточує. Індивідуальний підхід – особливий прийом педагогіки. Викладач зобов'язаний враховувати індивідуальні особливості кожного студента і прагнути розвивати все краще, що є в

його обдаруванні, виявляючи його творчий потенціал. Проблеми розвитку індивідуальності студента і виховання його самостійності найтіснішим чином пов'язані.

Доброю формою виховання самостійності студента може бути завдання вивчити твір без всякої допомоги з боку. Звичайно, п'єси підбираються такі, щоб студенти цілком могли з ними впоратися: труднощі повинні відповідати виконавським можливостям студентів.

Велику роль у загальному музичному розвитку студента відіграє і кількість вивчених творів. Кожен викладач, складаючи навчальний план для студента на семестр, повинен намагатися, щоб цей план був максимальним в усіх відношеннях. Не слід скорочувати «індивідуальний план» студента, занадто довго працюючи над деталями, з метою на одній п'єсі «навчити всьому». Подібне гальмує розвиток студента. Краще, довівши твір до певного рівня хорошого виконання, залишити його, але зате встигнути пройти (теж досить ґрунтовно) ще одне-два. Г. Нейгауз говорив, що в таких випадках, зазвичай, кількість переходить в якість.

Протягом багатьох років викладач вивчає зі студентом різні твори, одні – більш, інші менш докладно. У ході цих занять кожен студент здобуває необхідну музичну та піаністичну культуру, він вчиться працювати. Найважливішими компонентами роботи виконавця є: прагнення зрозуміти твір, усвідомити своє до нього відношення, вміння втілити свій задум у конкретному звучанні, можливість впоратися з вузькотехнічними труднощами. Цьому викладач повинен навчити студента.

Щоб працювати продуктивно, виконавцю треба вміти слухати себе, вміти мислити, аналізуючи свої досягнення і помилки, і цьому теж повинен навчити його викладач. Підтримуючи виконавську ініціативу студента, викладач повинен разом з тим виховувати логіку художнього (музичного та виконавського) мислення студента. Мистецтво викладача позначається і на виборі найкращого для студента шляху. На кожному етапі навчання слід займатися зі студентом тим, що найбільш потрібно, що найкраще сприятиме зростанню його майстерності, розвивати його яскравість, самобутність.

У кожного викладача є своя система засобів впливу на студентів, зокрема прийоми, які загострюють емоційне сприйняття музики і «відкривають вуха». Викладач повинен спрямовувати слухову увагу студента на конкретну звукову мету. Завжди має місце діалектична



взаємодія: внутрішнє подання музики разом із спрямованістю і гостротою слухового сприйняття допомагають знайти потрібний прийом, а з іншого боку, знайдений (або вказаний викладачем) технічний прийом допомагає ясніше почути, а тому і яскравіше уявити собі кінцеву мету. До робочих прийомів можна віднести поради Г. Нейгауза вчити важкі для запам'ятовування фуги наступним чином: два такту грати, а два такту слухати без гри, потім знову два такту грати, два слухати, знявши руки з клавіатури і т.д. Цей метод тягне за собою активність слухової уяви.

Таким чином, опора на слухо-творчу сферу студента, підпорядкування технічного розвитку художньому, мають найважливіше значення у фортепіанній педагогіці. Отже, розуміння важливості всебічної музичної підготовки студентів, дотримання ефективної методики, сприяє вихованню виконавської самостійності студентів у їх майбутній творчій діяльності.

УДК 78.075

**Трофімов Антон Валентинович,**  
завідувач відділом духових інструментів  
консерваторії Чукурова університету м. Адана (Туреччина)  
тел. 009 (0531) 272 - 45 - 64  
e-mail: antonartist@hotmail.com

## **ТЕХНІЧНИЙ ВІНАХІД У ДОПОМОЗІ МУЗИКАНТАМ ДЛЯ УСПІШНОГО ВИКОНАННЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ**

В оркестрі фагот є найбільш басовим із сімейства духових інструментів. З цієї причини це один з основних звукових інструментів оркестру. Однією з найважливіших проблем цього інструмента в оркестрі є проблема налаштування інтонації.

Проблема налаштування була однією з найбільших проблем фаготу протягом усього історичного процесу. У фаготі настройка виконується на трубці, що зветься “ES”. Є еси з номерами нуль, один, два і три, найкоротші з яких мають цифру 0. Налаштування інтонації у цьому есі використовується шляхом заміни чотирьох есів, відповідно до інтонації в періоді гри. Проблема у тому, що кожна зміна есів це:

- 1) нове відчуття, до якого виконавець не звик;

2) непотрібні рухи, такі як переміщення чотирьох есів, замінюючи одного іншим. Навіть якщо бажана настройка досягнута, це негативно впливає на продуктивність виконавця.

Нова система, яка об'єднує 4 класичних есів в один, забезпечує виконавцю простоту використання есів.

Така нова система з фіксацією дозволяє збільшувати або скорочувати канал еса в міліметрових або навіть мікрометричних вимірах, що дозволяє отримати чисту інтонацію духового інструмента.

Нова система такого есу – це винахід, спрямований на вирішення проблем інтонації інструмента, винайдений автором цієї статті у 2014 році. Ідея захищена міжнародним номером патенту EP3398190.

Ес що складається з вигнутої трубки робиться з м'якого металу, використовується у вигляді двох-трьох або чотирьох штук різної довжини. Залежно від кліматичних умов, інструмента й анатомічної будови виконавця найкоротший ес забезпечує високі частоти близько 442-444 Гц, а більш довгі трубки-еси забезпечують низькі частоти 439-441 Гц.

Ес № 0 є найкоротший та забезпечує високий стрій. У класичних формах системи еса – збільшуються на 8 мм за номером аж до номера 3. Нова система такого есу – це система, яка об'єднує їх усіх у один універсальний ес, усуваючи необхідність використання чотирьох окремих класичних есів. Крім того, нова система також надає можливість поміліметрово переставляти довжину есів, що неможливо в одному класичному есі.

Виконавці, які намагаються подолати проблеми в інтонації в оркестрі, намагаються досягти нижчого строю використовуючи старі системи есів, або ж роз'єднуючи частини фагота на певні міліметрові відстані. Канал для фагота повинен звужуватися від початку до кінця, тоді як частини розділені на певну відстань, порушують конусність інструмента. Це псує м'яке звучання і чутливість інструмента, а також порушує баланс інтонації. Артисти оркестру, які використовували старі системи еса, мали труднощі в колективі, роблячи спроби збільшувати і скорочувати довжину тростини, щоб вирішити проблему інтонації. Нова конструкція еса не порушує конусність інструмента від початку до кінця.

### **Процес експериментальної розробки нової системи еса.**

Нова система була допрацьована після тривалих експериментів. Перший вид еса, був зроблений з двох частин. Тому забезпечення рівномірного балансу довжин між двома частинами еса, простота

виконання звуків у високих нотах й інтонації, були головною метою. Для досягнення цієї мети було проведено багато експериментів, що призвели до успішного результату. У першому експерименті було проведено роботу по збільшенню та скороченню еса за допомогою різьбової системи. Система, в якій розташовані шестерні, входить і виходить один з одного за принципом повороту. Для фіксації довжини на потрібній частоті використовується кругла гайка спеціальної конструкції. Ця система не була успішною. Найбільша причина, за якої ця система не отримала подальшого розвитку, пов'язана із тим, що в ній встановлена різба. Різба перешкоджала розповсюдженню вібрацій. Тому ноти звучали незбалансовано.

У другому експерименті використовується інша система. Ця система не мала різби і мала інший механізм фіксації. У зв'язку із тим, що в результаті експерименту була досягнута бажана стабільність звуку, робота по розробці цієї конструкції була продовжена. Для отримання звукових частот від 435 до 445 Гц було проведено багато експериментів щодо заміни ширини внутрішнього діаметра та конуса еса. Порівнюючи два еса однакової довжини, трубка з вузьким внутрішнім діаметром забезпечувала більшу якість інтонації, давала позитивні результати при низьких звуках, але не збалансованих високих звуках. Ес із більшим внутрішнім діаметром давав нестабільну інтонацію, але давав позитивні результати при високих звуках і негативні результати при низьких звуках. Успішне балансування було досягнуто після того, як було проведено більше одинадцяти експериментів з вимірюванням внутрішніх діаметрів і довжини есів.

### **Процес розробки закріплення механізму нової системи еса.**

Перша версія еса нової системи, була виготовлена шляхом прикріплення кільця з гайкою до труби методом зварювання. У самій вузькій торцевій частині конуса еса, між гайкою і кільцем була проріз діаметром близько 0,40 мм, щоб можна було затягнути і послабити діаметр торця труби. Гвинт, пропущений через кільце, служив для затягування і фіксації еса за принципом звуження діаметра наконечника труби, шляхом угвинчування її в гайку. Ця система була необхідна для розробки, оскільки проріз діаметром 0,40 мм викликає випуск повітря з еса.

### **Виробництво нової системи еса.**

Конструкція труби нової системи еса повністю відрізняється від конструкції труби старої системи. Ес нової системи з конструкцією, що

забезпечує можливість інтонаційного строю, являє собою трубку з механізмом кріплення, який фіксується системою з'єднання двох трубок після регулювання до бажаної довжини. Нова система складається з трубки еса, розробленої відповідно до індивідуальних розмірів, інтонаційної трубки, затискного гвинта і гайки спеціальної конструкції. Інші деталі, що використовуються в трубці еса нової системи, не підходять для використання у старій системі через різницю розмірів та конструкції.

Нова система еса була побудована з використанням технології CNC – комп'ютерне числове керування.

У той час як ес старої системи виготовляється вручну методом кування молотком, труба еса нової системи, завдяки технології CNC не вимагає індивідуальної майстерності, крім зварювання і склеювання пробок.

Принцип роботи CNC починається з технічного креслення деталі, що підлягає розробці на комп'ютері. Технічне зображення деталі, що підлягає виготовленню, малюється на комп'ютері; потім складаються коди, що складаються з різних цифр, символів і букв, відсортованих відповідно до геометрії деталі, що підлягає виготовленню. Підготовлені коди передаються через програму. Машина слідує за ходом переданих кодів, і, таким чином, виробництво виконується шляхом включення механічної робочої системи.

Частини еса нової системи, які будуть лазерно зварені, повинні бути виготовлені з одних і тих же металів, щоб метали, розплавлені лазерними променями, могли зварюватися разом. Деталі, виготовлені з різних металів, не зварюються.

Труба нової системи еса складається із семи частин перед зварюванням. Назви деталей такі: ліва сторона трубки еса, права сторона трубки еса, частина з октавним отвором, інтонаційна трубка, частина з різьбою та частина, яка не пропускає повітря із затискного гвинта.

Нова система еса може бути виготовлена з таких елементів як сталь, латунь і титан. Коли він виготовлений з титану або сталі, він не потребує будь-якої обробки покриттям.

Однак, оскільки еси, виготовлені з латуні, схильні до корозії та окислення, кращим є нікелеве або срібне покриття.

### **Технічне обслуговування нової системи ес.**

Внутрішня частина еса очищається або щіткою для очищення, або миючим засобом. Незалежно від того, який із двох варіантів є

кращим, перед очищенням ес слід замочити в гарячій мильній воді на деякий час, наприклад, на десять хвилин, щоб бруд всередині труб розм'якшився. Завдяки тому, що очищувач із щіткою видаляє весь бруд всередині еса аж до металу, після очищення може надатись інший, більш яскравий тембр. Труби, очищені миючим засобом, мають більш м'який, як і перед очищенням, колір звуку. Це пов'язано з тим, що тканина не така жорстка, як щітка, тому тканина для чищення видаляє лише верхню частину бруду всередині еса, залишаючи скоринку на металі. З цих причин чищення щіткою рекомендується при рідкісних випадках.

Музиканти-виконавці на фаготі, які використовували старі системи есів, мали труднощі в оркестрі, роблячи спроби збільшити чи вкоротити довжину тростини, щоб вирішити проблему інтонаційного строю. Нова конструкція еса дозволяє збільшувати чи зменшувати довжину каналу, не порушуючи його конусність від початку до кінця.

УДК 78.071.1

**Яковенко Маргарита Ігорівна,**  
*аспірантка кафедри дерев'яних духових інструментів*  
*Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*  
*(науковий керівник А.Я. Кушнір)*  
 тел. (093) 971 - 80 - 23  
 e-mail: daisymargo05@gmail.com

## **ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

### **(на прикладі другої частини**

### **Сонати для флейти і фортепіано Ф. Пуленка)**

Музичний твір – це відображення внутрішнього світу композитора: його переживання, думки, ставлення до оточуючого світу, життєві орієнтири, що передаються слухачеві шляхом музики. Найважливіша комунікація в музичному мистецтві – діалог композитора зі слухачем.

Творчість Ф. Пуленка (1899 – 1963) містить у собі найкращі риси не лише класичної, а й сучасної музики в поєднанні з приголомшеною силою природнього музичного дару, що забезпечив успіх музиці композитора на довгі часи не тільки у Франції, а й в усьому світі. Протягом перших 50 років особистість композитора та його

професіоналізм не сприймалися серйозно вже відомими тоді світовими музикантами, оскільки в період атональності та інших музичних експериментів Ф. Пуленк писав простим музичним стилем, що був зрозумілим невитонченим слухачам. Це свідчить про те, що метою композитора було досягнення максимального розуміння та легкого сприйняття його музики слухачем.

Розглядаючи Сонату для флейти і фортепіано Ф. Пуленка варто зазначити, що даний твір претендує на звання найпопулярнішого та «найбільш виконаного твору» для флейти і фортепіано. У ній представлені різні прийоми гри на флейті: технічність, ведення мелодійної лінії, вміння грати у різних діапазонах, подвійне стаккато тощо.

Говорячи про стиль Ф. Пуленка, слід відмітити, що у його музиці є два суперечливі напрями – дотепність, навіть сарконічний гумор та іронія; інший – меланхолія, навіть трагедія. Поза цими суперечливими напружками, його музика відзначається використанням цікавої гармонії, дисонансу, пошуком нових комбінацій інструментального звучання, почуттям елегантності та мелодичним даром.

Отже, суперечливість образів додає музичному твору цікавості завдяки контрастам, привертає увагу слухача, сприяє активізації асоціативного мислення. Таким чином проявляється зв'язок композитора із кожним, хто «споживає» музичний продукт.

Друга частина Сонати є змістовою кульмінацією твору, що відображає внутрішній світ композитора. Назва «Cantilena» говорить про те, що композитор чітко розумів, який настрій він хотів показати у ній. Назва повністю співпадає із характером основної теми – безмежно широкої, плавної та співучої. **2 частина «Cantilena»** – написана у простій 3-частинній формі (А В А1). Пісенно-лірична мелодія має відгомін з опери «Діалог кармеліток». Але ця «безкінечна мелодія» має виключно ліричний характер, без драми, яка присутня в опері.

**Розділ А** представляє собою період, що найбільш характерно для 3-частинної форми, він є найбільшим у **2 частині** та проводиться в різних тональностях: сі-бемоль мінор, ля мінор, мі-бемоль мінор. Дуже цікаво, що композитор, наче намагається ствердити основну тему, показуючи її в різних тональностях. З одного боку відчувається невизначеність, а з іншого – чітке розуміння, який шлях повинна пройти ця тема. **Розділ В** написаний у мажорі та істотно відрізняється від широкої мелодійної лінії розділу А. Ритмічними пунктирними мотивами композитор показує інший образ, який відрізняється своєю

енергією, бурхливим сплеском. Драматургія побудована на контрастному співставленні цих двох протилежних образів, які, так би мовити, змагаються один з одним. Основна тема є інтонаційним зерном 2 частини. Вона представляє собою журливу мелодію, яка пронизує всю 2 частину в різних тональностях.

Друга частина Сонати є втіленням безперервної сумної мелодії, яка звучить в різних тональностях та ритмічних пунктирних мотивах, які, незважаючи на боротьбу із основною темою, яскраво контрастують з нею та заслуговують не менше уваги слухача. Дуже цікаво спостерігати розвиток подій, слухаючи цю музику. Не дарма основна тема звучала в різних тональностях, не даючи забути про неї. В останньому проведенні вона звучить зовсім по-іншому – ми можемо її порівняти із людиною у віці, яка прожила життя, дивлячись на яку бачимо або читаємо в її обличчі – всі ті події, переживання, які сформували її. Ми вважаємо, якщо б композитор написав твір раніше, під час війни, вона мала б інший характер – можливо дещо агресивний. Але Ф. Пуленк виношував цю ідею доволі довго, тому музика повністю відобразила і представила картину життя й останніх переживань композитора у вигляді тієї основної теми, яка, на нашу думку, перемогла і видозмінилася протягом цілої частини.

Варто зазначити, що цей твір є атональним, як і багато інших творів Ф. Пуленка. В одному із джерел йшлося, що він не виставляв ключові знаки з метою зручного використання хроматизмів, що чітко прослідковується у даному творі. Це свідчить про свободу і бажання не обмежувати себе в тональному плані, а ні як не атональне мислення композитора в прямому сенсі. На нашу думку, саме атональність і той факт, що нотний текст цієї сонати сповнений зустрічними знаками, представляє особистість у різних її проявах, у різних обставинах. Можна спостерігати як трагічне, так і сповнене надії начало, сум та просвітлення.

Ще одним фактором, який може свідчити про особливе ставлення композитора до свого твору та важливість комунікації зі слухачем – власне виконання Ф. Пуленком партії фортепіано на прем'єрі твору з флейтистом Ж.П. Рампалем. Окрім цього, він грав її з Г. Моррісом на британській прем'єрі, пізніше з М. Ларрі, К. Лардом. Це свідчить, що Ф. Пуленк хотів бути безпосереднім учасником виконання його знакового твору.

Отже, особистість композитора найкраще розкривається й представляється у його творінні. Розглядаючи другу частину Сонати

для флейти і фортепіано Ф. Пуленка чітко прослідковується ставлення композитора до слухача, що проявляється у пошуку засобів виразності для легкого сприйняття його музики, побудові драматургії на принципі контрасту, висвітленні власних щирих переживань, що розкривають сутність внутрішньої особистості композитора.

УДК 78.072.3

**Ян Чжеюй,**  
*аспірант кафедри дерев'яних духових інструментів*  
*Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*  
*(науковий керівник О.Ю. Волосатих)*  
 тел. (099) 318 - 69 - 95  
 e-mail: cnina\_music@ukr.net

## **КОМПОЗИЦІЙНО-ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ САКСОФОНА-АЛЬТА ЧУ ВАНХУА ЯК ПЕРШОГО ЗРАЗКА ДАНОГО ЖАНРУ В КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЦІ**

Саксофонне виконавське мистецтво Китаю можна вважати одним з молодих, проте вже у ХІХ ст. він проник на територію країни та став активно використовуватись в оркестровій музиці. Дослідники Лю Сіньсін, Лю Сюецін зазначають: «Велику роль в становленні саксофонного виконавства середини ХХ ст. зіграли музиканти, які суміщали роботу в оркестрі з педагогічною діяльністю. В їх числі – Чан Мейлін, гобоїст та саксофоніст. На початку 30-х рр. він жив у Харбіні та працював у Харбінському симфонічному оркестрі Адміністрації Близькосхідної залізниці. Його учень Хуан Шифу заснував „Музичне товариство Сунцзян”, а потім у 1950 році – Харбінський духовий оркестр під патронатом муніципального уряду Харбіна» [4, 360].

Творчий метод Чу Ванхуа складається з трьох компонентів: інтеграція національного стилю в індивідуальний, використання китайської народної пісенної та танцювальної музики не тільки як цитати, а і в якості мотивно-ритмічних зерен, на яких побудовано основний тематизм багатьох творів, емоційна складова народної пісні виражається у використанні відповідних тембрів, які максимально



наближені за своїми виражальними (в тому числі специфічним звуковидобуванням) якостями до сутності пісенної поезії.

Перший в історії китайської музики концерт для саксофону з оркестром відрізняється виразною асоціативністю з багатьма класичними творами, переважно першої половини ХХ століття. Ймовірно, композитор мав на меті засвоїти всі здобутки жанру та представити «калейдоскоп» музичних ідей, які би віддзеркалювали різноманітні стильові знаки та інтонаційні звороти, притаманні конкретним творам того періоду. Концерт чітко вписується у тенденції композиторської практики 10-х років ХХІ ст., основною з яких була т. зв. стильова гра, що продовжує рух від неокласицизму початку ХХ ст. та полістилістики середини ХХ ст., створюючи стильову тріаду, що охоплює сторіччя. В основному задіяні стильові ознаки таких напрямів: імпресіонізм, неокласицизм, джаз, неофольклоризм, неоромантизм.

Концерт має чітку тричастинну структуру класичного типу: помірно – повільно – швидко. Від класичного концерту в цьому творі запозичена загальна структура, типи тематизму (класичні – експозиційний, розвиваючий, заключний, передіктний), методи роботи з тематизмом, чіткі композиційні межі в середині кожної частини. І частина – тричастинна розгорнута форма з елементами сонатної, де головна партія має більш узагальнений у жанровому відношенні тематизм, а побічна спирається на національну народнопісенну традицію з відповідною ладовою структурою (пентатоніка). Хантал Лі знаходить у І розділі інтонації популярної народної пісні «Леді Мен Цзян», яка відома своєю ніжною ліричною мелодією, де основна тема – це жалібний плач, вона характеризується високим рівнем емоційності, також використані ладові системи Гун, Шан, Цзяо, Юй [3, 19–21]. За легендою Мен Цзян плакала за своїм померлим чоловіком так, що зруйнувалась і обвалилась частина Великої Стіни – «в китайській культурі часто для досягнення найвищого емоційного рівня поєднуються образ жінки, її емоції та фольклор» [2, 38]. II частина – тричастинна композиція, повільна, в якій поєднуються джазові та національні китайські інтонаційні елементи, також композитор часто користується прийомом зміни висоти тону на довгих нотах (*pitch bending*), вона більш розвинута у мелодичному плані, більш пристрасна, створює оптимістичний настрій, це життя, яке прагне кохання. III частина побудована у формі класичного рондо

(АВАСА) та заснована на народно-танцювальних ритмо-інтонаціях; особливістю є часта зміна метра: 4/4, 2/4, 5/4, 3/4, 3/8, 5/8, 7/8, 9/8 і 2/2.

Щодо асоціативних зв'язків у концерті, то, в першу чергу, треба згадати твори К. Дебюссі, М. Равеля та Дж. Гершвіна, але окремо треба зазначити, що в роботі з фольклорним тематизмом у концерті прослідковуються зв'язки із «Симфонією з Нового Світу» А. Дворжака. Оркестровка концерту Чу Ванхуа заснована, перш за все, на традиціях оркестровки М. Равеля, особливо творів пізнього періоду (відчуваються паралелі з його Соль-мажорним фортепіанним концертом).

Концерт був написаний у 2013 р., світову популярність отримав у 2019 році, коли його виконав відомий австралійський саксофоніст Джозеф Лалло зі Сяньменським симфонічним оркестром під орудою Джона Фергюсона. Випускник Мельбурнського університету, Дж. Лалло був нагороджений Заповіданням Кетрін Грейс Маквільям за досягнення найвищого результату в навчанні. Як лауреат туристичної стипендії Донована-Джонстона, він продовжив навчання у Марі-Бернадетт Шар'є в Музичній консерваторії Бордо у Франції, а пізніше отримав ступінь магістра саксофонного виконавства та магістра оркестрового й оперного диригування в Страсбурзі. Джозеф є лауреатом численних нагород і стипендій, у тому числі стипендії за програму наукової підготовки для отримання докторської дисертації. «Виконавець / куратор», стипендія Strasbourg HEAR New Talent Scholarship 2013 та грант Австралійської ради мистецтв у 2012 році на навички та розвиток.

До концерту для саксофона-альта Чу Ванхуа виконавець має особливе ставлення, у його репертуарі цей твір займає важливе місце: «Працюючи з Чу Ванхуа, я був вражений глибокою музичною чутливістю та оригінальністю композитора. Під час нашої першої спільної репетиції, коли сам Ванхуа акомпанував мені на фортепіано, він описував певні фрази, використовуючи лише легкі жести рук або прості та зрозумілі прикметники, які чудово пояснювали його музичний задум. Почути його виконання концерту «Жовта ріка» у Мельбурні також стало вагомою музичною подією для мене, що дало чудове розуміння його музики й творчості. Мені випала честь двічі виконувати Концерт для саксофона-альта з оркестром Чу Ванхуа. Спочатку з оркестром Pro Musica тут, у Мельбурні, а потім із філармонічним оркестром Сямень у Китаї. Обидва концерти були підготовлені та дириговані Джоном Фергюсоном, який більше

п'ятнадцяти років присвятив себе дослідженню та виконанню музики Чу Ванхуа» [1].

### *Література:*

1. Lallo J. Chu Wang-Hua at 80 – composer and visionary. *Resonate*. Musical magazine. 2021. September, 3. Web. URL : <https://www.australianmusiccentre.com.au/article/chu-wang-hua-at-80-composer>
2. Lee H. Tears That Crumbled the Great Wall: The Archaeology of Feeling in the May Fourth Folklore Movement. *The Journal of Asian Studies. Academic journal*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005. Vol. 64. № 1. P. 35–65.
3. Li H. Solo and quartet saxophone repertoire composed by Chinese composers: Diss. ... of Doctor of Musical Art. Iowa City :The University of Iowa, 2020. 36 p.
4. 刘欣欣, 刘学清. 哈尔滨西洋音乐史. 北京: 人民音乐出版社, 2002. 403页 (Лю Сіньсін, Лю Сюецін Історія західної музики в Харбіні. Пекін: Видавництво народної музика, 2002. 403 с.).

# ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 789

**Проценко Ілля Сергійович,**  
*магістрант кафедри оркестрові інструменти*  
*Дніпровської академії музики*  
*(науковий керівник Д.Д. Купіна)*  
тел. (095) 784 - 04 - 24  
e-mail: ilyaprots21@gmail.com

## АНСАМБЛІ ДЛЯ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У КУЛЬТУРНІЙ ПАНОРАМІ ХХ ст.

Ансамблі для ударних інструментів – дуже цікавий та захоплюючий музичний феномен, який виник менш ніж сто років тому. Перші ансамблі ударних інструментів датуються 30-ми – 40-ми роками ХХ століття. Цей період ознаменувався появою безлічі творів композиторів перш за все тихоокеанського узбережжя, таких як Джон Кейдж та Генрі Коуелл. Яскравими прикладами такого роду композицій того часу є *Ritmicas* № 5 і 6 (1930) Амадео Ролдана, *Ionisation* (1931) Едгара Вареза, *Toccata para instrumentos de percusión* (1942) Карлоса Чавеса та *October Mountain* (1942) Алана Хованесса, що представляють нове та незвичне звукове середовище.

Амадео Ролдан був найвпливовішою фігурою латиноамериканського Відродження, який відповідає за включення місцевих інструментів, африканських ідіом та елементів кубинського фольклору у симфонічні композиції. Його ритміки № 5 і 6 були частиною колекції *Ritmicas*, заснованих на кубинських народних танцювальних ритмах за участю кубинських інструментів, таких як клаві, дзвіночки, маракаси кіхада (щелепна кістка), бонго, тимбалес, бомбо (великий двосторонній барабан) та марімбула (дерев'яний ящик зі скошеними смугами металу). Хоча ці твори не були першими, в яких використовувалися такі кубинські інструменти, вони містили чіткі позначення інструментів, тому що їх технічні можливості та досяжні звуки були виявлені й могли бути вивчені та використані іншими композиторами, такими як сучасником Ролдана Едгардом Варезом в «Іонізації».

Написана всього через рік після *Ritmicas*, «Іонізація» стала справжнім відкриттям, що затьмарило все, що було до неї, своєю увагою до тембру і щільності і зневагою до мелодії та гармонії. Варез прагне робити у своїх творах боротьбу за звільнення звуку та музику з будь-яким звуком, адже всі звуки іноді тлумачаться як бажання принизити й навіть відкинути велику музику минулого.

П'єса представляє взаємодію характерних, акустично відмінних груп інструментів. Її метою було примирення різних «груп однострумків» та пошук «загального» у музичному ландшафті до кінця твору. «Іонізація» допомогла популяризувати жанр перкусійного ансамблю, що зароджується, а Варез зробив докладні позначення лінійних партитур та інструкцій з інструментів (багато з яких не були західними), а також технік гри на них.

Токката (1942) Карлоса Чавеса була одним із найвиконуваниших творів ударних ансамблів ХХ століття, популяризована, без сумніву, славою Чавеса як мексиканського композитора та державного службовця, що відстоював мексиканське мистецтво та прем'єри великих ансамблів, таких як *Orquesta Sinfónica Nacional* у Мексиці у 1948 році та Симфонічний оркестр Лос-Анджелеса у 1953 році. Тамбуко Чавеса для ансамблю ударних була виконана і записана безліч разів.

Американський композитор Алан Хованесс був надзвичайно плідним автором, вирізнявся серед своїх сучасників, завдяки впливу релігійних аспектів та східної культури, а особливо східних ритмів. У його «Жовтневій горі» (1942) використовуються стандартні оркестрові інструменти (маримба, гlockenspiel, литаври, там-там, гонг, теноровий барабан і бас-барабан), що грають у звичній манері, але мелодії в п'єсі в основному модальні, а ритми засновані на індійській талі, циклічному ритмічному патерні. «Жовтнева гора», «Ритміки», «Іонізація» та «Токката» зробили внесок у жанр раннього ансамблю ударних.

У той же час на західному узбережжі (1930-ті – початок 1940-х) створюється більш організована серія ударних ансамблів. Джон Кейдж, Лу Харрісон, Джоанна Бейєр, Вільям Рассел, Рей Грін та Джеральд Стренг – цих перкусіоністів та композиторів тягнуло до Генрі Коуелла та його періодичного видання *New Music Quarterly*, який був присвячений новим композиторам та їх творам. Вони трималися разом, щоб обговорити написання творів для перкусії, а

також провести демонстрації, лекції та виконання, пов'язані з перкусійною музикою.

Двома найвпливовішими композиторами з цієї тихоокеанської групи були Джон Кейдж та Лу Харрісон. На початку своєї кар'єри вони працювали з танцювальними програмами, Кейдж у Кеорнуольській Школі в Сіетлі (Вашингтон), а Харрісон у Мілс коледжі в Окленді (Каліфорнія). У цей час у Cornish School, Кейдж сформував ансамбль перкусії зі студентів університету та гастролював по всьому Північному Заході, виконуючи музику для університетської танцювальної групи. Зрештою, Кейдж познайомився з Харрісоном, і вони працювали над створенням експериментального ударного ансамблю Double Music (1941).

Харрісон був плідним композитором до і після роботи з Кейджем. Його Пісня № 1 (1938), Пісня № 3 (1941) та Фуга для квартету ударних (1942) були написані під впливом музики Сходу, американських індіанців та Південної Америки і містили безліч поширених та нетрадиційних нетональних інструментів для створення мелодій і тем. На Кейджа так само вплинули нові інструменти та культури, але він також включив знайдені предмети, електронні пристрої та інструменти, касети і підготовлене піаніно у свої композиції, а також експериментував із формою, використовуючи формули квадратної побудови й алеаторичні або випадкові секції. Відомі твори Кейджа включають Quartet (1935), First Construction, in Metal (1937), Third Construction (1941), Imaginary Landscapes No. 1 (1941), Amores (1942) і Quartet for Twelve Tom-Toms (1943).

Кейджа сьогодні визнають як «справжнім винахідливим генієм», який розширив «тональний спектр перкусійного ансамблю» незліченними інструментами, звуками і тембрами. Використання стандартних оркестрових та місцевих ударних інструментів (латиноамериканські інструменти Ролдана та Вареза), чітка тенденція відмови від застосування стандартної перкусії (майже виняткове використання незахідних та «знайдених» інструментів Кейджем та Харрісоном), а також повернення до майже виняткового використання стандартної перкусії, помітно у композиторів таких як Чавес та Ованесс. Цей ранній період був примітним тим, що ці композитори розширили діапазон тембру, який можна було відтворити, та захистили ансамбль ударних, надихаючи пізніших композиторів.

Під час Другої світової війни п'єси для ансамблю ударних все ще писалися. Прикладом є Конструкції Джона Кейджа (1939 – 1941) та

Концерт Бартока для двох фортепіано, ударних і оркестру (1940), але обсяг композицій значно порідшав і довгий час існував задля потреб репертуарів музичних університетів Америки. Ансамблі перкусії відродилися, коли Пол Прайс представив перший визнаний ансамбль ударних в Університеті Іллінойсу в 1950 році. У рамках музичної програми в Іллінойсі ансамблі ударних давали концерти та виступали для інших студентів, викладачів та спільноти, допомагаючи у прийнятті ансамбля ударних як гідної форми камерної музики. Прайс замінив класичні твори ранніми композиціями для перкусії та викликав інтерес до перкусії серед композиторів у школі. Інші університети також наслідували цей приклад і створювали ансамблі для перкусії.

Сьогодні ударні ансамблі є глибоко інтегрованою частиною університетського досвіду, з багатьма ансамблями, що виконують різноманітну музику, у тому числі нещодавно сформований піджанр ансамблевої музики під назвою музика для ударного оркестру. Окрім концертів, сучасні колегіальні ансамблі ударних виступають та проводять різні фестивалі, записують компакт-диски, знімають музичні кліпи та замовляють нові роботи.

Конкретні твори та композитори, які стали популярними після появи перкусійних ансамблевих програм, починаючи з 1950-х років, включають *Cantata para America Magica* Альберто Хінастер (1960); *Drumming* (1970–1971), *Clapping Music* (1972), *Music for Pieces of Wood* (1973 р.) та *Nagoya Marimbas* Стіва Райха (1994 р.); *Ogoun Badagris* Крістофера Роуза (1976); *Pleiades* Янніса Ксенакіса (1978); *Rain Tree* Тору Такеміцу (1981); Тома Гогера *Portico* (1983); *Omphalo Centric Lecture* Найджела Вестлейка (1984), Дейв Холлінден *The Whole Toy Laid Down* (1988); *Crown of Thorns* Девіда Масланки (1991), Нohner (2001); Дейвід Джиллінгема *Stained Glass* (1994); *Diabolic Variations* Реймонда Хелбла (1986); Джозефа Блахи *The Night Watch* (2001); *The Palace of Nine Perfections* Еріка Евазена (2001).

У той час, як ця класика регулярно виконується, новітня хвиля авторів творів для перкусійного ансамблю працює над розвитком унікальних звукових ландшафтів та запровадженням нових звуків і ритмів. Твори для ансамблів ударних є у Енді Акіхо, Майкла Догерті, Крістофера Діна, Дейва Хола, Дейва Молка, Роберта Хорнштейна, Франсіско Переса та Девіда Свідмора, що створює необхідність подальшого вивчення цієї теми.

УДК 78.082.2

**Вишиванюк Оксана Юріївна,**  
*магістрантка кафедри оркестрові інструменти*  
*Дніпровської академії музики*  
*(науковий керівник Д.Д. Купіна)*  
 тел. (096) 421 - 52 - 64  
 e-mail: oksanacello1998@gmail.com

**СОНАТА ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ В. КОСЕНКА  
 КРІЗЬ ПРИЗМУ РОЗВИТКУ  
 УКРАЇНСЬКОЇ ВІОЛОНЧЕЛЬНОЇ МУЗИКИ  
 XX – XXI СТОЛІТЬ**

Віолончельна соната – це жанр, до якого зверталися і продовжують звертатися композитори та виконавці багатьох поколінь. Активний розвиток жанру сонати починається з XVI століття, коли інструментальна музика відділилася від вокальної (кантати). Вершиною розквіту жанру та часом кристалізації її форми вважається доба класицизму. Це стосується у тому числі й віолончельної сонати, активний розвиток якої пов'язується з творчістю Л. Бетховена. П'ять віолончельних сонат цього композитора вважаються яскравими прикладами жанру та основою для подальших творчих експериментів його послідовників.

Жанр віолончельної сонати, в своєму теперішньому вигляді, формувався повільніше, ніж жанр скрипкової сонати, причиною чого вважається більш пізнє набуття віолончеллю статусу самодостатнього інструмента. Віолончельна соната досягнула свого піку у XIX столітті. За словами О. Зав'ялової [0], першою романтичною сонатою для віолончелі та фортепіано в європейському музичному мистецтві є «Арпеджіоне» Ф. Шуберта (1824 р.). В українській музиці першим композитором, який написав романтичну сонату для віолончелі та фортепіано вважається І. Лизогуб, соната якого написана у 20-ті роки XIX ст.

Проте активна увага українських композиторів до даного жанру констатується тільки у XX столітті. Серед тих, хто звернувся до жанру віолончельної сонати в першій половині XX ст. були Ф. Якименко (1905), В. Косенко (1923), В. Барвінський (1926), О. Зноско-Боровський (1931). Другу половину століття представляють твори



К. Шатенко (1960), Є. Станковича (Перша соната – 1966, Друга – 1968) та ін.

Проаналізувавши розвиток віолончельної сонати впродовж ХХ – ХХІ ст. можна зробити висновок, що кількість творів даного жанру за цей період неймовірно зросла, у тому числі й в українській музиці. Відкриття нових можливостей інструмента в поєднанні з новими техніками надихають композиторів створювати цікаві композиції для даного інструмента. Саме тому другу половину ХХ – початок ХХІ століть сміливо можна назвати періодом розквіту віолончельного мистецтва та жанру віолончельної сонати.

Яскравим прикладом жанру віолончельної сонати першої половини ХХ століття є твір В. Косенка. Його соната для віолончелі та фортепіано ре мінор продовжує риси романтизму. Не зважаючи на те, що в даному творі композитор надає особливого значення партії фортепіано (про це свідчить авторська ремарка в нотах: «*Sonata (d-moll) pour piano et violoncello op.10*»), звучання віолончелі обране не випадково. Мелодика, яка притаманна музичній мові композитора, найкраще передається тембровими барвами цього струнного інструмента.

Попри класичну форму у творі явно переважає пізньоромантична стилістика. Віолончельна соната В. Косенка представляє розгорнутий тричастинний цикл. Сонатність проявляється перш за все у віртуозному розмаху обох інструментальних партій та масштабності мислення, що підкреслюється збереженим принципом динамічного поєднання частин. Так, повільна, динамічно стабільна друга частина в темпі *Andante con moto* звучить контрастно по відношенню до темпово не стійкої першої частини та енергійної, швидкої третьої. Особливістю метро-ритмічної сторони першої частини сонати є часті зміни розмірів, темпів, характерів, а використання поліритмії призводить до внутрішньої конфліктності тем. Водночас складна гармонічна мова твору виступає характерною ознакою музики ХХ століття.

Елегійна та наспівна друга частина звучить дуже відсторонено, споглядально та, водночас, напружено. Третя частина за своїм характером наближена до першої. Тут повертається конфлікт, закладений у відношенні тем першої частини. Музичний матеріал фіналу побудований на поєднанні двох мотивів контрастних між собою. Перший наповнений різкими, дещо ворожими, пунктирними ритмами, у той час як другий – це наспівна мелодія, яка за характером близька до тематизму другої частини. В кінці сонати звучить головна

тема з першої частини, проте композитор все ж повертає енергійну тему третьої частини та завершує твір могутніми акордами на *ff*.

Отже, соната для віолончелі та фортепіано В. Косенка є цікавим прикладом віолончельної пізньоромантичної сонати в українській музиці, дослідження якої дає можливість краще пізнати розвиток віолончельного репертуару більш пізнього часу.

### *Література:*

1. Герєга М. Ансамблева віолончельна соната в Україні: специфіка становлення жанру. *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. Кн. I. Львів, 2010. С. 154–161.
2. Зав'ялова О. Соната Іллі Лизогуба і європейські традиції розвитку жанру в першій половині ХІХ ст. *Музичний спектр*. 2008. С. 152–156.

УДК 78.071.1

**Гмирін Павло Олександрович,**  
*аспірант кафедри музикознавства,  
 композиції та виконавської майстерності  
 Дніпровської академії музики  
 (науковий керівник О.М. Берегова)*  
 тел. (097) 564 - 77 - 93  
 e-mail: pg.virtuoz@gmail.com

## **ВИКОНАВСЬКИЙ ПОТЕНЦІАЛ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ ШКОЛИ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО**

Мистецька школа Б. Лятошинського здійснила визначний вплив на культурний ландшафт України ХХ століття, незважаючи на складні умови, в яких довелося творити композитору. Індивідуальний стиль у фортепіанній та камерно-інструментальній творчості постає як цілісно організована система музично-виражальних засобів та елементів авторської мови, принципів формотворення та композиційних структур.

У науковій літературі розкриваються педагогічні, соціокультурні, просвітницькі й виконавські аспекти діяльності Б. Лятошинського (І. Белза, М. Копиця, Л. Грабовський, Є. Станкович та інші). Дослідниками також вивчались стилістичні подібності фортепіанної та

камерно-інструментальної творчості Б. Лятошинського та В. Косенка (С. Зандрок; Ж. Хурсіна); споріднені та відмінні риси творчих індивідуальностей Б. Лятошинського та М. Лисенка (О. Таранченко); порівняльно-типологічний аналіз музичної творчості Б. Лятошинського та О. Скрябіна (Т. Тонкаль); подібні типологічні елементи стильових впливів у музиці Б. Лятошинського та Д. Шостаковича (Д. Канєвська); порівняльна типологія особистостей О. Лятошинський та Ф. Шопен в аспекті розгляду ладогармонічної системи (О. Марценківська).

Незважаючи на широкий спектр досліджень, в більшості робіт увагу зосереджено на порівняльно-типологічному аналізі, зокрема, на виявленні споріднених та відмінних ознак творчої спадщини Бориса Лятошинського. Водночас, поза увагою дослідників залишається питання виконавського потенціалу фортепіанних творів композитора та представників його школи.

Мета дослідження – представити результати теоретичного аналізу виконавського потенціалу фортепіанних творів школи Б. Лятошинського.

Українська композиторська школа, спираючись на багаті духовні традиції, літературу, мистецтво, постає як окреме самобутнє явище в історії європейської музичної культури. Розвиток української музичної культури ХХ століття відбувався за двома основними напрямками: традиційним та новаторським. Паралельно у художній культурі першої третини ХХ століття активно розвивався напрямок модернізму. Першим представником модерністського напрямку в українській музиці став Б. Лятошинський.

Фортепіанна творчість Б. Лятошинського має яскравий композиторський стиль і постає як цілісно організована система музично-виражальних засобів, принципів формотворення та композиційних структур. Виразником стильової спрямованості фортепіанної творчості митця є полістилізм – взаємодії пізнього романтизму (імпресіонізму, символізму, експресіонізму) та неоромантизму.

У ранніх фортепіанних творах Б. Лятошинського, зокрема, у циклі «Відображення» ор. 16 мистецтвознавці вбачають експресіоністичну тенденцію у міфологізації категорії трагічного, що виражена у загостреному трагізмі барочно-знакових фігур страждання, скорботи, смерті [1, 137].

У фортепіанній музиці Б. Лятошинського раннього періоду також культивується одна з граней трагічного – тема самотності – як зворотній бік теми спілкування, що у знаковому просторі українського романтизму походить від творчості Т. Шевченка. Отже, з одного боку, в музиці Б. Лятошинського декларування та загострене вираження трагічного виступає як одна з граней наближення до сучасної експресіоністичної тенденції поч. ХХ століття. З іншого – трагічне виступає як успадкована тенденція від романтично-знакової доби. У ранній творчості композитор наближається до експресіонізму та має ознаки постромантизму, які виявляються саме у симетричному та асиметричному ладово-конструктивному мисленні, прийомах розширено-тонального дванадцятитонового викладу, що в той же час не переходять до повного усунення опорного тонального елемента або відмови від мелодичної лінії [1, 137].

Із експресіоністичною тенденцією Б. Лятошинський у своїй фортепіанній творчості звертається також до імпресіоністських та символістських елементів, але разом із тим вже простежуються індивідуальні риси композиторського письма. Імпресіоністичні моменти проявляються у регістрових колористично-тембрових нашаруваннях, фактурних прийомах письма, частковій опорі на пентатоніку. Ознаки романтичного символізму виявляються у семантичній фігурі «відображення» як знаку дзеркального обернення, що проявляється на композиційно-структурному рівні художньої умовної макрокомпозиції, до якої залучаємо Сонату ор. 13, цикл «Відображення» ор. 16, Сонату-баладу ор. 18.

Ціла низка науковців пов'язують пізньоромантичну основу ранньої творчості митця з традиціями, що походять від творчості О. Скрябіна (Н. Горюхіна, І. Пясковський, В. Самохвалов, І. Царевич). Отже, у ранній творчості Б. Лятошинського стильовою опорою є пізньоромантична основа, у підґрунті якої проявляють свої якості сучасні тенденції романтичного імпресіонізму, символізму та експресіонізму.

Переосмислення романтичних традицій в музиці школи призводить до появи сучасного пізньоромантичного та неоромантичного полістильового концепту, в якому актуальним стає висвітлення традиційно успадкованих тенденцій від загальноєвропейського, українського та загальнослов'янського музичного романтизму. Саме ці ознаки у творчості Б. Лятошинського вплинули на подальший розвиток української фортепіанної музики,

зокрема на формування зрілого національно жанрового варіанта сонатної форми. На думку В. Жимолостнової, початок ХХ ст. в українському мистецтві постає як розквіт романтизму. Творчість Лятошинського – зріле досягнення національного музичного стилю. Аналіз двох фортепіанних сонат – важлива кульмінаційна фаза розвитку української фортепіанної сонати [2].

У своїй фортепіанній творчості Б. Лятошинський також проявляв інтерес до синтезу жанрів. Така особливість в цілому сприяє утворенню новітніх жанрово-композиційних типів, які дослідниця Л. Ланцута визначає як сонатумонолог, сонату-діалог, сонату-полілог. Творчість композиторів неоромантичної хвилі В. Сильвестрова, О. Киви, В. Годзяцького, В. Шумейка і буде етапом розквіту та формування характерних типів новітньої української сонати. В музиці Б. Лятошинського своєрідний спосіб музичного вислову у зверненні до самого себе, до свого внутрішнього «я», відображає монологічно сповідальний характер філософських рефлексій як суто інтимних переживань.

Синтетичний принцип побудови в музиці школи є вираженням у фактурних (зокрема, синтез октавно-паралельного, гомофонного та акордового різновидів фактурного викладу на фоні витриманого басу та остинатної фігури), поліритмічних (дволінійні, трилінійні, чотирилінійні форми), поліладових, політональних засобах музичного виразу. Також на основі даного принципу динамізується розвиток провідного тематизму, з характерним вільно поемним думно-баладним розгортанням завуальованої програмної сюжетної канви.

Отже, виразником стильової спрямованості фортепіанної творчості школи Б. Лятошинського є полістильовий концепт як феномен новаторства у становленні чільної взаємодії пізньоромантичного (з ознаками романтизованого імпресіонізму, символізму, експресіонізму) та неоромантичного явища. Мистецька школа здійснила величезний вплив на розвиток всієї фортепіанної традиції в українській культурі.

### *Література:*

1. Марценківська О. Б. Лятошинський та Ф. Шопен: порівняльна типологія особистостей в аспекті розгляду ладогармонічної системи. *Київське музикознавство*. 2015. Вип. 51. С. 3–15.
2. Новакович М.О. Канон українського музичного модернізму в творчості Бориса Лятошинського: автореф. дис. ... канд. мист.: Львів, 2008. 20 с.

УДК 78.083.1

**Дорошок Борис Андрійович,**  
*магістрант кафедри фортепіано*  
*Дніпровської академії музики*  
*(науковий керівник В.А. Мітлицька)*  
 тел. (095) 659 - 68 - 43  
 e-mail: borisdorosok@gmail.com

## **«БЕРГАМАСЬКА СЮІТА» В КОНТЕКСТІ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ К. ДЕБЮССІ**

«Suite Bergamasque» (1888 – 1903, L. 75) не тільки розглядається як один із ключових творів центрального періоду творчості К. Дебюссі, що синтезує різні стилістичні тенденції, але й і постійно привертає увагу дослідників, прикладом чого можуть послужити нещодавні дисертаційні праці О.В. Кричинської [1], Цзянь Маньні [3], Шулін Го [4]. Апелюючи до традиції старовинної танцювальної сюїти у французькій «локальній» версії, що відбилося у зверненні до танців (Менует, Пасп'є), з одного боку, і, відкриваючи нові виміри імпресіоністичної музичної пейзажистики, з іншого («Місячне світло»), – «Бергамаська сюїта» опиняється на перехресті різнонаправлених тенденцій в музиці, відлуння яких відчувається і в сучасному мистецтві, що зумовлює незмінну актуальність твору для нових досліджень, в яких відбувається пошук нових граней розуміння творчості французького митця. Якщо на зв'язок із минулим – музикою клавесиністів (Ф. Куперен, Ж. Ф. Рамо) та майбутнім (Е. Саті, Ф. Пуленк) – музикознавці вказують неодноразово, вибірково розкриваючи ознаки спадкоємності, то контекст доробку К. Дебюссі або його найближчих попередників висвітлюється мало, що й зумовлює актуальність заявленої теми. Серед таких витоків пропонується виділити *melodie* «Місячне сяйво» К. Дебюссі (перша редакція – 1882, друга – 1891, 1905) та оркестрову сюїту (дивертисмент) «Masques et bergamasques» op. 112 Г. Форе (перша версія якої написана у 1887 році).

К. Дебюссі і Г. Форе, перш ніж створювати Сюїти з програмними мотивами поезії П. Верлена, звернулися до камерної вокальної лірики, і створили *melodie* на цей текст. «Місячне світло» увійшло «Двох пісень» op. 46, написаних Г. Форе у 1887 році поряд із «Подарунками». Це було цілком свідоме звернення до поезії П. Верлена, а не епізодична

«данина трендам», що підтверджується подальшою творчістю композитора, який створив два цикли на вірші цього поета-символіста («П'ять венеціанських мелодій», «Хороша пісня»).

Порівнюючи дві *melodie*, треба відмітити, що у композиторів різний підхід до жанру. У К. Дебюссі голос заринається у фактуру і перекривається фігураціями у високому регістрі, в той час як у Г. Форе формально він залишається «на поверхні», але за функцією лише доповнює фортепіанну партію, цілком самостійну за своєю логікою розвитку. В обох композиторів повторність в межах вокальної партії відстуня – в ній відбувається постійне оновлення. Репризнність певним чином виявляється сконцентрованою у фортепіанній партії, особливо показовим у цьому є романс Г. Форе, в той час як у К. Дебюссі все ж таки панує варіантне розгортання, а точних повторів, навіть в рамках фортепіанної партії, ми не спостерігаємо. З точки зору новаторства музичної мови і особливо гармонії можна стверджувати, що К. Дебюссі значно випередив Г. Форе, особливо у другій редакції. При цьому, створену ним *melodie* він надалі не використовуватиме в Сюїті, а напише, на відміну від Г. Форе, новий матеріал.

У «Бергамаській сюїті» К. Дебюссі «Місячне світло» знаходиться на третій позиції у циклі, що дозволяє провести аналогії із верленівським у другій редакції (у версії 1882 року ця *melodie* знаходилася на четвертій позиції). Через це можна припустити, що редагування обох опусів відбувалося в паралель. І, після змін, які композитор здійснив у вокальному циклі (1891), він почав редагувати фортепіанну сюїту.

На відміну від пісенних версій, композитор обирає тональність бемольну – *Des-dur*, однак зберігає пульсацію другої вокальної версії –  $9/8$ . Вже експозиція теми дозволяє пригадати й інший прийом, який зустрічався у *melodie* К. Дебюссі – це рух паралельними інтервалами, зокрема терціями, якими викладається мелодія. Співставляючи фортепіанну мініатюру К. Дебюссі із раннішою вокальною слід відзначити ряд спільних рис, зокрема «спонтанні» введення нових гармонічних елементів, тяжіння до гри «терцій», ознаки строфічної структури, вуалювання мелодичної лінії у фактурі, що свідчить про єдність стилістичних устремлінь композитора без автоцитування і навіть явних алюзій (окрім метру) із своєю вокальною музикою.

Якщо розглядати загальну композицію циклу, то найбільш органічний зв'язок, на нашу думку, виявляється при співставленні твору К. Дебюссі із «*Masques et bergamasques*» op. 112 Г. Форе. Доволі

поверхнєве порівняння із цим твором здійснює Цзянь Маньні, обмежуючись висновком про схожу схему побудови з чотирьох частин, а також узагальненими аналогіями між «Увертюрою» та «Прелюдією», Менуетом на другій позиції у циклі [2, 187].

Втім дослідниця не враховує доволі важливу деталь через співставлення із версією 1919 року. Спочатку оригінальна партитура цього твору Г. Форє містила вісім номерів (I – Увертюра, II – Пастораль, III – Мадригал, V – Менует, VII – Гавот, VIII – Павана), включаючи дві пісні для тенору «Найсолодший спосіб» / «Le Plus doux chemin» (IV), а також «Місячне світло» / «Clair de lune» op. 46 № 2 (VI), написана композитором у 1887 році на вірші Поля Верлена. Більшість частин цього дивертисменту були взяті з попередніх робіт Форє (Увертюра, Менует і Гавот – із симфонії 1869 року, Мадригал – 1884 року). В опублікованій версії 1919 року обидві вокальні частини було виключено разом із Мадригалом та Паваною. Отже, компонування сюїти, що поєднує інструментальну мініатюру з опорою на образи поезії символістів та жанрові елементи танцювальної сюїти, Г. Форє здійснив задовго до К. Дебюссі.

Окрім загальної композиції, через те, що у третій редакції «Бергамаської сюїти» К. Дебюссі фінал мав назву «Павана», не менший інтерес представляє фінальна «Павана» op. 50, 1887 для оркестру і хору Г. Форє, яку в друкованій версії «Масок і бергамасок» було виключено. Шульїнь Го відзначає, що не можна відповісти на питання, чи Павана з третьої редакції і Пасп'є четвертої – це один і той самий матеріал [4, 5], оскільки не зберіглося початкового рукопису, однак таке припущення побуджує до пошуків паралелей між цими двома частинами сюїт різних композиторів.

Здійснений аналіз підтверджує, що появі «Бергамаської сюїти» у доробку К. Дебюссі передує довга робота по опануванню символістської поезії у сфері вокальної лірики (появі фортепіанного «Місячного сяйва» передували дві редакції *melodie*, а також досвід Г. Форє), а також пошуку найбільш вдалої моделі сюїти з опорою на мішану вокально-інструментальну, старовинну театральнo-дивертисментну модель, запропоновану Г. Форє в «Masques et bergamasques» op. 112 (версія 1887 року).

#### *Література:*

1. Кричинська О.В. Сильові аспекти розвитку європейської фортепіанної сюїти першої третини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтв.: Київ, 2017. 274 с.



2. Цзян Маньни. Истоки «Бергамасской сюиты» К. Дебюсси: к истории создания и общая характеристика. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2017. № 2. С. 184–189.
3. Цзян Маньні Полісемія жанру сюїти у творчості К. Дебюссі: автореф. дис. ... канд. мистецтв.: Одеса, 2017. 20 с.
4. Shulin Guo. A study of Claude Debussy's Suite Begamasque: Prelude, Menuet, Clair De Lune and Passepied. Submitted to the graduate degree program in School of Music and the Graduate Faculty of the University of Kansas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. Kansas, 2019. 54 p.

*УДК 78.081.1*

**Зінченко-Степанян Ольга Миколаївна,**  
*асистент-стажист кафедри камерного співу*  
*Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*  
*(науковий керівник В.Г. Антонюк)*  
 тел. (093) 150 - 26 - 84  
 e-mail: olgzinchenko@gmail.com

## **ОБРАЗНО-СЦЕНІЧНИЙ КОНЦЕПТ ПІДГОТОВКИ ВОКАЛІСТА ДО КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ**

Проблема образно-сценічного концепту як цілісної системи залишається актуальною (лат. Conceptus – «поняття» – багатозначний термін, яким позначають інноваційну ідею, ексклюзивну модель). У процесі вдосконалення сценічного образу в музично-виконавській діяльності вокаліста, зокрема, закладено ідею розуміння і контролю психофізіологічної структури голосу.

Голос співака – це живий музичний інструмент. На якість його звучання безпосередньо впливає фізичний і психологічний стан співаючого. Голос віддзеркалює внутрішній стан людини: якщо вам радісно, то й голос звучатиме яскраво та дзвінко, а якщо ви відчуваєте невпевненість, страх, пригнічення, – тембр стає приглушеним, звучання – інтонаційно нижчим, ніж завжди, тремтить дихання. Отже, психофізичний стан вокаліста становить єдиний цілісний процес його формування, як професійного виконавця.

Створення сценічного образу кожного вокального твору втілюється перш за все шляхом застосування знань, умінь та навичок вокального мистецтва. Завдяки вмілому використанню таких голосових засобів, як тембр, різноманітність динаміки, інтонаційних

нюансів, якість дикції та артикуляції, співаки здатні виражати емоційний стан, створювати художній образ. Важливою складовою, якою має опанувати вокаліст, є уява, що уособлює психологічний процес створення нових сценічних образів. Уява співака має властивість проявлятися через вокальні й емоційні виражальні засоби. Удосконалюючи акторську майстерність, співак має працювати над процесом перевтілення і створенням сценічного образу в своїй уяві, приділяючи увагу зняттю м'язових затисків та психофізичного напруження.

Фізіологічний процес співу – це робота над формуванням співацького голосу, умінням контролювати роботу внутрішніх та зовнішніх м'язів. Для досягнення професійності співак має працювати над координацією роботи голосового апарату з музичним слухом, над пошуком правильного і красивого звукодобування, закріпленням вірних фізіологічних вокальних навичок і вмінь.

Чим ефективнішою буде вокально-технічна підготовка співака, тим якіснішою виявиться його виконавська діяльність. Для цього необхідно працювати над фізіологічними чинниками: співочим диханням з активною роботою діафрагми, відчуттям резонування головного і грудного регістрів, артикуляційним апаратом. Затримане дихання є компонентом гармонічної концепції співу. Важливо, що правильне вокальне дихання стає не просто повітрям, а резонуючим потоком звучання. Так, на думку В.Г. Антонюк, «...важливим фактором професійного співу є володіння опорою дихання, що залежить від еластичності м'язів діафрагми та черевного пресу. Опора ж співацького звуку залежить від правильності його проходження системою голосотворення та спрямованості до резонансного пункту» [1, 6].

Психологічний стан вокаліста при виконанні творів під час репетицій і на концертному виступі має безпосередній вплив на якість звуковидобування. Процес психологічної підготовки до концертного виступу, як і загалом процес голосотворення, вимагає від співака великої фізичної витримки. Тому його фізичні тренування є невід'ємною частиною енергетичного впливу на організм. Співак має дбати про здоровий голосовий апарат (носоглотка, трахея, бронхи, легені), тренуване серце і дихання, щоб під час концерту організм міг легко перенести підвищену гормональну стимуляцію. Чудовим засобом тренування вокального дихання і м'язів серця є спеціальна дихальна гімнастика.

При стресових ситуаціях рефлекторно виникає порушення роботи нервової системи. Органи, що беруть участь у голосотворенні, є, по суті, технічними виконавцями «наказів», які надходять із центральної нервової системи. Під впливом зовнішніх збудників порушується робота голосового апарату. У корі головного мозку співака, після дії сильного подразника, виникає вогнище позамежного гальмування, при якому можуть виникати неврози гортані: сухість в горлі, сухий кашель, осиплість голосу та навіть його втрата, що може впливати на інтонацію і якість звуку під час виступу. Тому оптимізація психологічного стану вокаліста є важливим концептом у формуванні виконавських навичок для створення сценічного образу. Співак повинен навчитися підпорядковувати свої емоції жорсткому контролю свідомості під час публічного виступу. Цьому сприяють спеціальні аутогенні тренування задля зняття психоемоційної напруги.

Вокаліст має довести технічні проблеми співу до рефлекторного стану. Чим «автоматичніший» спів, тим впевненішим буде втілення сценічного образу. Концертний виступ співака може бути успішним тільки в тому випадку, якщо він підкріплений численними успішними репетиціями. Навички постійного самоконтролю свідомості та звільнення від м'язової напруги мають бути звичним станом вокаліста на сцені: це має відтворюватись не тільки під час репетицій, а й систематично в повсякденному житті. Вдосконалений м'язовий контроль рефлекторно допомагатиме вокалістові під час концертного виступу.

Таким чином, професійний виступ співака на концертній сцені – це кінцевий результат багаторічної плідної творчої праці. Щоб досягти високої майстерності сценічного образу, співак відпрацьовує не тільки професійно-творчі завдання, а й звертає увагу на особливості свого психофізичного стану, що у випадку емоційної нестабільності, перешкоджатиме вокальній професійній діяльності. Для розвитку виконавської майстерності співакові, крім розвитку вокальних здібностей, необхідно формувати психоемоційну стабільність, що й становить осереддя образно-сценічного концепту його підготовки до концертного виступу.

#### *Література:*

1. Антонюк В.Г. Постановка голосу. Посібник для музичних ВНЗ. Київ: Українська ідея, 2000. 68 с.

2. Кононова М.В. Теоретико-методичний концепт вокальної виконавської школи у працях Валентини Антонюк. *Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського*, 2019, № 4 (45).

УДК 78.089.1

**Капітонова Катерина Павлівна,**  
*аспірантка кафедри музикознавства,  
 композиції та виконавської майстерності  
 Дніпровської академії музики  
 (науковий керівник С.А. Щітова)*  
 тел. (099) 727 - 14 - 77  
 e-mail: ekaterina01712@gmail.com

## **ДВОСВІТ ТА ІДЕЯ АПОКАЛІПСИСУ В ОПЕРІ ДАТСЬКОГО КОМПОЗИТОРА Р. ЛАНГТОРА «АНТИХРИСТ»**

Після Першої світової війни духовні та релігійні теми набули особливої важливості. Серед них значне місце посідає постать Антихриста, який «символізує деякі з найглибших проблем нашого часу». Ці слова належать Руду Лангтору. Він увійшов в історію датської музичної культури першої половини ХХ століття, перш за все, як композитор-симфоніст, твори якого є яскравими прикладами німецько-датського музичного романтизму, модернізму, авангарду.

Українському музикознавству він практично не відомий, а в європейських дослідженнях, зокрема датських, існує дуже мало праць, присвячених Лангтору. Вивчаючи явище двосвіту в музичному театрі ХХ – ХХІ століття, нашу увагу привернула унікальна єдина опера Лангтора «Антихрист». Про її актуальність свідчить факт нещодавньої постановки у Берлінській опері в новій версії Ерсана Мондтага. В основу лібрето лягла однойменна драматична поема датського письменника Пітера Бенсона. Р. Лангтора також надихнули романи Роберта Бенсона «Володар світу» та «Книга Судного дня» Ернесто Дальгаса.

Незважаючи на кілька спроб композитора поставити «Антихриста» на сцені, прем'єра твору відбулася лише через багато років після смерті Р. Лангтора – у 1999 році.

Опера мала багато назв: «Звір з Безодні», «Антихрист», «Кінець світу», авторські неологізми «Kremàscó» або «Krematio». На останній

копії лібрето стояла назва «Загибель (Антихрист)». Але в результаті композитор віддав перевагу лише першій частині назви – «Загибель». Проте опера була поставлена і зараз відома під оригінальною назвою «Антихрист».

Лібрето опери написано нечіткою містичною мовою. У тексті Р. Лангтор черпав лінгвістичне натхнення з Біблії («Пісня пісней Соломона») та збірки віршів Тагора «Гітанджалі». Діалоги в опері зустрічаються дуже рідко і виглядають абсурдно, складаються з окремих символістських слів або атмосферних сугестивних фраз, які потрібно сприймати, а не з речень, які потрібно розуміти. Мова розпливчаста і двозначна, зі зворотнім порядком слів, нагромадженням метафор. Композитор використовує нестандартну пунктуацію – двокрапки між словами та безліч лапок – слова та поняття слід розуміти метафорично. Перед кожною сценою автор описує ряд символів, які мають знаходитися на сцені.

Опера починається з прологу, в якому Антихрист являється у світ, і закінчується його вигнанням в останній сцені. У решті сцен розповідається про негативний вплив Антихриста на людство за допомогою алегоричних персонажів.

Композитор не хотів обмежувати оперу конкретними часовими рамками і проміжок дії опери залишається невизначеним – в лібрето немає нічого, що вказувало б на конкретний час.

Опера має «підзаголовок» – «Церковна опера» та «Сцени судного дня». Але перше з них не означає, що твір має виконуватися у церкві. Це термін для позначення релігійної чи біблійної опери. Композитор використовував позначення «містична опера» та «музична містерія», маючи на увазі середньовічні містичні п'єси та моралі, де на сцені з'являлися біблійні та алегоричні фігури.

Експериментальна концепція опери Р. Лангтора стала незвичайною для свого часу, але надалі вона отримає продовження у опері «Le Grand Macabre» Дьордя Лігеті, що зображує кінець світу в гротескній формі.

В опері проявляються стилістичні варіації від Дж. Верді до П. Гіндеміта. Шведський музикознавець Бо Вальнер писав, що «Антихрист» є однією з найвинахідливіших партитур у скандинавському пізньому романтизмі.

Двосвіт опери базується на середньовічному протиставленні – небеса та ад. Але в опері це представляється у вигляді двох позицій – Бог та Антихрист, між якими сполучною ланкою є людство.

Протягом всієї опери роль Бога епізодична, він з'являється лише двічі. Його поява характеризується граничною контрастністю в оркестрі, на кшталт *subito* у супроводі органу з ударними. Другий раз Бог з'являється у заключній сцені «Загибель» за власним бажанням, щоб врятувати світ від апокаліпсису.

Двосвіт Р. Лангтора є багаторівневим, що проявляється у сфері Антихриста. Його п'ять імен з'являються у вигляді назв кожної сцени: «Світло пустелі»; «Марнославство»; «Відчай»; «Пожадливість»; «Кожна людина проти свого ближнього».

Протягом опери наростає музично-драматичне напруження. Перша сцена – «Світло пустелі», представляє собою своєрідний вступ, що описує дух епохи у момент прибуття Антихриста у світ. У другій сцені – «Марнославство», з'являється перша личина Антихриста – Вуста, що говорять великі речі. Цей персонаж метонімічно є манією величі Антихриста. Він сприймається як проповідник його діянь. Персонаж Зневіра у третій сцені – «Відчай», розповідає про песимізм та апатію. Четверта сцена – «Пожадливість», побудована як діалог-суперечка двох личин Антихриста – Вавилонської блудниці та Багряного звіра. Останнім проявом Антихриста є 5 сцена «Кожна людина проти свого ближнього», де після загибелі світу, Брехня і Вавилонська блудниця сперечаються про істину та силу. Втручання Ненависті не може залагодити їхню сварку.

Але ідея опери Р. Лангтора не передбачає перемоги Антихриста. Про це свідчить статична тема скрипок в оркестровій прелюдії до опери. Ця тема з'являється і в останній сцені «Загибель», після знищення Богом Антихриста. Панує небесний мир, і хор «Effata» представляє мораль: Тільки Бог має силу дати людині розуміння, мир і гармонію.

Таким чином, Антихриста в опері слід розуміти як алегорію. Це філософсько-релігійна опера про занепад та падіння європейської цивілізації, в тому числі й духовне, яка не має традиційного сюжету, конкретних персонажів та здебільшого складається з монологів.

УДК 78.087.61

**Кердан Катерина Юріївна,**  
*студентка IV курсу факультету музичного мистецтва*  
*Київського національного університету культури і мистецтв*  
*(науковий керівник М.В. Скаженик)*  
 тел. (098) 330 - 89 - 86  
 e-mail: ket.kerdan@gmail.com

**СЕМАНТИКА ВЕСІЛЬНИХ СИРІТСЬКИХ ПІСЕНЬ  
 У КОНТЕКСТІ РИТУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ  
 (на прикладі записів у місті Підгородне  
 на Дніпропетровщині)**

Комунікативна функція фольклору реалізовується не лише в аспекті передачі матеріалу «із уст в уста», а і у безпосередньому спілкуванні учасників обряду. Обряди ініціації – ритуального переходу, до якого належить і весілля – у давньому суспільстві передбачали обов'язковий контакт членів родини, у тому числі батьків із дитиною. Явище сирітства, що підкріплювалося доволі частими випадками в минулі часи, вимагало трансформації цих моментів комунікації поколінь. Це викликало появу такого жанрового різновиду весільних пісень як сирітські. Спів таких пісень не тільки мав на меті вшанувати пам'ять померлих батьків, а й зробити ефект їхньої символічної «присутності» у найважливіші моменти обряду, коли збиралася вся родина.

Весільні сирітські пісні сьогодні стали справжніми раритетами, особливо на теренах пізнього заселення, де традиційний фольклор зберігся в редукованому вигляді [5, 6]. Тому великою удачею вважаємо записи сирітських весільних в місті Підгородне на Дніпропетровщині, які оприлюднені на сайті онлайн-архіву «Polyphony Project» [1, 2]. Обидві пісні були проспівані сольою Валентиною Іларіонівною Колесник 1940 року народження. Запис здійснили Міклош Бот та Ілля Фетисов у 2016 році.

Предметом дослідження є характеристика поетичних текстів та мелодій цих двох весільних наспівів. Основною метою – окреслення образно-емоційної сфери пісень, їх порівняльна характеристика. В аналізі мелодій, які були транскрибовані власноруч, спираємося на праці вітчизняних етномузикологів: І. Клименко [4], О. Терещенка [8],

А. Іваницького [3], М. Скаженик [6], А. Любимової [5]. Проаналізуємо кожну пісню окремо – їх поетичну та музичну складову.

### Пісня «А Марусин та й татко рідненький»

1  $\text{♩} \sim 50$   
Одна

$\text{♯}$  А Ма-ру-син тай таг-ко рід-не-нький а Ма-ру-син тай таг-ко рі-дне-нький по тім сві-ті у-се хо-дить.

2-6 Варіант

По тім сві-ті у-се хо-дить

*А Марусин та й татко рідненький (2 р.)  
По тім світі усе ходить.*

*По тім світі усе ходить, (2 р.)  
Та й Господа Бога просить:*

*«Пусти мене, Господи, додолю (2 р.)  
На зелене та ще й зіллячко.*

*На зелене та ще й зіллячко, (2 р.)  
До дитяти на весіллячко.*

*Подивлюся, як воно зряжене, (2 р.)  
Чи в час-пору посажене.*

*Наряжене, як те паненятко, (2 р.)  
Сидить воно, бідне сиротятко.*

Текст цієї пісні – це монолог померлого батька, в якому він звертається до Господа з проханням «відпустити додолю», «до дитяти на весіллячко». Люблячий батько прагне переконатися, що рід добре спорядив його дитину до шлюбу: «Подивлюся, як воно зряжене, чи в час-пору посажене». Далі в тексті відбувається констатація статусу молодої-сироти: «Наряжене як те паненятко, сидить воно, бідне сиротятко».

Мелодія пісні належить до одного з найпоширеніших серед весільних пісень мелотипів – трирядкової форми з шестидольною ритмічною основою [4, 7]. Семантична форма – ААБ, мелотематична – АВВ<sub>1</sub>, ритмічна – ААА. Дві перші модельні чвертки розщеплюються



на вісімки стабільно, а от третя і четверта – спорадично, тому складочислова форма в межах рядка – 4+4-6. Діапазон мелодії – мала септима. Кінцевою опорою першого рядка є 5-тий щабель звукоряду, другого рядка – 1-й щабель, третього – 2-й. Лад з такими опорними звуками дослідники визначають як триопорний [4, 158; 7, 133]. Для такого ладового устрою також характерна малотерцієва основа і тенденція до підвищення четвертого щабля (у розглянутому зразку квартовий тон стабільно високий).

### Пісня «Та вставай, вставай, та й Маруся рано на зорі»

Та й вставай, вставай, та й Маруся, рано на зорі,  
Та й випускай селезенька тихо по воді.

Та пливи, пливи, селезенько, тихо по воді,  
Прибуди, прибуди, мій батенько, хоч тепер к мені.

Та ой рад би я, дитя моє, прийти к тобі,  
Насипали сирой землі на груди мої.

Та на груди мої, ще й на карі очі  
Склепилися карі очі на всі темні ночі

Текст цієї весільної пісні змальовує діалог сироти з померлим батьком. Дочка звертається з проханням відвідати її хоча б у день весілля: «*Прибуди, прибуди, мій батенько, хоч тепер к мені*». На своє звернення дівчина отримує невблаганну відповідь: «*Та ой рад би я, дитя моє, прийти к тобі, насипали сирой землі на груди мої*». Своєрідним «медіумом» у цьому спілкуванні виступає образ селезня, який долає відстань між світом живих і світом мертвих.

Мелодія має дворядкову строфічну форму із стабілізованою будовою вірша 4+4+5 (Вставай, вставай / та Маруся / рано на зорі).

Цьому різновиду весільних наспівів О. Терещенко присвятив окреме дослідження [8]. Зокрема, вчений пише, що хоча ритмотип є версією макротипу 5+3, у пісенних традиціях Наддніпрянщини він настільки укорінився, що його слід розглядати як окрему пісенну модель. Її характерною рисою є ямбізація перших пар коротких тривалостей [8, 5–7]. Майже уся пісня витримана у нормативному 13-складнику (на початку кожної строфи в результаті «наддроблення» виникає понаднормативний 14-й склад (*Та й вставай, вставай*), який в модельному ритмі не враховується). Нестандартно проспівана лише четверта строфа, що є результатом виконавської помилки. Хоча мелодія має квінтовий діапазон, вона реалізує той самий триопорний лад. Мелодичні фрази обертаються в кварті між 2-гим і 5-тим шаблонами звукоряду, періодично зупиняючись на 1-му шаблі. Як і в попередній пісні, в основі ладозвукоряду лежить мала терція, але будь-які «псевдохроматизації», як їх називає О. Терещенко [8, 7], в мелодії відсутні. Пісня «*Та й вставай, вставай, та й Маруся*» має не тільки вибагливий ритмічний та мелодичний малюнок, а й проспівана в рубатній манері.

Отже, обидві сирітські пісні адресовані Молодій, в обох текстах фігурує образ померлого батька. На жаль, коментарів щодо обставин виконання цих пісень немає. Хоча наспіви й були записані сольо, з чисельних експедиційних матеріалів та з літератури відомо, що всі весільні пісні, не залежно від їхнього змісту, передбачали гуртове виконання і звучали коли збиралася вся родина. Таким чином, тема сирітства у весільному обряді не замовчувалася, а навпаки, декларувалася. Весільні пісні вносили додаткову драматизацію в ініціальний обряд. Це було не тільки вшановування пам'яті померлих батьків, але й налагодження контакту із світом предків.

Проаналізовані пісні належать до різних ритмічних типів. Споріднює мелодії ладовий устрій, який спирається на опорні тони 1-го, 2-го і 5-го шаблів звукоряду (зауважимо, що при цьому мелодії реалізовані в різних діапазонах і відрізняються інтонаційно).

За спостереженням етномузикологів, триопорний лад характерний для «журних» (за А. Іваницьким) весільних наспівів центральної України, які розкривають внутрішній емоційний стан Молодої. Для цієї групи весільних пісень також притаманно: «мінорний» нахил, строфічні форми з довгими прощальними текстами, розспівана мелодія в повільному темпі. В комплексі з сумним текстом ці мелодії дійсно створюють тужливий образ сирітського весілля.

### *Література:*

1. Бот М. Онлайн-архів музичного фольклору. Проект «Поліфонія». Записи гурту «Криниця». «А Марусин та й татко рідненький». Режим доступу: [https://www.polyphonyproject.com/uk/song/BMI\\_UK16050196](https://www.polyphonyproject.com/uk/song/BMI_UK16050196)
2. Бот М. Онлайн-архів музичного фольклору. Проект «Поліфонія». Записи гурту «Криниця». «Та вставай, вставай та й Маруся». Режим доступу: [https://www.polyphonyproject.com/uk/song/BMI\\_UK16050194](https://www.polyphonyproject.com/uk/song/BMI_UK16050194)
3. Іваницький А. Український музичний фольклор, підручник. Вінниця: «Нова книга», 2004. 100 с. Режим доступу: [http://www.folklor.ho.ua/Umf\\_www/books](http://www.folklor.ho.ua/Umf_www/books)
4. Клименко І. Весільні пісні. *Історія української музики: у 7 томах*. Кн. 1. Народна музика. ред. Г.А. Скрипник (гол.) Київ: ІМФЕ. 2016. С. 146–160.
5. Любимова А. Весільні мелодії «середньодніпровського набору» в ареалі дніпровських порогів. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2021. Вип. 21, С. 122–144.
6. Скаженик М., Чухно Т. Записи музичного фольклору на Миколаївщині: експедиційне обстеження і стан традиції на межі ХХ – ХХІ ст. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2021. Вип. 21. С. 49–73.
7. Скаженик М. Трирядкові весільні наспіви з шестидольною основою на Полісько-волинському пограниччі (північна Житомирщина): ритмічні та звуковисотні різновиди. *Проблеми етномузикології*. 2013. Вип. 8. С. 131 – 142.
8. Терещенко О. Центральнотрадиційний весільний мелотип v4452 на теренах пізнішого заселення. *Проблеми етномузикології*. 2015. Вип. 10. С. 112–121.

УДК 78.083.3

**Крамар Ілона Сергіївна,**  
*магістрантка*  
*Вінницького державного педагогічного університету*  
*імені Михайла Коцюбинського*  
*(науковий керівник О.М. Якимчук)*  
 тел. (063) 884 - 13 - 14  
 e-mail: mirigol@ukr.net

### **«ЩЕДРІВКА» ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА: ОСОБЛИВОСТІ ПРОЧИТАННЯ АВТОРСЬКОГО ТЕКСТУ**

У творчому доробку представника київської композиторської школи, заслуженого діяча мистецтв України О. Яковчука хорова творчість посідає значне місце. Найбільшу кількість складають хорові обробки народних пісень. Зацікавленість композитора цим жанром зумовлена фольклористичною діяльністю О. Яковчука у 1970-1980 рр. Композитор «...щасливо зумів знайти рівновагу між народним і

професійним, продовжити традицію свого земляка М. Леонтовича, а саме – у драматизації словесного змісту пісні новими можливостями хорового письма» [1]. Протягом 2015 - 2018 рр. автор опублікував їх у шеститомній антології, яка містить 345 обробок українських народних пісень для хорових колективів різних складів.

У центрі нашої уваги відома «Щедрівка» О. Яковчука, в якій композитор використав слова народного «Щедрика». За сорок років від дня створення цього піснеспіву він увійшов до репертуару багатьох вітчизняних і зарубіжних хорових колективів.

«Щедрівка» складається з чотирьох розділів (8+10+18+6), останній з яких виконує функцію коди. Розділи контрастують між собою за темпом, розміром, фактурними особливостями тощо.

Перший розділ *Allegretto* охоплює вісім тактів, де автор повторює перших два рядки щедрівки. Кожних два такти композитор додає до хорової партитури нові партії. За таким принципом побудовані й наступні два розділи. Безперервний рух восьмих у чоловічих, альтовій партіях виконує функцію акомпанементу, на який накладається мелодична лінія сопрано. З п'ятого такту фактура ущільнюється, що призводить до кульмінації (8 т.).

У другому розділі *Meno mosso* композитор використовує розмір 12/8. Тридольна пульсація, акценти, синкопи надають музиці танцювального характеру. Принцип драматургічного зростання цієї частини подібний до будови першого розділу. Поступовий вступ голосів сприяє наскрізному розвиткові хорової партитури. З чотирьох голосів фактура розширюється до восьми (16 – 18 тт.), що посилює звучання кульмінаційної зони другого розділу.

Третій розділ охоплює шістнадцять тактів, авторська вказівка *Tempo I* повертає виконавців до початкового темпу. Порівняно з попереднім музичним матеріалом фактура тут поліфонічна. Це виявляється у поєднанні різних ритмічних, мелодичних ліній в голосах, неспівпадинні вербального тексту в хорових партіях. Кульмінаційна зона охоплює останніх два такти розділу (35 – 36 тт.) й звучить у найвищій теситурі усього твору.

У четвертому розділі повертається темп *Meno mosso*. Це найкоротший розділ, який охоплює шість тактів і виконує функцію коди. Починаючись з унісонного звучання, хорова партитура розростається до шістнадцяти голосів – кластерного звучання п'ятнадцятитонового звукоряду на дві октави (від *d* малої до *d* другої октави) й *fis*<sup>2</sup>, який в наступній (останній) вертикалі розв'язується в

тонічний тризвук. Останній рядок вербального й музичного текстів підсумовує смисл щедрівки, завершуючи її вигуком «Гей!».

Проаналізуємо «Щедрівку» у виконанні двох хорових колективів – Академічного муніципального хору «Вінниця» під орудою В. Газінського, Національної академічної хорової капели «Дударик» (керівник – Д. Кацал).

Однією з особливостей прочитання музичного твору хоровим колективом «Вінниця» є швидкий темп. Загальний час звучання складає 1.39 хв. Хор досягає такої швидкості виконання завдяки легкій і чіткій артикуляції, яка зберігається протягом усього твору, що надає звучанню цілісності. Прискорена швидкість є основною рисою інтерпретації диригентом «Щедрівки» О. Яковчука. В. Газінський притримується авторських вказівок щодо зміни темпу. Однак *Meno mosso* у кодї звучить повільніше, ніж *Meno mosso* другого розділу, підкреслюючи семантичне значення коди.

Другою особливістю, яка є матеріалом для різного прочитання виконавцями музичного тексту є цезури між розділами. У В. Газінського цезури невеликі. Він майже одразу розпочинає звучання наступних розділів, надаючи хористам взяти дихання й перелаштуватись на інший темп.

У третьому поліфонічному розділі диригент не надає перевагу окремим хоровим партіям. Тому голоси хорової партитури з різним вербальним текстом звучать рівнозначно, накладаючись один на одного, зберігаючи виразність мелодичних ліній.

У кодї на відміну від попередніх розділів звуковедення характеризується плавністю.

Виконання «Щедрика» хоровою капелюю «Дударик» відрізняється врівноваженим і поміркованим темпом, подовженням звучання останніх акордів наприкінці розділів, тривалими цезурами.

Так, інтонування восьмих у першому розділі позначене внутрішнім об'єднанням цих тривалостей і наближенні їх до штриха *legato*. На партії чоловічих голосів і альтів накладається дзвінке звучання голосів хлопчиків в партії сопрано. Диригент продовжує звучання останньої вертикалі під знаком фермати, що надає завершеності першому розділу й відділяє його від наступного музичного матеріалу.

Інтонування другого розділу *Meno mosso* в розмірі 12/8 позначене гарним відчуттям тріольності всередині долей. М'яке виділення акцентів та коротких ліг підкреслює жанрову ознаку цього розділу –

танцювальність. У 15 – 16 тт. диригент розставляє акценти відповідно до вербального тексту на наголошені склади (а не музичного – на сильні доли в такті). Так, м'яке акцентування відчутне на довгих тривалостях на складах *-ро* (корови), *-ли* (отелились), *-ко* (теляткові). Заповільнення темпу в 17 т. сприяє розширенню звучання кульмінаційної зони й детальному прослуховуванню гармонічної вертикалі, особливо на словах «...вечір, добрий вечір» (17 т.). Як і у першому розділі Д. Кацал збільшує тривалість звучання останньої вертикалі на мажорній гармонії (Н), підкреслюючи ствердний характер кульмінації.

Третій розділ *Тетро I* має наскрізний тип розвитку. Голосам, які поступово вступають, диригент надає рівноправне звучання. Ритмічне й інтонаційне протиставлення відбувається у 27 – 35 тт. Тут однотактовим мотивам у партіях сопрано й басів з рівномірною пульсацією восьмими протистоїть синкопований ритм середніх голосів. Ритмічне злиття відбувається лише в останній вертикалі розділу. Хор затримується на ферматі останнього акорду, натомість цезура перед кодою невеликого розміру – менша, ніж між другим і третім розділами.

Кода звучить у повільному темпі. Динаміка виконання позначена поступовим додаванням хором сили звучання. Ланцюгове дихання сприяє в'язкому звуковедінню. Хористами прослухане кожне нашарування тонів до хорової вертикалі. Кластерний акорд («Гей!», 41 т.) звучить насичено й переходить у просвітлене звучання тонічного тризвуку.

Порівнюючи виконання «Щедрика» О. Яковчука двома хоровими колективами відмітимо: інтерпретація хору «Вінниця» відрізняється швидким темпом, недовгими ферматами, короткими цезурами, рівнозначністю партій у поліфонічній хоровій фактурі. Для виконання «Дударика» характерним є помірний темп, уважне дослуховування останніх вертикалей наприкінці розділів, наявність тривалих цезур, співставлення ритмічних формул у поліфонічній фактурі.

#### *Література:*

1. Кушнірук О.П. Антологія обробки української народної пісні. URL : <http://slovoprosivity.org/2018/09/20/antolohiya-obrobky-ukrajinskoji-narodnoji-pisni/> (дата звернення 25.09.2022).

УДК 78.087.68

**Лисенко Ганна Валентинівна,**  
*студентка II курсу освітнього ступеня «Бакалавр»*  
*кафедри історії та теорії музики*  
*Дніпровської академії музики*  
*(науковий керівник С.А. Щітова)*  
тел. (095) 486 - 69 - 12  
e-mail: annalusenko2332@gmail.com

## **ПОЛЬСЬКА ХОРОВА ДУХОВНА МУЗИКА ЯК СКЛАДОВА ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ СТАНІСЛАВА МОНЮШКО**

Хорова духовна музика Польщі є малодослідженою як зарубіжними, так і українськими музикознавцями. Серед низки праць, в яких розглядалися польські твори епохи Романтизму, саме церковна музика цього великого у світовій культурі періоду, залишається поза наукових інтересів.

Церковна музика в Польщі, у порівнянні з її високим розвитком у Західній Європі, починаючи з епохи Бароко, вагомо відставала.

З епохи Просвітництва, за правління короля Станіслава Августа (1764 – 1795), духовна музика у Польщі поступово почала перехід у вокально-інструментальну сферу. Такі жанри як меса, літургія, оферторій все більше набували рис оперної музики; увага в них зосереджувалась не на богослужбовому тексті, а на вокальній віртуозності. Мелодичні лінії були наповнені багатою кількістю мелізмів, насичених експресивністю та ліризмом. Прагнучи наслідувати традиції італійської опери, частини мес *Kyrie, Gloria, Credo* писалися у формі арій, в яких окремі вільно обрані слова багаторазово повторювались з використанням довгих колоратур. Прикладом цього є духовна музика польських композиторів – Яцека Щуровського, Матеуша Звежовського, Марціна Юзефа Жебровського.

Ще одною, не менш важливою особливістю польської музики є впровадження в неї ритміки та мелодики національних пісень і танців. Масово включались полонези, краков'яки та ін. Польський музикознавець К. Мровіч стверджує, що «...посилення світських мотивів у церковних творах зумовлене національним та соціальним становищем її творців, про яке судять в історії польської музики як

позитивне явище, що свідчить про прагнення до створення національного стилю в історії церковної музики» [1, 21].

Несприятливу картину польської духовної музики доповнювала гра органістами ансамблевої музики, симфоній, різних танців замість канонічної органної. Хорові колективи дозволяли собі або зовсім вилучати деякі частини богослужбового тексту, або вільно змінювати їх місцями.

На рубежі XVIII – XIX століть серед духовенства, композиторів, прихожан спостерігаються виступи проти секуляризації церковної музики. У своїй праці «Проект реформи хору Вавельського кафедрального собору», священник Вацлав Сераковський виклав основні вимоги на повноту духовної музики, а саме:

1. Вилучення музичних інструментів (вважав їх головним злом, який впливає на секуляризацію).
2. В храмі має залишитися тільки хор та орган.
3. Риси інструментальної музики мають бути обов'язково вилученими, оскільки вони викликають неуважність та відволікають від молитви [1, 22].

Такі досить радикальні вимоги спричинили обурення у більшості прихожан. Тому виникли нові тенденції, які повинні були залучити людей до більшої активності – богослужіння рідною мовою, залучення народної пісні під органний акомпанемент. Як наслідок, наприкінці XVIII століття виникає так звана польська меса – меса, в якій латинські масові розспіви замінювались на польські пісні.

В епоху Романтизму почався позитивний зсув у сторону відродження істинної церковної музики. Такі композитори, як Юзеф Ельснер та Кароль Курпінський стали подвижниками розвитку рівня виконавства та збільшення репертуару. Однак цей рух не отримав належних результатів. Ельснер у недільних службах виконував музику віденських класиків, незрозумілу для народу, а Курпінський, написавши цикл восьми масових піснеспівів для хору *a cappella* або органним супроводом, не зумів відчутти специфічну стилістику церковної музики, включивши туди світські пісні.

У середині XIX століття герцог Людвіг I почав реформувати церковну музику. Він прагнув заохотити композиторів до написання мес та духовних інших творів у стилі Дж. Палестрини. Але через те, що церква-покровительниця втратила свій вплив серед народу, з'явився брак талановитих композиторів, які б займалися цією сферою; музичної освіти, яка б виховувала фахівців, не вистачало.



Велику паузу в напрямку духовної музики заповнив відомий польський композитор Станіслав Монюшко. Він гостро критикував попередній досвід у написанні релігійної музики. У своєму листі композитор описав цю проблему: «Церковна музика має на меті оновлення духу молитви і повинна розглядатися і ставитись лише як допомога до звільнення його від земних зв'язків. Визнаючи це правилом і суворо дотримуючись його, якщо ми спочатку із захопленням звернемо увагу на теперішній стан церковної музики, то тоді ми маємо зі смутком зізнатися, що жодне з витончених мистецтв ще не досягло такої жахливої роботи» [1].

Втім, його духовна хорова музика залишається малодослідженою. Музикознавці, біографи в більшості випадків розглядають польського класика як основоположника національної опери Польщі, творця великої кількості вокальних творів. Однак, релігійну музику, яка була окремим напрямком діяльності С. Монюшко, можна безперечно вважати важливою та головною ланкою у творчості композитора, над якою він працював протягом усього свого життя.

Цікавість С. Монюшка до релігійної музики пов'язано, насамперед, з його навчанням в юному віці у польського органіста і піаніста Фрейера, а також з роботою органістом у м. Вільнюс.

С. Монюшко засуджував використання музичних засобів, які не служили літургійній концепції. До них відносились концертність, помпезність, надмірна контрастність частин. У тому же листі він чітко сформулював свою думку: «Нехай співак поєднає свій голос із найсерйознішим музичним інструментом, яким є орган, усім багатством своїх можливостей готовий до служіння Вчителю. Нехай той з усім запереченням себелюбства відмовиться від готовності хизуватися і виблискувати силою власного таланту; і, таким чином, об'єднані однією метою свого покликання, Святий Дух, їхня єдина Муза, буде безпомилково надихати. І тому вони зроблять справу, яка принесе їм мовчазну, але праведну заслугу і принесе реальну користь людям» [1].

Після такого гучного прориву у сфері духовної музики почали масово відкриватися єпархіальні школи органістів, хорові колективи хлопчиків та чоловіків, твори почали спиратися на здобутки С. Монюшко, з'явилося багато канонічного церковного репертуару.

Творчий доробок композитора містить понад 80 релігійних творів: псалми, літанії, гімни, оферторій, реквієм. Показовим є звертання композитора до багатоговікового досвіду жанру меси.

Серед написаних у даному жанрі творів для дослідників інтерес представляє Латинська меса Es-dur (1865) як ілюстрація, з одного боку, «релігійного» письма композитора, а з іншого – демонстрація збереження ним традицій написання мес.

Меса написана для квартету солістів, змішаного хору, квінтету смичкових та органу на традиційний католицький текст. Має усталену структуру меси *ordinarium*, складається з 5 постійних частин:

1. Kyrie
2. Credo
3. Sanctus
4. Benedictus
5. Agnus Dei

Канонічні традиції у написанні духовної музики композитора можна побачити у тому, що він використовує у месі повний богослужбовий текст, намагаючись підпорядкувати твір законам літургійної служби.

У стильовому відношенні Латинська меса має загальний піднесений, життєрадісний характер. Лише у частині Credo на словах Et incarnátus з'являється контраст появою мінорного ладу, зміною темпу на помірний.

У месі є прояв діяльності композитора у вокальній та оперній сферах. Відчутний тематизм пісенності, але не в притаманному йому народному стилі, а більш академічному. Особливо це відображається в партіях солістів, які мають ознаки аріозності.

На підставі цього можна побачити, що С. Монюшко спирався на традиції католицької музики, прагнув до повернення у польську духовну творчість канонічних богослужбових законів.

Підсумовуючи всі етапи становлення польської духовної музики, можна зробити висновки щодо її особливостей:

1. Написання мес на рідній мові;
2. Перевага у церковних творах народної пісенності;
3. Залучення до духовних жанрів рис народної ритміки та мелодики;
4. Використання у месях оперних форм;
5. Надання месі концертної помпезності та величності;
6. Секуляризація релігійної музики.

*Література:*

1. Przybylski T. Polska muzyka kościelna od końca XVIII do początku XX wieku. Polska muzyka religijna – między epokami kulturami, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego Katowice, 2006. P. 20–31.

УДК 78.083

**Моїсєнкова Анна Дмитрівна,**  
*магістрантка кафедри фортепіано*  
*Дніпровської академії музики*  
*(науковий керівник В.А. Мітлицька)*  
 тел. (067) 598 - 57 - 28  
 e-mail: petroanndi@gmail.com

**ВИВЧЕННЯ КЛАВЕСИННОЇ ТВОРЧОСТІ  
 ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТ.  
 СУЧАСНИМИ МУЗИКОЗНАВЦЯМИ**

Озираючись на музичне мистецтво минулого століття, серед усіх відроджених старовинних інструментів можна виділити клавесин, адже саме він отримав нове сучасне життя. Цей процес після другого народження відбувся у трьох сферах: інструментобудуванні, композиторській творчості та виконавському мистецтві ХХ століття.

Клавесинне мистецтво пройшло довгий шлях розвитку, чим зумовлена поява величезної галереї музичних творів для цього інструмента. Стрімка швидкість виробництва клавесинів у минулому столітті привернула увагу сучасних композиторів. У творчості останніх почав формуватися новий клавесинний репертуар. Жанр концерту для клавесину з оркестром не став виключенням. Набувши нових форм, він посів своє місце у творчості багатьох композиторів.

Мета роботи полягає у виявленні основних напрямів дослідження музикознавцями клавесинного відродження та клавесинної творчості західноєвропейських композиторів ХХ століття.

У наш час клавесинна музика, а також пов'язані із нею питання виконавства – це розвинута специфічна музична практика, популярність якої зростає у професійних колах. Велика кількість зарубіжних, українських та радянських дослідників вивчали ці питання, тому класифікувати їх роботи ми будемо за темами.

Цікавість до музичного минулого, зокрема, історії становлення клавесинного мистецтва, спричинила звернення до величезної кількості документів, предметів музичної спадщини минулого та музичних інструментів. Не став винятком і клавесин. Дослідивши роботи О. Шадріної-Личак «Італійський та французький типи клавесинів у зв'язку з національними клавесинними школами», В. Шекалова «Відродження клавесину», стало зрозуміло, що відродження старовинної музики було потужним поштовхом для поновлення виконавського, композиторського та дослідницького інтересу до клавесинного мистецтва останньої третини ХІХ століття. Розповсюдження з ХVІІІ століття принципу історизму знайшло своє відображення у прагненні осмислення безперервності та взаємозв'язку усього історичного процесу. Ці положення дали поштовх до активного розвитку історичної науки, у тому числі й історичного мистецтвознавства.

Для вивчення історії клавесину та формування періодизації етапів розвитку, розглянуті кілька літературних джерел: С. Шабалтіна «Клавесин крізь століття» та Ф. Нодель «Про старовинні музичні інструменти». Основним висновком авторів цих робіт є твердження, що низка проблем у колекціонуванні клавесинів, помножених на зростаючу кількість клавесиністів, кожен з яких хотів мати свій власний інструмент, призвели до важливого кроку в справі відродження інструмента, а саме – виготовлення сучасних клавесинів.

Відродження й виробництво моделей клавесина, виготовлення копій історичних інструментів, задіяних у концертній та педагогічній діяльності музикантів, а також розвиток індустрії звукозапису, привели до збагачення практичного й теоретичного досвіду: утворення виконавських шкіл, відкриття спеціалізованих відділень музичних навчальних закладів, проведення майстер-класів, конкурсів, фестивалів тощо.

У другій половині ХХ століття навколо проблеми аутентичного виконавства розгорнулися теоретичні дискусії. Наукові інтереси музикантів ХХ століття зумовили появу численних праць із найрізноманітніших питань джерелознавства, текстології, органології, музикознавства. Увагу музикознавців притягувала проблематика щодо історичних стилів, національних інструментальних шкіл, жанрів та жанрових стилів, синтетичних музично-театральних жанрів, особливостей клавірного й органного інструменталізму, базових

елементів музичних стилів XVII – XVIII століть, узагальнення досягнень аутентичної практики.

У ході опрацювання музикознавчої літератури, розглянуто роботи, присвячені аналізу феномена клавесинного репертуару в певні проміжки часу. Це дослідження П. Зубкова «Галантний стиль в музичній культурі другої половини XVIII – першої третини XIX століть: стильові модифікації в клавірних мініатюрах», О. Жукової «Орнаментика у клавірних творах доби бароко: питання нотації».

Разом із цим, відроджувалися та розвивалися жанри, які були популярні декілька епох назад. Окреме місце серед них належить жанру концерту. Концерт – це один з найбільш відомих музичних жанрів, починаючи з епохи бароко і до наших днів. Відповідне жанрове найменування застосовувалося щодо значної кількості вокальних та особливо інструментальних творів, написаних за останні чотири століття. Уже на початку XVIII століття в Італії склалися основні типологічні різновиди барочного інструментального концерту, які розповсюджуючись по Європі, завойовували все більшу популярність серед прихильників клавірного мистецтва.

Перший з них – *Concerto grosso*, який передбачає виділення з усього виконавського складу невеликої групи двох-чотирьох солістів (*concertino*) та неодмінне використання в усіх важливих частинах композиції принципу контрастного зіставлення фрагментів у виконанні цієї групи, з фрагментами, що виконує *tutti*. Другий різновид – концерт для соліста з оркестром – принципово відрізнявся від *concerto grosso* наявністю тільки однієї сольної партії. Нарешті, третій типологічний різновид барочного концерту, часто іменованій у сучасному музикознавстві *Ripieno concerto*, не передбачав виокремлення на постійній основі одного або декількох солістів, при тому, що характерне для жанру концерту зіставлення фрагментів різної фактурної щільності тут присутнє.

Також можна додати, що в епоху бароко іноді зустрічались концерти для клавіру соло (наприклад, «Італійський концерт» Й.С. Баха та Концерт G-dur І.Л. Кребса), в яких певною мірою імітувалася оркестрова фактура та властиві концерту принципи внутрішньої організації.

Розглянувши більш детально характерні риси та шлях становлення цього жанру в роботах Н. Туровської «Ранній період композиторської творчості як феномен еволюційного процесу»,

Майкла Роедера «Історія концерту», М. Меркадо «Еволюція Моцартівського піаністичного стилю», Дж. Стівенса «Бах та його клавірні концерти» стало очевидним, що звернення композиторів ХХ століття до жанру концерту при створенні композицій для відродженого клавесину було закономірним, як з боку можливостей сприйняття концерту як жанру для демонстрації інструмента, так і з боку особливої популярності жанру концерту в ХХ ст. загалом.

Звернення композиторів ХХ століття до відродженого інструмента не одразу спричинило написання оригінальних та сучасних (тобто тих, що відображали музичні тенденції свого часу) творів. Використання клавесину з 1890-х і до 1920-х років здійснювалося, в основному, двома шляхами. Перший був спробою пристосування до клавесину фортепіанної фактури та стилю письма. Другий спирався на стилізацію основних прийомів клавесинних творів епохи бароко та жанрів старовинної музики. Твори, написані у випадку переносу фортепіанної фактури в партію клавесину, зазвичай мали авторські ремарки про можливості використання інструмента за вибором виконавця. Такі «реверанси» сучасних композиторів у бік клавесину, скоріше за все, були викликані загальною захопленістю цим інструментом та можливістю таким чином зацікавити виконавців і слухачів своїм твором.

Отже, висвітлення сфери виконавського мистецтва та проблем інтерпретації жанру базуються у роботах: Н. Герасимової-Персидської, Т. Гусарчук «Старовинна музика в культурі сьогодення і місце кафедри старовинної музики в системі НМАУ ім. П.І. Чайковського», О. Жукової «Arroggiatura як елемент музичної тканини: частина мелодії чи прикраса? (виконавський аспект)», Н. Сікорської «Клавірна музика Бароко в редакціях другої половини ХІХ ст.: становлення історично інформованого виконавства», С. Шабалтіної «Виконавська традиція та індивідуальна інтерпритація», Н. Арнонкур «Музика мовою звуків».

Дослідження особливостей трактування жанру клавесинного концерту у творчості західноєвропейських композиторів ХХ століття стало можливим завдяки роботі О. Фіалко «Клавесин у ХХ столітті: галерея іміджів. Музика та час». Виходячи із цього, слід зауважити, що клавесинні концерти Мануеля де Фальї та Ф. Пуленка задали курс, на який орієнтувалися композитори 1920-30-х років у зверненні до написання творів для відродженого клавесина. У цей період саме жанр

клавесинного концерту залишався провідним у творчості західноєвропейських композиторів ХХ століття.

Отже, можна сказати, що дослідження клавесинного відродження відбувалося з декількох сторін: відродження старовинної музики; розповсюдження принципу історизму; інструментобудування; клавесинний репертуар. Не залишилося без уваги питання відродження жанрів, а саме – композиторське трактування та виконавська інтерпретація жанру концерту для клавесина з оркестром у музичній творчості ХХ століття.

### *Література:*

1. Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Сумы, 2005. 204 с.
2. Герасимова-Персидська Н., Гусарчук Т. Старовинна музика в культурі сьогодення і місце кафедри старовинної музики в системі НМАУ ім. П.І. Чайковського. *Академія музичної еліти України: Історія та сучасність: до 90-ліття НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2004. С. 309–312.
3. Жукова О. Арроггіатура як елемент музичної тканини: частина мелодії чи прикраса? *Виконавський аспект. Українське музикознавство*. Вип. 45. Київ, 2019. С. 7–18
4. Жукова О. «Орнаментика у клавірних творах доби бароко: питання нотації». *Українське музикознавство*. Вип. 44. Київ, 2018. С. 20–30.
5. Зубкова П.О. Галантний стиль в музичній культурі другої половини ХVІІІ – першої третини ХІХ століття: стильові модифікації в клавірних мініатюрах: магістерська наукова робота: спец. 034 Культурологія / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2020. 132 с.
6. Нодель Ф., Зубов А. О «старинных» музыкальных инструментах. *Музыкальные инструменты*. 2004. No 1. 17 с.
7. Сікорська Н.В. Клавірна музика Бароко в редакціях другої половини ХІХ ст.: становлення історично інформованого виконавства: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2020. 287 с.
8. Туровська Н.А. Ранній період композиторської творчості як феномен еволюційного процесу: автореф. дис. ... канд. мист. ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2009. 19 с.
9. Фиалко О.В. Клавесин в ХХ веке: галерея имиджей. *Музыка и время*. 2013, No 9. С. 68–72.
10. Шабалтина С.М. Исполнительская традиция и индивидуальная интерпретация: к проблеме целостного восприятия музыкального текста произведения. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2005. Вип. 48. С. 221–224.
11. Шабалтина С.М. Клавесин сквозь века. Заметки исполнителя. 2013. 160 с.

12. Шадріна-Личак О. Італійський та французький типи клавесинів у зв'язку із національними клавесинними школами. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. 2006. Вип. 41. Кн. 2. С. 55–61.
13. Шекалов В. Возрождение клавесина как культурно-исторический процесс: дисс. ... доктора искусств.: Санкт-Петербург, 2009. 468 с.
14. Jane R. Stevens. The Bach Family and the Keyboard Concerto: The Evolution of a Genre. Harmonie Park, 2001. 269 p.
15. Mario Raymond Mercado. The Evolution of Mozart's Pianistic Style. Southern Illinois University Press, 1992. 152 p.
16. Michael Thomas Roeder. A History of the Concerto. Amadeus; 1st edition, 2003. 484 p.

УДК 78.071.2

**Рекубрацька Олена Миколаївна,**  
*магістрантка кафедри народних інструментів*  
*Дніпровської академії музики*  
*(науковий керівник Г.М. Пшенічкіна)*  
 тел. (098) 851 - 28 - 97  
 e-mail: elenariver20@gmail.com

## **РИСИ НІМЕЦЬКОГО БІДЕРМАЄРА У ТВОРЧОСТІ МАУРО ДЖУЛІАНІ**

Метою дослідження є пошук музично-стилістичних рис Бідермаєра в гітарній спадщині Мауро Джуліані у віденський період його творчості.

В одній з найбільш знаних арій Керубіно «Voi che sapete che cosa è amor» («Хто може знає, що є любов») з опери В.А. Моцарта «Весілля Фігаро» (1786), герой оповідає графині про насолоди і страждання, які приносить кохання. На прохання графині Сусанна бере до рук гітару та акомпонує Керубіно. Прийом піцикато струнних в оркестрі імітує звучання арпеджованих акордів на цьому інструменті. Цей оперний номер яскраво ілюструє уявлення кінця XVIII ст. про гітару як інструмент, який може взяти в руки будь-хто і зімпровізувати акомпанемент для співу.

Враховуючи саме такі, «допоміжні» функції гітари у тогочасному музичному середовищі, здається дивовижним, що на початку XIX ст. італійський композитор Мауро Джуліані (1781 – 1829) зміг зарекомендувати себе як віртуоз-гітарист і композитор, який писав



музику саме для гітари-соло. Пошук факторів, які вплинули на такий стрімкий розвиток гітарного мистецтва утворює актуальність нашого дослідження.

Важливими чинниками, які сприяли успішній кар'єрі М. Джуліані, стали як нововведення в гітарне виконавство з боку самого композитора, так і період активної реформації інструмента у всій Західній Європі.

На коло жанрів та напрямок творчості композитора вплинуло передусім тогочасне гітарне салонне виконавство. На відміну від інших європейських столиць, музичне життя Відня (в якому М. Джуліані оселився у 1806 році) відбувалося переважно приватно, особливо до 1815 року. Виконання музики вдома було розповсюдженим дозвіллям, під час якого члени сім'ї чи друзі могли виконувати струнні квартети, нескладні сонати, транскрипції відомих симфоній та оперних арій. Такі домашні музикування деколи переростали у напівпублічні виступи. Тож поступово камерні концерти збирали все ширшу аудиторію, а музиканти отримували більшу виконавську свободу.

Традиція музикувати під відкритим небом чи у камерній атмосфері стала модною особливо у бюргерському колі, та міцно увійшла в побут перших десятиліть ХІХ ст. Причина такої тенденції полягала в романтичних ідеалах, прагненні відтворення високих почуттів, наближення до природи, що знаходило втілення у філософії й освіті, літературі, поезії, художньому мистецтві та, звісно, у музиці. Усе це було значною мірою наслідком соціальних і культурних змін наприкінці ХVІІІ – початку ХІХ ст., які стимулювали появу нового напрямку в мистецтві, який отримав назву *Бідермаєр*.

Бідермаєр або ж німецький «міщанський романтизм» – це напрям у німецькому та австрійському мистецтві, який виник у 1815 році та набув найбільшого розквіту у 1830 – 1840-х роках. Мистецтвознавці вважають його перехідним періодом між класицизмом і романтизмом, як антитеза ідеям французької революції та ампіру. На відміну від Романтизму, Бідермаєр оспівував не щось унікальне, незвичне, а цілком буденне. Улюбленим його героєм був не геній-одинак, який кидає виклик непереборним обставинам чи стихіям, а «маленька людина» – міщанин чи навіть дрібний чиновник – безсила перед рутиною життя [3, 117]. Митці Бідермаєра ідеалізували життя простих людей, навколишню природу, фольклор тощо.

У музичному мистецтві Бідермаєра форма з її першочерговим значенням відходить на другий план, а на перший, натомість, виступає зміст твору із заглибленням у духовний світ людини. Тому в музиці цього часу домінує пісенна форма з її простотою, лаконічністю та водночас вишуканістю.

Нові віяння австро-німецького мистецтва швидко захопили й М. Джуліані. Причина його переїзду до Відня була простою. Зробити кар'єру концертуючого гітариста в Італії було важко через низький інтерес публіки до цього інструмента й водночас існування великої кількості чудових гітаристів, які міцно займали концертні майданчики (серед таких, наприклад, Фердинандо Каруллі). Тож М. Джуліані перебрався до Австрії, де швидко завоював репутацію одного з найкращих гітаристів Європи та непересічного композитора. До того ж він починає створювати музику в популярному стилі, який був до смаку публіці.

Нові виконавські можливості гітари дозволяли поєднувати мелодію та гармонію, а значить – гітарист міг виступати без супроводу. Тож усі численні сольні гітарні твори композитора були написані таким чином. Крім того, М. Джуліані обирав тональності, керуючись можливостями та перевагами інструмента. Побудова акордів ґрунтувалась на виконавській зручності та посиленні гармонічних барв у музиці. Завдяки чудовому знанню законів гармонії та гітарного грифу, композитор для полегшення фактури часто використовував «відкриті струни».

Основним доробком М. Джуліані цього періоду є салонна музика: «Блискуча Соната» ор. 15, «Гранд-Увертюра» ор. 61, «Гран Соната Ероїка» ор. 150 для гітари-соло, а також Велика соната для флейти та гітари ор. 25, два концертні «Гран-дуетто», ор. 52 і ор. 85 для флейти та гітари (М. Джуліані був ще й хорошим флейтистом).

Пропонуємо визначити стильові особливості салонних творів М. Джуліані періоду Бідермаєра на прикладі «Гранд-Увертюри» ор. 61. Це розгорнутий одночастинний твір, де сонячна радість Моцарта та Россіні поєднується із грізним драматизмом Вебера та поемністю Ф. Ліста. Показове «симфонічне» жанрове визначення твору (увертюра) відповідає оркестрово-театральній драматургії композиції, хоч і написана вона для гітари соло.

Поемність увертюри у той же час співвідноситься із ранньоромантичним – «бідермаєрівським» типом чергування танцювальних та пісенних епізодів, у яких домінує монологічне

«виголошення» варіацій. Фактура викладення основних тем Увертюри дещо нагадує романсову, проте з іншим контурно-мелодійним наповненням: мелодія-монолог, яка нагадує стриману молитву-псалом, чергується з емоційними «сплесками» широких інтервальних «стрибків», втілює стильову боротьбу та протиріччя на зламі двох стилістичних епох.

Загальний план «Гранд-Увертюри» орієнтований на тип французької увертюри з її повільним театральним вступом (*Andante maestoso*, a-moll) та поемною «двофазністю» основної частини (*Allegro maestoso*, A-dur). Наведемо схему композиції й тонального плану твору:

Вступ	Основний розділ	Кода
<i>Andante maestoso</i>	<i>Allegro maestoso</i>	
A	B C D E B C D E <sup>1</sup>	
a-moll	A-dur Fis E-dur C-dur H-dur A-dur F/A-dur F-dur	C-dur

Твір вирізняється максимальною різноманітністю фактурних прийомів гітарної гри, багатством зіставлень акордово-багатоголосних та мелодичних структур, супроводжуваних пасажними послідовностями.

Отже, М. Джуліані був тією особистістю, який безпосередньо вплинув на подальший розвиток усього гітарного мистецтва. Він умів тонко відчувати віяння часу та смаки публіки, що зробило його твори певним символом своєї епохи. Зовні малопотужну у звуковому плані гітару з її початково допоміжними функціями у музичному побуті, композитор зумів підняти до рівня сольного концертного інструмента, водночас реалізувавши головний принцип Бідермаєра – «велике в малому», тобто поєднав велику сцену та камерні жанри.

### *Література:*

1. Джуліані Мауро. Музыкальная энциклопедия: в 6 томах / гл. ред. Ю. Келдыш. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1974. С. 228.
2. Мироненко І. Творчий вклад гітариста-віртуоза Мауро Джуліані у процес піднесення мистецтва гітарного виконання. *Час мистецької освіти. Проблема творчості у сучасній мистецькій освіті*: зб. тез та матеріалів VI Міжнар. наук.-практ. конф, Харків, 28 - 30 берез. 2018 р. Харків: ХНПУ, 2018. С. 70–71.
3. Мустафін О. Справжня історія пізнього нового часу. Х., 2017.

УДК 78.071.1

**Терновий Олексій Олегович**  
*магістрант кафедри народних інструментів*  
*Дніпровської академії музики*  
*(науковий керівник Н.В. Башмакова)*  
тел. (098) 257 - 03 - 67  
e-mail: stud17.23@dk.dp.ua

## **ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ У ГІТАРНИХ СОНАТАХ АНТОНІО ХОСЕ І АЛЬБЕРТО ГІНАСТЕРИ**

Різноманітність та ідейна насиченість процесів, які протікали у ХХ столітті мали величезний відгук у композиторській практиці. І Антоніо Хосе, і Альберто Гінастера, митці, яких справедливо можна назвати одними із найяскравіших представників культури своїх країн та своєї епохи, відобразили найголовніші тенденції сучасності у власній музиці. Відповідно, вивчення їхньої композиторської діяльності є перспективним та потребує подальшої прицільності у теоретичних дослідженнях як виконавців, так і музикознавців.

Антоніо Хосе, чия коротка доля обірвалась внаслідок політичних сутичок всередині Іспанії, за недовгий час творчості не обмежився виконавством, став представником золотого покоління іспанських митців, написав понад 70 творів, але особливо запам'ятався музикою для інструмента гітари. Знаковий зразок цієї галузі, Соната, написана у зрілий період творчості автора. На той момент (1933 рік) тільки декілька композиторів з цілої Іспанії писали музику у формі сонати.

При цьому, А. Хосе не просто звертається до цієї форми та активно й індивідуалізовано впроваджує її поряд зі своєю впізнаваною музичною мовою (що ґрунтується на мелодиці іспанських народних пісень, зокрема), а й використовує жанрові акценти, притаманні культурі Іспанії.

Подібно до А. Хосе, Альберто Гінастера як автор, що виріс та сформувався на культурі Латинської Америки, яка, як відомо, запозичила багато із іспанської тематики та мистецьких здобутків, залишив у своїй творчій спадщині єдиний та непересічний зразок Сонати для гітари.

І хоч ці аналізовані твори розділяє часовий відтинок у понад 30 років (а до цього додається ще той факт, що Соната Хосе була віднайдена тільки у 1980-х рр. минулого століття), обидві композиції є роботами, що позначають унікальне, персоналізоване розроблення тогочасних музичних тенденцій та водночас традиційних, фольклорних музичних засобів. У обох можемо віднайти композиційні техніки, що поєднують діатоніку з хроматикою та іншими новітніми методами, а також яскраву тембровість «гітарного» акорду, використання актуальних наявних способів гри на інструменті, і, що найголовніше, цілісне втілення художньої ідеї, що завжди постає вище за технічно-майстерну реалізацію.

При цьому, спільним є також те, що (з різних причин) ці гітарні твори залишаються ледь чи не єдиними у творчості А. Хосе та А. Гінастери. Це вражає, насамперед тому, що популярність інструмента гітари, її властивість до поєднань танцю, співу та акомпанементу, відобразилась і у досліджених зразках.

У першій частині Сонати А. Хосе живий ліризм головної партії протиставляється медитативним повільним акордам та арпеджіо побічної. Поступальний рух призводить до пасажу, який оформлений педальними нотами з коротким сплеском акордів, перед поверненням початкового тематизму та динамізованою репризою. У останньому розділі впізнаваний музичний матеріал проходить через різні модуляції, перш ніж завершується фінальним акордом мі мажору.

Друга частина, *Minueto*, зберігає традиційний розмір  $\frac{3}{4}$ , що жанровими коренями нагадує попередників, менуети XVIII століття, але в цьому випадку передбачає музичну мову XX століття. Хоча мелодична лінія початкової теми проста, її гармонічна основа є вибагливою: вона веде до ряду модуляцій у різноманітні тональності.

Подібним чином *Pavana triste* (III частина) написана у розмірі  $\frac{3}{2}$ , нагадує жанровий різновид іншого стародавнього танцю. У частині переважає ліричний настрій. Спільним для всіх частин є використання композитором складних гармонічних послідовностей.

Фінал починається з характерних акордів. Форма четвертої частини – рондо. Завдяки його структурі виникає можливість створення яскравого ефекту поєднання знайомого матеріалу із новим, адже у творі наявні тематичні арки.

У своїх творах (і зокрема, в обраній для аналізу Сонаті) Антоніо Хосе часто звертається до традицій минулих століть та їхніх жанрових ознак (приклад: II частина – Менует, III частина – Павана).

Проте, попри все це, гармонічна складова підкорена тембровим знахідкам Хосе, для якого інструмент «гітара» постає дослідницьким полем задля застосувань тих чи інших гармонічним комплексів, суголосних його часу.

Також як і більшість творів А. Гінастери, Соната для гітари містить багато традиційних європейських форм. Двочастинні форми зустрічаються у першій і третій частинах, тричастинна форма у другій частині й форма рондо в останній частині. Виникає також тема і варіації (з розвитку початкового акорду) та локально всередині третьої частини. Звісно ж, сонатна форма постає головною у формуванні твору.

Соната для гітари тв. 47 – важлива композиторська робота, яка відзначає унікальне авторське мотивно-тематичне розроблення південноамериканського фольклору. Тембри відкритих гітарних струн, народні мелодії корінних індіанців і типові народні ритми гітари «гаучо» є одними із національних елементів, що використовує А. Гінастера.

Цей твір і за протяжністю та стилем можна порівняти з авторською першою Сонатою для фортепіано, адже обидва вони включають різноманітні композиційні засоби і техніки, серед яких діатонічна мова, додекафонічна, політональна та алеаторична техніка.

До звичних прийомів гітарної музики А. Гінастера додав кілька музичних «спецефектів». Початок першої частини під назвою «Esordio» побудований на двох контрастних темах, першій – більш активній, другій – більш ліричній, з ефектом ударних інструментів. Скерцо у другій частині є, мабуть, найбільш екстремальним у використанні незвичайних звукових ефектів: А. Гінастера вказує на гліссандо як окремих нот, так і акордів, вказуючи для виконання все це у місці, наближеному до грифа, що акцентує на такій рисі скерцо, як ритмічність. Третя частина, «Canto», схожа на плавну, імпровізовану серенаду, з частою зміною темпу і настрою. Остання частина – це енергійне рондо з ритмами, притаманними давнім доколумбовим культурам, про що стверджують дослідники.

Програмні елементи також важливі, А. Гінастера включає у тканину творів південноамериканський народний фольклор та цитати з відомих зразків європейської музики (зокрема, з опери Р. Вагнера «Нюрнберзькі майстерзінгери»). Ці засоби так тісно переплітаються на різних структурних рівнях, що призводить до утворення дуже складної архітектоніки твору.

Таким чином, поряд з рядом спільних ознак, серед яких, насамперед, трактування таких засобів музичної виразності, як тембр та гармонія, мелодика, досліджувані Сонати мають індивідуальні обличчя, що дозволяють їм перебувати на чільному місці виконавського репертуару гітаристів сьогодення.

УДК 78.083

**Чамахуд Дарина Володимирівна,**  
*аспірантка кафедри історії української музики  
та музичної фольклористики  
Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського  
(науковий керівник О.В. Путятицька)  
тел. (066) 316 - 12 - 23  
e-mail: daryna.chamakhud@gmail.com*

## **ХОРОВА ОБРОБКА КАНТУ «СИРІТКА» ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА: МУЗИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ЖАНРУ**

Різноманіття музичних жанрів духовної музики українських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ ст. збагачувалося паралітургічними творами, до яких належать обробки давніх церковних кантів, псалмів, колядок, щедрівок та жанр духовного хорового концерту. Понад десять духовних кантів представлено у творчості українського композитора зазначеного періоду Якова Яциневича (1869 – 1945). Зважаючи на відсутність цілісних досліджень життєтворчості митця, ноти канту «Сирітка» вважалися загубленими.

Нещодавно у процесі пошукової роботи вдалося натрапити на збірку нотних матеріалів кантів для бандури в обробці українських композиторів, яку не зазначено у жодному бібліотечному каталозі [0]. Йдеться про збірник закордонного видання (Мічіган, 1988), присвячений тисячоліттю хрещення Русі. Серед нотних матеріалів вміщено кант «Сирітка» в обробці Я. Яциневича для мішаного хору у супроводі ансамблю бандуристів [0, 10–11]. У вступній статті дослідник М. Дейчаківський зазначив, що твори публікуються з метою розширення релігійного репертуару лірників та кобзарів-бандуристів, які завжди виконували канти і псалми [0, 2].

У порівнянні з іншими кантами Я. Яциневича, «Сирітка» займає усього дві сторінки (враховуючи партію бандури), але за образним змістом та музичним наповненням піснеспів майже не поступається їм. Пошуки джерела мелодії канту дали плідні результати. Виявилось, що Я. Яциневич використав мелодію канта «Сирітка» зі збірника «Ліра і її мотиви» П. Демуцького (1903 р.), яку той записав від лірника Ридька [0, 54] (ілюстрація 1). Відомо, що мелодія «Сирітки» побутує у народному виконанні й досі. У 1990-х рр. фольклорист О. Ошуркевич записав пісню на Поліссі аж від двох реципієнтів – Івана Власюка та Адама Шковорода [0, 21–22, 41]. Звісно, мелодія твору значно змінена та варіаційно урізноманітнена, проте інтонаційний каркас збережено. Збільшено кількість куплетів та діалектів: якщо Я. Яциневич використовує шість куплетів тексту, то у виконавців з Полісся їх дев'ять (А. Шковорода) та двадцять (І. Власюк).



*Ілюстрація 1. Лірницький кант «Сирітка». Записано П. Демуцьким*

Зважаючи на трагічний зміст композиції Я. Яциневича (розповідається про сирітку, яка шукає, а потім оплакує свою померлу матір), музика наповнена лірикою та великим жалем, що підкреслено секундовими інтонаціями плачу. Особливої внутрішньої напруги додають підвищений четвертий щабель у мелодії піснеспіву та синкоповані ритмічні зупинки (звісно, у цьому проявляється вплив народної музики).

Вирішення розвитку музичного матеріалу чітко продумано. Перший, четвертий та п'ятий куплети – у соло сопрано. Такі сольні куплети підтримує супровід бандур, тому вони звучать достатньо виразно. Другий, третій та шостий куплети виконує весь хор. Композитор не випадково вводить то сольне виконання, то хорове *tutti*, адже таке співставлення створює яскравий контраст та ще більше підсилює емоційну напругу твору.

У хорових побудовах проявляється природа канта: рух терцями майже відсутній, проте переважає секстове співвідношення між сопрано і тенором; альт слугує гармонічною підтримкою, а партія басу співає звуки I-V-I-V і т.д. (ілюстрація 2). На початку і вкінці хорових



куплетів голоси зливаються в унісонному звучанні, що вкотре підкреслює народні впливи у піснеспіві. Хорове завершення композиції співом на прийом «мурмурандо» залишає у слухача невимовне співчуття до головної героїні.

The musical score is written in 4/4 time. It consists of five staves: a vocal line with lyrics, a bass line, and two bandura parts. The lyrics are: "Ой піш-ла си-ріт-ка по сві-ту блу-ка-ти". The bandura parts provide harmonic support and texture to the vocal melody.

*Ілюстрація 2. Я. Яциневич. Кант «Сирітка»*

Важливу роль у творі виконує супровід бандури, який традиційно розділено на дві партії, з однаковим басом у кожній. Саме бандурний супровід розпочинає твір невеликим вступом, у якому вже звучать основні інтонації мелодії з партій соліста і хору. Протягом куплетів перша партія бандури дублює мелодію хорових виконавців, друга – створює тремуючий фон та додає нові підголоски. Партія супроводу досить зручна для виконання та нескладна навіть для бандуристів-початківців, що пов’язано з практикою гри у тогочасних ансамблях навіть тих виконавців, котрі тільки розпочинають своє навчання.

Таким чином, в обробці хорового твору «Сирітка» Я. Яциневича зберігаються важливі ознаки жанру канту, а досліджена композиція доповнює творчість митця піснеспівами не лише для професійних хорів, але і для аматорських колективів.

*Література:*

1. Збірка нот на бандуру / упоряд. І. Махлай. Мічіган: Товариство бандуристів, 1988. 18 с. URL: <http://thekytastyfoundation.org/wp-content/uploads/2012/02/3.-Ukrainian-Folk-Canticles-Parma-1988.pdf> (дата звернення: 25.09.2022).
2. Демуцький П. Ліра і її мотиви: зб. нар. пісень для голосу з лірою. Київ: Друкарня І. Чолова, 1903. 68 с.
3. Лірницькі пісні з Полісся. Матеріали до вивчення лірницької традиції / упоряд. О. Ошуркевич. Рівне, 2002. 139 с.

## З М І С Т

### Українське музичне мистецтво

<p><b>Берегова О.М.</b>  <i>КРАСЕНЬ, ТЕАТРАЛ І ДЖАЗМЕН:          УКРАЇНСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ          ЛЕОНІДА ЕНТЕЛІСА</i> .....</p>	3
<p><b>Кутало Є.О.</b>  <i>НЕОБАРОЧНІ ПАСАКАЛІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ</i> .....</p>	7
<p><b>Худієнко Ю.М.</b>  <i>З ІСТОРІЇ МУЗИЧНОЇ КАТЕРИНОСЛАВЩИНИ</i> .....</p>	12
<p><b>Суржина Н.А.</b>  <i>ВОКАЛЬНА МАЙСТЕРНІСТЬ          ЕДУАРДА СРЕБНИЦЬКОГО</i> .....</p>	15
<p><b>Тулянцев А.А.</b>  <i>ЮРІЙ СТАНІШЕВСЬКИЙ          – МУЗИЧНИЙ ТЕАТРОЗНАВЕЦЬ</i> .....</p>	17
<p><b>Дорош А.А.</b>  <i>ГОПАК ЯК СКЛАДОВА ДРАМАТУРГІЇ          ОПЕРНОЇ ВИСТАВИ</i> .....</p>	21
<p><b>Швачка А.О.</b>  <i>ДО ПИТАННЯ ОНОВЛЕННЯ          УКРАЇНСЬКОГО РЕПЕРТУАРУ          ДЛЯ МЕЦЦО-СОПРАНО</i> .....</p>	24

### Музичне виконавство та педагогіка

<p><b>Ялоза А.Г.</b>  <i>НЕОРЕНЕСАНС ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА          ХХ СТОЛІТТЯ</i> .....</p>	27
<p><b>Капітонова В.Є.</b>  <i>РЕПЕРТУАРНИЙ ПІДХІД          ДО СТИЛЬОВОГО НАВЧАННЯ В СИСТЕМІ          НОВОЇ ПРОГРАМИ «ФОРТЕПІАНО»</i> .....</p>	32

<b>Аскерова Н.Р.</b> <i>РІЗНОВИДИ ІМПРОВІЗАЦІЇ</i> <i>(виконавський аспект)</i> .....	36
<b>Забойкіна А.Л.</b> <i>МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ</i> <i>ЩОДО ВИХОВАННЯ</i> <i>ВИКОНАВСЬКОЇ САМОСТІЙНОСТІ СТУДЕНТІВ</i> <i>У ПРОЦЕСІ ЇХ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ</i> .....	38
<b>Трофімов А.В.</b> <i>ТЕХНІЧНИЙ ВИНАХІД</i> <i>У ДОПОМОЗІ МУЗИКАНТАМ ДЛЯ УСПІШНОГО ВИКОНАННЯ</i> <i>МУЗИЧНИХ ТВОРІВ</i> .....	41
<b>Яковенко М.І.</b> <i>ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ</i> <i>(на прикладі другої частини</i> <i>Сонати для флейти і фортепіано Ф. Пуленка)</i> .....	45
<b>Ян Чжеюй</b> <i>КОМПОЗИЦІЙНО-ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ</i> <i>КОНЦЕРТУ ДЛЯ САКСОФОНА-АЛЬТА ЧУ ВАНХУА</i> <i>ЯК ПЕРШОГО ЗРАЗКА ДАНОГО ЖАНРУ</i> <i>В КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЦІ</i> .....	48

## **Теоретичні та історичні проблеми музичного мистецтва**

<b>Проценко І.С.</b> <i>АНСАМБЛІ ДЛЯ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ</i> <i>У КУЛЬТУРНІЙ ПАНОРАМІ ХХ ст.</i> .....	52
<b>Вишиванюк О.Ю.</b> <i>СОНАТА ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ В. КОСЕНКА</i> <i>КРІЗЬ ПРИЗМУ РОЗВИТКУ</i> <i>УКРАЇНСЬКОЇ ВІОЛОНЧЕЛЬНОЇ МУЗИКИ</i> <i>XX – XXI СТОЛІТЬ</i> .....	56
<b>Гмирін П.О.</b> <i>ВИКОНАВСЬКИЙ ПОТЕНЦІАЛ</i> <i>ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ ШКОЛИ</i> <i>Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО</i> .....	58

<b>Дорошок Б.А.</b> <i>«БЕРГАМАСЬКА СЮІТА» В КОНТЕКСТІ ТВОРЧИХ ПОШУКІВ К. ДЕБЮССІ.....</i>	62
<b>Зінченко-Степанян О.М.</b> <i>ОБРАЗНО-СЦЕНІЧНИЙ КОНЦЕПТ ПІДГОТОВКИ ВОКАЛІСТА ДО КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ .....</i>	65
<b>Капітонова К.П.</b> <i>ДВОСВІТ ТА ІДЕЯ АПОКАЛІПСИСУ В ОПЕРІ ДАТСЬКОГО КОМПОЗИТОРА Р. ЛАНГТОРА «АНТИХРИСТ».....</i>	68
<b>Кердан К.Ю.</b> <i>СЕМАНТИКА ВЕСІЛЬНИХ СІРИТСЬКИХ ПІСЕНЬ У КОНТЕКСТІ РИТУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ (на прикладі записів у місті Підгородне на Дніпропетровщині).....</i>	71
<b>Крамар І.С.</b> <i>«ЩЕДРІВКА» ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА: ОСОБЛИВОСТІ ПРОЧИТАННЯ АВТОРСЬКОГО ТЕКСТУ.....</i>	75
<b>Лисенко Г.В.</b> <i>ПОЛЬСЬКА ХОРОВА ДУХОВНА МУЗИКА ЯК СКЛАДОВА ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ СТАНІСЛАВА МОНЮШКО.....</i>	79
<b>Моїсеєнкова А.Д.</b> <i>ВИВЧЕННЯ КЛАВЕСИННОЇ ТВОРЧОСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТ. СУЧАСНИМИ МУЗИКОЗНАВЦЯМИ.....</i>	83
<b>Рекубратьська О.М.</b> <i>РИСИ НІМЕЦЬКОГО БІДЕРМАЄРА У ТВОРЧОСТІ МАУРО ДЖУЛІАНІ.....</i>	88
<b>Терновий О.О.</b> <i>ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ У ГІТАРНИХ СОНАТАХ АНТОНІО ХОСЕ І АЛЬБЕРТО ГІНАСТЕРИ.....</i>	92
<b>Чамахуд Д.В.</b> <i>ХОРОВА ОБРОБКА КАНТУ «СІРІТКА» ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА: МУЗИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ЖАНРУ.....</i>	95

*Наукове видання*

**МУЗИЧНИЙ ТВІР**  
**у синтезі теоретичного**  
**та виконавського**  
**осмислення**

Відповідальний за випуск  
*В.В. Громченко*

Коректор *Ю.В. Гончаров*