

Національна всеукраїнська музична спілка  
Дніпровська академія музики



**МУЗИЧНИЙ ТВІР  
як і н т е н ц і я  
ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКОГО  
МИСЛЕННЯ**

*До 125-річчя Дніпровської академії музики*

**МАТЕРІАЛИ**  
XVII Всеукраїнської студентсько-аспірантської  
науково-практичної  
конференції

Дніпро  
2023

УДК 78.072.2  
М 898

Рекомендовано до друку Науково-методичною радою  
Дніпровської академії музики  
Протокол № 2 від 13.11.2023 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 як інтенція художньо-виконавського мислення:**  
Матеріали XVII Всеукраїнської студ.-аспір. наук.-практ. конф. /  
Дніпровська академія музики. Дніпро: ЛІРА, 2023. 72 с.

ISBN 978-966-981-827-0

Збірник укладено на основі матеріалів XVII Всеукраїнської студентсько-аспірантської науково-практичної конференції «Музичний твір як інтенція художньо-виконавського мислення» (9 – 10 жовтня 2023 р.), присвяченої дослідженню своєрідності творчих намірів, художньо-виконавських задумів митця, згенерованих феноменом музичного твору як категорії музичної естетики.

УДК 78.072.2

© Дніпровська академія музики, 2023

© ЛІРА, 2023

ISBN 978-966-981-827-0

# УКРАЇНСЬКЕ АКАДЕМІЧНЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.089.1

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

## МУЗИЧНА БАГАТОМІРНІСТЬ ВІЯ ЯК КОДУ ГОГОЛІВСЬКОГО СВІТУ

Повість «Вій» – найбільш жахливе, найбезвихідніше, містичне і незрозуміле творіння М. Гоголя. В ній знайшло відображення гоголівське двосвіття – жанрові картини перемежуються із фантастичними, а вигадані образи співіснують із людським світом.

М. Гоголь привертав увагу багатьох композиторів, які творили в театральних жанрах: М. Лисенко, В. Губаренко, Є. Станкович, О. Родін. Однак мало хто ризикував звернутися до потойбічного світу фантазмагоричної повісті «Вій». На цей сюжет написані оперні транскрипції О. Горєлова, К. Моора, М. Вериківського, але вони не отримали великої популярності.

Найуспішнішим втіленням містичної повісті стали однойменні опера-балет В. Губаренка у постановці режисера Г. Ковтуна (2014) та балет О. Родіна і Р. Поклітару (2019).

В. Губаренко вважав, що жахливу повість не можливо втілити через стандартний жанр – створив свій варіант мікстового жанру «опери-балету». Саме із подвійного жанру слідує багатоплановість драматургії та поліфонія змістовних пластів і музичних ліній. Головний акцент спирається на сценічну дію – комплекс танцювального, оперного, мімічного та психологічного.

У змалюванні реального світу використовуються жанрові архетипи пісні, романсу, інтонації і метро-ритмічні елементи обрядового фольклору; в ірреальному світі – балетні засоби, ускладнені гімнастичними та акробатичними елементами, гармонічна нестабільність, інтонаційна загостреність, специфічність тембрів

мідних духових та ударних (тема Вія), вібрафона, дзвіночків та челести (лейтмотив Панни).

Приголомшливим антагоністичним злиттям реального та фантазмагоричного світів, відсутністю шлейфу трактувань у балетній історії пояснюється інтерес до гоголівського «Вія» всесвітньо відомого хореографа, засновника та керівника театру «Київ Модерн-балет» Р. Поклітару.

Бажання поставити балет на українську тематику співпало зі створенням київським композитором О. Родіним сюїти до «Вія» М. Гоголя, яка згодом перетворилась у двохактний балет. В балеті сформований абсолютно новий жанровий напрям, де відсутні правила, умовності, стереотипи й кордони.

Балетний спектакль позбавлений зовнішніх ефектів, акцент зроблено на психологічній трагедії Хоми Брута.

Спектакль дуже складний з технічної точки зору. Автор відеоконтенту О. Нікітіна вперше в Україні використовує 3D-відеомапінг – прозорий куб в центрі сцени є єдиною декорацією; він змінює колір залежно від почуттів героїв, трансформується, перетворюючись на певне місце подій.

Двосвіття в балеті аналогічно до бачення В. Губаренком. При зображенні реального світу композитор використовує джазові інтонації, стилізовані елементи танго та поховальних обрядів, фольклорно-танцювальні нагадки. В ірреальному світі домінують мідні духові та масштабна, максимально збільшена група ударних інструментів. Задля додавання колористичності звучання композитор ввів авторські ударні інструменти – шаманський посох та металеві пластини-дзвоники, додав у партитуру горловий шаманський спів, варган та австралійський інструмент діджеріду.

Провідним стрижнем для Гоголя стає код-назва Вій, яка використовується для підкреслення страшної небезпеки подивитись і побачити. Вона має загальний сенс, пов'язаний із баченням потаємного. Композитори Губаренко та Родін саме на цій концепції будують власні твори, але інтерпретуючи момент бачення зовсім по-різному.

Постановка Губаренка-Ковтуна акцентує увагу на концепції двосвіття Гоголя, де людина повністю підкорилася темному початку. Як підтвердження домінування зла, у фінальній сцені постановки з'являється кам'яна статуя і, поглинаючи Хому, повертається зворотною стороною Гоголем, застиглим в граніті.

У сцені появи Вія акцентуються тембри труби з тромбонами. Чим більше нагнітається напруга, чим більше звуків у кластері, тим менше вони диференціюються і підсилюють сонорний ефект звучання. Особлива жорстокість акцентується авторським визначенням *Duramente*. Партію Вія озвучує унісон тенорів та басів за лаштунками.

У постановці опери-балету Гоголь, невидимий для всіх, крім глядачів, симультанно діє та стає головною дійовою особою. У пролозі та епілозі звучить голос Гоголя-Вія. Він з'являється з могили, «народжує» героїв своєї повісті, вчить персонажів життю, підштовхує до певних вчинків, як ляльковод «диригує» думками і бажаннями.

Відмічав існування Гоголя, як персонажа, в першому варіанті свого лібрето і Р. Поклітару. Але, відмовившись від цієї ідеї, він трактує образ Вія філософсько-містично – це таємна особистість у вигляді триєдиного зла: сам демон Вій, вчитель у бурсі, батько Панночки Сотник.

Появу Панночки Родін характеризує схожими із Губаренком оркестровими тембрами ксилофону та вібрафону. Але, на відміну від Губаренка, не акцентує виключно ірреальну природу персонажа. Тому її дує із Сотником, насичений діалогічним звучанням флейти та віолончелі, стає одним з центральних номерів балету. Це перша поява обох персонажів та їх характеристика. Образ Сотника-козака трактований усупереч задуму Гоголя. Він не просто батько, який оплакує загибель улюбленої доньки Панночки, це одночасно і її коханець. Сцена в дусі балетного адажіо постає наймелодичнішим номером всієї вистави з пронизливою та експресивною лірикою.

Саме з баченням образу Вія пов'язані всі персонажі творінь і Губаренка, і Родіна. На філософському трактуванні Вія, як зла в душі кожної людини, побудована концепція Родіна-Поклітару. У центрі їх балету постає Хома та його Душа, які намагаються зробити вибір між злом та добром.

Вій не має музичної лейттеми, ми лише бачимо пластичний лейтмотив у образі вчителя з бурси, Сотника та самого Вія у фіналі. Його поява в балеті, де відсутні зовнішні та музичні спецефекти, не є головною кульмінацією, як це було в опері-балеті. Навпаки, тепер настає повна тиша. Оскільки Вій – це код Гоголь-світу, код культури, символ, жахлива сторона душі кожної людини.

**Ковалишин Неля Павлівна,**  
*магістрантка кафедри оркестрових інструментів*  
*Дніпровської академії музики*  
тел. (067) 357 - 48 - 71  
e-mail: kornelya1926@gmail.com  
(науковий керівник І.М. Рябцева)

**НОВАТОРСЬКЕ ТРАКТУВАННЯ ЖАНРУ  
ЯК ФАКТОР ІНТЕНСИФІКАЦІЇ ПАРТІЇ СОЛІСТА  
В КАМЕРНІЙ СИМФОНІЇ № 3  
ДЛЯ ФЛЕЙТИ З ОРКЕСТРОМ Є. СТАНКОВИЧА**

Євген Станкович – один із найвідоміших сучасних українських композиторів. Його творчість налічує десятки творів у жанрах камерної, симфонічної, оперної музики, що, завдяки глибокій вкоріненості в український мелос – вже понад п'ятдесят років звучать на світових фестивалях класичної музики та незмінно асоціюються у слухачів саме з Україною.

Не дивно, що сучасне музикознавство презентує чимало наукових праць, присвячених різним аспектам дослідження творчості Є. Станковича. Це, насамперед, роботи таких музикознавців як В. Задерацький, В. Заранський, О. Зінкевич, І. Зінків, Л. Кияновська, О. Козаренко, Г. Конькова, С. Лісецький, Г. Луніна, І. Полусмяк, Б. Янюк та ін.

Пильну увагу науковців до творчості Є. Станковича можна пояснити надзвичайно широкою жанровою панорамою, провідне місце в якій посідає симфонічна музика. Композитору належить кілька груп симфонічних творів, серед яких, шість великих симфоній, десять камерних симфоній та концерти.

Переважна більшість дослідників відзначають неповторність його симфонічного мислення, що виявляє характерні риси симфонічних композицій Є. Станковича: індивідуалізація кожної симфонічної концепції; синтез жанрів (симфонія, концерт, камерна музика, кантата); поемність (тяжіє до одночастинних композицій); експериментування із формою; дві лінії – великі та камерні симфонії; диференціація оркестрових складів.

Метою доповіді є означення специфіки трактування партії солюючої флейти в Камерній симфонії № 3, обумовленої специфікою

новаторського трактування жанру що, по суті, представляє синтез жанрів інструментального концерту та камерної симфонії.

Євген Станкович на початку своєї творчості захоплювався авангардною музикою з елементами сонористики, смак до якої прищепив видатний український композитор Борис Миколайович Лятошинський, в якого навчався молодий Євген Станкович.

Камерна симфонія № 3 для флейти соло та 11 струнних була написана композитором у 1982 році й є визнаною однією з 10 найкращих симфоній світу на Міжнародній трибуні композиторів ЮНЕСКО у 1985 році.

У загальній панорамі стилістики Камерної симфонії № 3 Є. Станковича прослідковуються неоромантичні тенденції. Це авторський задум, присвячений розкриттю двох принципово контрастних образних тем. Вступний мотив, який має важливу роль у подальшій драматургії симфонії, в той же час, як і мотив солюючої флейти, є основою звукового інтонування двох побічних партій.

Вступну тему виконує камерний оркестр. Звучить трихорд у мінорі (d-e-f) з тональним ладом «d» у 4-х та 6-х скрипок, що виходить з унісону «e». Камерна симфонія базується на характерному ритмічному мотиві, який є основним ритмічним малюнком упродовж усього твору. Цей ритмічний мотив набуває значення характерного рефрену в композиції усієї симфонії. Отже, у симфонічному вступі закладено принцип зіставлення двох контрастних образів. Ці два контрастні образи складають основу у драматургії твору в цілому.

Вступ симфонії представляє образи головної партії та побічної. Головна тема у солюючої партії флейти має жвавий характер. Вона стрімко розвивається у вступі, зазнаючи різних змін звукової структури та звукової композиції.

У викладенні головної партії ми можемо спостерігати за поступовим переходом від модальної дванадцятитонової та ладової структури камерно-оркестрової музики до фактурної поліфонії. В репризі відбувається повернення до ладової системи у флейтовій партії та ладової структури камерної музики, але з дотриманням принципів модального мислення.

Композитор в сонатній частині побічної партії представляє споріднені за образом теми, але в той же момент зіставляє дві різні теми. В першій темі перегукується солююча партія флейти, що являє собою скорботний, жалібний роздум і має дещо медитативний характер. Її перший мотив викладений в es-moll – це інтонаційне

зітхання. Вступ також викладений в *es-moll* скорботними та низхідними інтонаціями.

Тема побічної партії в другій темі означена виконанням соло групою перших скрипок. Своїм пронизливим звучанням вони вводять слухача в мандри пронизливої скорботи, але в той же момент світла за характером. Тема починається у *gis-moll* і плавно переходить в *A-dur*; потім одночасно у *f-moll* з паралельним поєднанням з *As-dur* та повертається в початкову тональність *es-moll*.

З точки розу виконавця Камерна симфонія № 3 Є. Станковича є своєрідною вершиною. Партія флейти побудована на двох опорних октавах, де у прохідних фразах «зітхання» і проведення побічної партії домінує перша октава, що підкреслює наростання напруженості у звучанні солюючої флейти. Друга та третя октави будують нову динамічну мелодичну лінію.

У вступі наглядається приклад протистояння ритмічної побудови музичної лінії оркестра та потойбічних «зітхань» флейти, починаючи із 3-го такту у витримуванні динаміки *pp*. Ключовим завданням для соліста у вступі постає побудова різкого контрасту, що служить образом потойбічного світу на фоні бурхливої течії сучасного мистецтва.

В експозиції слід звернути увагу на методи побудови мелодичної лінії у партії флейти та оркестру. Композитор використовує альтеровані ступені для загострення мелодії головної партії у флейти соло, тим часом оркестрова група базується на рівному ритмічному малюнку та стабільному підкресленні альтерованих ступенів. Незважаючи на альтеровану побудову мелодії, що засновується на малих та великих секундах, композитор згладжує лінію завдяки штриху легато. Тим самим такі засоби виразності нагадують фольклорні мотиви із західної України. В цьому епізоді ключовим моментом постає витримана зв'язка в ритмі шістнадцятих нот задля безперервності головної теми.

У партії головної теми автор зазначає стабільну витримку динамічних відтінків з поступовим наростанням. За інерційним викладом застосовується збільшення обхвату діапазону партії флейти, що стимулює до наростання динамічних відтінків з наближенням внутрішньої «кульмінації» головної теми.

Наголосимо, що композитор використовує специфічні виконавські прийоми, притаманні більше флейтовому виконавству –



frullato та глісандо губами. Їх застосування свідчить про авангардне поєднання полістилістичних навичок композитора.

Привертає увагу використання розмірів у Камерній симфонії № 3. Розмір  $6/8$  зустрічається доволі часто. Але при об'єднанні цього розміру з ритмічними комбінаціями та з несподіваними, однотактовими змінами розмірів на  $3/8$ ,  $5/8$  та  $12/8$ , даються ускладнення викладу музичного матеріалу в плані характеру твору та ритмічної пульсації.

УДК 78.082.2

**Ковальов Яким Олександрович,**  
*магістрант кафедри оркестрових інструментів*  
*Дніпровської академії музики*  
тел. (066) 634 - 65 - 17  
e-mail: kovalevakim24@gmail.com  
(науковий керівник І.М. Рябцева)

**КАУЗАЛЬНЕ ТА ІМАНЕНТНЕ  
У СОНАТІ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ЧЕМБАЛО  
М. БЕРЕЗОВСЬКОГО  
(виконавський аспект)**

Сучасне життя зі своїм специфічним темпом та філософськими запитаннями ставить перед інструментальною музикою певні задачі. Для вирішення таких задач, особливо тих, що стосуються потреби нагального відгуку на емоційні переживання та відображення глибини внутрішнього світу людини, найбільш підходять жанри камерно-інструментальної музики. Разом із тим, на відміну від жанру фортепіанної сонати, взірці якої глибоко вивчалися та аналізувалися, жанр камерно-інструментальної сонати в цілому, і сонати для скрипки та клавіру зокрема, почав привертати увагу музикознавців лише в останні десятиліття.

Таким чином, сонати для скрипки та клавіру українських композиторів донедавна залишались поза увагою дослідників. У ХХІ столітті камерно-інструментальні сонати саме українських композиторів почали активно вивчатись і стали темами багатьох наукових статей і дисертацій. Наприклад, дисертація В. Андрієвської,

статті Т. Омельченко, що висвітлюють камерно-інструментальні сонати Ю. Іщенка та українських композиторів 70-х років минулого століття. За останні 50 років з'явилися і публікації щодо сонати М. Березовського. Наприклад, О. Шуміліна приділила його інструментальній творчості увагу у своїх наукових статтях, що розглядали, зокрема, й специфіку трактування композитором сонатної форми.

Метою доповіді є спроба розглянути Сонату для скрипки та чембало М. Березовського з точки зору її виконавських особливостей. Об'єктом нашої уваги є стильова модель європейської скрипкової сонати в другій половині XVIII ст., а предметом – перша частина Сонати для скрипки та чембало М. Березовського як характерний приклад твору, що є показовим для перехідного періоду від бароко до класицизму в трактуванні музичної форми першої частини інструментальної сонати; а також виконавські особливості, що обумовлені її стильовою специфікою.

Відомо, що музична історія будується на тому, що від епохи до епохи, від тенденції до тенденції митці шукають новаторських елементів, обов'язково засновуючись на досвіді своїх попередників. Це постійне суперництво і одночасний синтез каузального та іманентного, іншими словами традиційного та індивідуального, є рушієм музичної еволюції. Дуже яскраво ці дві сторони творчості можна проілюструвати на прикладі Сонати для скрипки та чембало М. Березовського.

Максим Созонтович Березовський є відомим українським композитором епохи Класицизму. Він є автором першої в Україні симфонії. А в контексті загальноєвропейської музики він є визнаним класиком. Його творчість просякнута як принципами барокового типу художнього мислення, так і більш сучасного М. Березовському класицистичного типу. Ці два типи мислення досить органічно поєднуються в одній особі композитора.

Ще більш органічно в рамках мислення композитора поєднуються як музичні елементи національного походження, так і засвоєні під час навчання в Італії (у падре Мартіні) особливості інших музичних шкіл. При цьому, саме інструментальні світські твори виявляють меншу близькість до української національної культури у порівнянні з духовними хоровими композиціями.

Такою є Соната для скрипки та чембало До мажор, що є однією з двох стовідсотково підтверджених творів М. Березовського (разом із

Симфонією До мажор). Єдиним джерелом її нотного тексту є рукопис італійського походження, датований 1772-м роком. Таким чином, Соната М. Березовського є першим відомим циклічним твором інструментальної музики на теренах Східної Європи.

І Соната, і Симфонія є доказами того, що композитор всотував тенденції Класицистичної епохи, накладаючи їх на вже усталені традиції епохи Бароко. Перші частини цих творів мають ознаки старовинної сонатної форми. Їх не можна аналізувати як класичне сонатне *allegro*, бо в такому випадку втрачається специфіка структури композиції. Ця сонатна форма ще зберігає тісний зв'язок зі старовинною двочастинною формою.

У творчості М. Березовського вже спостерігається еволюція двох періодів розгортання цієї форми у два розділи, які можна було б назвати попередниками експозиції та репризи. У цих розділах панує дзеркальний тональний план (Т-D / D-T). Тональність наприкінці кожного розділу (домінантна в кінці першого, основна в кінці другого) закріплюється каденціями. Більше внутрішніх каденцій в розділах немає, що відповідає тенденціям старовинної двочастинної форми, в якій періоди розгортались «неподільно».

В старовинній сонатній формі М. Березовського вже починає формуватись і логіка тематичного розвитку. Поява нової тональності супроводжується і появою нових інтонаційних та тематичних елементів.

Питома вага обох розділів не є рівною. Через свій характер з елементами розробки другий розділ повніший за перший, хоча за тривалістю вони майже рівні (40 та 41 такт відповідно). Таким чином, окрім тонального співставлення, відбувається ще й співставлення повного та розширеного викладу матеріалу.

У другому розділі панує розмитість форми та тональності, відсутність структурних меж. А друга тема – прообраз побічної теми класичної сонатної форми – викладається навпаки без змін, але стає більш структурованою. У першу чергу це обумовлюється тим, що вона нарешті звучить в основній тональності. Тому при аналізі як Сонати, так і Симфонії М. Березовського недоречно говорити про «маленьку розробку» та репризу. Це скоріш експозиційний та репризний розділи форми.

Перед виконавцем, як скрипалем, так і піаністом, у цій сонаті ставиться ряд задач. По-перше, першочерговою задачею при виконання творів епохи Бароко та Класицизму є стилістична точність,

що має виражатись в аутентичності інтонації, тембрів, артикуляції та штрихів. І виконавець цієї Сонати вже повинен мати в своєму арсеналі всі необхідні для застосування навички. Адже нотний матеріал Сонати не є досить придатним саме для напрацювання цих самих навичок.

Вимоги до інтонаційної точності у класицистичних творах можуть здаватись надмірними. Але саме у музиці Класицизму гармонічна мова ще знаходилась на початковому етапі розвитку та ускладнення. Тобто, для гармонізації мелодії використовувались основні, базові тризвуки із субдомінантової та доміантової груп, рідше – чотиризвучні акорди, і майже була відсутня альтерація, характерна для пізніших епох. Таким чином, музика будувалась в основному на натуральному звукоряді, з терцовими акордами. Тому чисте звучання кварт, квінт, точно побудовані терції та сексти між голосами саме у музиці Класичної епохи є необхідною умовою для якісного виконання.

І якщо чистота інтонації є визначним фактором якості виконання, то штрихова та артикуляційна точність грають важливу роль для стилістичної вірності при виконанні творів епохи Класицизму. Під час життя М. Березовського скрипковий смичок вже змінив форму з барочного на наближений до сучасного вигляд. Тому окрім деташе та легато, в музику почали проникати й такі штрихи, як мартле, стакато. Саме деташе змінило свою природу, розділившись на класичне деташе та барочний штрих (який виконується сучасним смичком з невеликими зупинками між нотами та динамічним «роздуванням» всередину ноти).

Втім, межі між штрихами ще залишались розмитими. Різниця між нон-легато, деташе та маркато майже не позначалась в нотах, і вибір штриха залежить винятково від художнього смаку виконавця. Наприклад, у тексті виписані автором штрихи позначають не лише напрям руху смичка, а й згідно з контекстом звучання, легатні та нон-легатні ноти мають контрастувати між собою. Тому виконувати їх треба не зв'язним деташе (як можна було б прочитати цей текст поза контекстом), а із зупинками між нотами, що можна наближено назвати нон-легато або маркато.

Також, одними з головних складнощів виконання цієї сонати, окрім чисто виконавських проблем, є майже повна відсутність «референсів». Так як ця соната заново відкрилась світу лише півстоліття тому, ще не накопичився досить повний та всеохоплюючий фонд аудіо- та відеозаписів виконання цього твору. Тому виконавцю, який береться за Сонату, доводиться вибудовувати свою

інтерпретацію ледь не «з нуля», спираючись на власний досвід виконання класицистичної музики та художній смак.

У вільному доступі можна ознайомитись із виконаннями твору учнями мистецьких шкіл та студентами музичних академій України. Втім, професійних записів бракує. Так само не виконується Соната і за межами України, що говорить про необхідність популяризації даного твору.

Отже, Соната для скрипки та чембало М. Березовського є взірцем перехідного етапу від барочної сонати до сонати класицистичного типу, а її перша частина є типовим прикладом еволюційних тенденцій в трактуванні музичної форми – від двочастинної форми до сонатної. Складнощі для виконавця цієї сонати становлять стилістична та інтонаційна точність.

*УДК 78.071.1*

**Столярова Софія Петрівна,**  
*студентка IV курсу ЦК «Хорове диригування»  
фахового музичного коледжу Дніпровської академії музики  
тел. (063) 238 - 98 - 80  
e-mail: sofi.kiss13@gmail.com  
(науковий керівник Г.В. Харакоз)*

## **СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ХОРОВИХ ТВОРАХ СУЧАСНОСТІ (на матеріалі Д. Волоха, В. Скуратовського)**

Доповідь присвячена аналізу творчості відомої української поетеси Лесі Українки та двом сучасним композиторам нашої країни – Д. Волоху та В. Скуратовському. Обрана тема розглядається не випадково, вона зумовлена актуальністю вивчення творчості український діячів у поєднанні двох складових: літератури та музики, що є першочерговим у вивченні хорових жанрів.

Поетичний цикл «Сім струн» має особливе значення у творчості поетеси, він присвячений видатному історичу, досліднику, філософу, дядьку поетеси – Михайлу Драгоманову. Через важку долю Леся Українка майже не займалася музикою, до якої тяжіла все життя, однак її вірші сповнені мелодизмом, слова природно лягають на музику, що

неодноразово підкреслювалося музикознавцями. Розглядаємий цикл складається із семи творів, початок кожного віршу відповідає ноті, створюючи звукоряд; крім цього, до віршів написані вказівки темпу та характер виконання, ніби до них завчасно передбачено музику.

Твір «Колискова» йде третім за рахунком у циклі та відповідає ноті «мі» – «Місяць ясененький, промінь тихесенький...».

Зміст даного твору є досить нетиповим для жанру колискової, оскільки розкриває два внутрішні стани матері: з однієї сторони вона проявляє свою ласку, піклування, любов до сина, а з іншої – згадує своє тяжке життя, в якому багато болю, сліз, безсонних ночей, сорому та жалю. Мати переймається за майбутнє свого чада, побоючись, що син повторить її долю. Однак, згадує, що її дитя ще мале і в нього є час безтурботно спати.

Така дуальність відчуттів яскраво відображається і у музичних інтерпретаціях твору: хорових, вокальних і, навіть, інструментальних. Найвідомішими інтерпретаціями «Колискової» у ХХ сторіччя можна вважати твори А. Авдієвського та Я. Степового. Хорове втілення тексти отримали й у ХХІ сторіччі, зокрема, у творчості Данила Волоха та Володимира Скуратовського.

Данило Волох – молодий композитор, який шукає себе у різних жанрах: від камерно-інструментальних до вокально-хорових, у різних напрямках стилю, як народного, так і сучасного мистецтва.

Володимир Скуратовський – відомий Дніпропетровський педагог, композитор, поет та музикознавець. І хоча він прожив лише 53 роки, його внесок у культурний розвиток міста складно переоцінити. Його творчій доробок різноманітний: велика кількість інструментальної та вокальної музики, підручники із сольфеджіо та гармонії, літературні збірки.

Незважаючи на те, що в історичному контексті ці два композитори відносяться до одного історичного часу, а саме сьогодення, їх бачення твору кардинально різне. Це відобразилося, в першу чергу, на формі творів та їх фактурі.

«Колискова» Д. Волоха складається всього із 27 тактів, а В. Скуратовського – 90 тактів. Навіть за цим показником можна побачити їх суттєву відмінність, при цьому композитори втілили поетичне першоджерело повністю, не змінюючи слів. У першому випадку хоровий твір можна назвати хоровою мініатюрою, вона лаконічна, стримана, співуча, в якій відсутні вирій емоцій та тривожного внутрішнього стану матері, порівняно з твором

В. Скуратовського. Можливо, це пов'язано з молодим віком композитора, якому на час написання твору було близько двадцяти років. Він ще не був одружений та не мав власних дітей, саме тому, можна припустити, що дана колискова «проросла» зі спогадів власного дитинства та материнської любові. Його твір є самостійним, окремим твором, порівняно з «Колисковою» В. Скуратовського, яка є частиною циклу.

У другому випадку, хорový твір можна назвати хоровою поемою, хоча вербальний текст повністю відображає літературний текст Л. Українки, композитор часто повторює окремі фрази, тим самим розширюючи музичний інваріант колискової. На час написання твору Володимиру Іллічу було близько 41 року, та він вже мав двох доньок. Крім того, В. Скуратовський вже здобув композиторський та педагогічний досвід, власний стиль, жанрові уподобання, що на нашу думку, вплинуло на написання його єдиного хорového циклу «П'ять струн України» та, зокрема, третьої частини – «Колискова».

Не зважаючи на те, що ці твори контрастні, вони мають і багато спільного: обидва композитора схоже відчули мелодію та її невпинний рух. Також варто відзначити те, як композитори завдяки вступам та доповненням до куплетів, упорались із непоширеним ритмом поезії – двостопним дактилем, строфа якого складається з п'яти рядків. Дуже природно в обох «Колискових» звучать заспіви, які передують вступу солістів, таким чином впливаючи не тільки на емоційне забарвлення, але і на сприйняття складного розміру літературного тексту.

«Колискова» у інтерпретації Д. Волоха сприймається «на одному подиху»: твір постає єдиною мелодичною лінією, на яку з кожним куплетом накладається все більш широка фактура – від співу на *pp* жіночою групою голосів, де альт співає із закритим ротом до насиченого *mf* усього хору. Твір завершується так само природно, як і почався, ніби розчиняючись завдяки співу із закритим ротом. Цей прийом доволі сильно наближає його до колискової у традиційному уявленні.

Також варто зазначити, що композитор дотримався вказівки Лесі Українки, використовуючи «оригінальну» тональність *e-moll*. Не дивлячись на те, що у творі відсутні тональні відхилення, він сповнений щемливими інтонаціями, які повністю передають емоції літературного тексту.

У «Колисковій» В. Скуратовського широка емоційна палітра розкривається за рахунок контрастної динаміки, складної форми,

широкого діапазону хорових партій, різноманітної фактури, складних ритмів, темпових, метроритмічних змін та частих ладотональних відхилень.

Хоча у творі відсутні конкретні позначки динаміки, твір передбачає контрастну звучність, наприклад, до другого куплету мелодія ніжна та не вимагає гучності. Третій куплет вже має важку фактуру й вимагає від співаків динаміки *forte*. Із цього можна зробити висновок, що динаміка твору має приблизний діапазон *p - ff*.

Окрему увагу Володимир Ілліч приділяє темповій та метроритмічній складовій свого твору: у кожному куплеті наявні 2-3 позначки прискорення або уповільнення руху.

Нетиповим для жанру колискової є вибір В. Скуратовського у використанні складних гармонічних сполучень, що хоч і віддаляє його інтерпретацію від колискової у загальному уявленні, але надає їй неймовірної виразності та емоційності. Найяскравіше це можна почути у третьому та четвертому куплеті.

Четвертий куплет твору – стрімке фугато, яке являє собою кульмінацію не тільки «Коліскової», але і циклу загалом. За обсягом цей куплет становить майже половину твору – використовується прийом розширення літературного тексту. В даному випадку поліфонічна фактура зумовлена необхідністю підкреслити зміст куплету, тим самим підсилюючи драматизм сюжету.

Окрім зміни фактури, насиченість кульмінації досягається завдяки прискоренню темпа – *Animato molto* (дуже натхненно), гармонічній різноманітності, щемливих хроматизмів та розширення діапазону хору.

Отже, індивідуальний стиль композитора та його інтерпретація вербального тексту пов'язана з різноманітними внутрішніми й зовнішніми факторами, зокрема інтереси, життєвий досвід, сім'я, обставини в країні, темперамент, світогляд, релігійні вподобання та ін. створюють незабутній, впізнаваний почерк композитора, а саме твір, як одиницю мови з музикантами-виконавцями та слухачами.

У даному аналітичному огляді ми побачили, як одне те саме поетичне першоджерело кардинально порізно втілено в музичну картину.



**Сліта Аліна Андріївна,**  
*магістрантка кафедри вокально-хорового мистецтва*  
*Дніпровської академії музики*  
тел. (095) 731 - 89 - 30  
e-mail: alinaslita@gmail.com  
(науковий керівник Г.В. Харакоз)

## **СПЕЦИФІКА ВЗАЄМОДІЇ МУЗИКИ ТА ПОЕТИЧНОГО ПЕРШОДЖЕРЕЛА У ВОКАЛЬНИХ МІНІАТЮРАХ**

**В. СКУРАТОВСЬКОГО**

**(на матеріалі циклу «Я повернувся додому»)**

Дефініція «вокальна мініатюра» актуальна в усі часи композиторської діяльності. Як частина циклу зустрічається частіше, ніж мініатюра, як окрема композиція, однак в обох випадках їй притаманна самостійність. Перші згадки вокально-хорових мініатюр зустрічаються у XV – XVI ст., а саме невеликі за обсягом твори для вокального ансамблю, що виконувалися як для світської публіки, так і для літургійного вжитку [1, 80].

Започаткував створення вокального циклу в музиці Л. Бетховен, у циклі «До далекої коханої», де вокальна мініатюра є частиною великого. Продовжили написання вокальних мініатюр багато композиторів, серед яких Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ж. Массне та ін.

До вивчення цього напрямку мали інтерес музичні науковці такі як С. Бушак, О. Кушнірук, М. Варакута, Ю. Юцевич. Всі вони здебільшого акцентують увагу на формі «мініатюри», художніх прийомах та на художньому образі.

На нашу думку, визначення «вокальної мініатюри» має звучати так – це невеликий за обсягом музичний твір, тісного зв'язку вербального тексту і музичного супроводу, де форма та образно-емоційна складова віршу спрямовує вокально-музичний інваріант.

Великий вклад до розвитку жанру вніс і наш сучасник, дніпропетровський композитор В. Скуратовський. Творча спадщина музичного діяча є різноплановою, проте вагоме місце займає саме камерно-вокальна музика. Митець є автором трьох вокальних циклів. Усі вони сповнені поетичними темами самотності, кохання, відчайдушності. В. Скуратовський у творах в певній мірі прислухається до поетичного тексту, йде за ним, підкреслює це ритмічними малюнками та динамікою.

Серед циклів композитора найчастіше виконується «Я повернувся додому» на слова Л. Філатова. Вокальний цикл складається із десяти мініатюр, що мають самостійний сюжет та не пов'язані один з одним літературним текстом, тому часто виконуються як окремі вокальні твори. Деякі з них є доволі інтимні за змістом та потребують певної підготовленої аудиторії.

Розглядаючи взаємодію поетичного слова та музичного тексту циклу в цілому бачимо: композитор слідує за поетичним текстом, використовує широку палітру засобів музичної виразності, підкреслюючи тим самим сюжет та зміст віршів, підлаштовуючись під жанрові основи, зазначені автором слів, застосовуючи у різні види інтонування – кантиленний, декламаційний, мовленнєвий.

Вокальна мініатюра «Суєта суєт» розкриває проблематику самотності людини у світі. Головний герой тікаючи від реальності наповнює своє життя непотрібними вигаданими справами, тим самим обманює самого себе. Увесь твір побудований на одному ритмічному малюнку, фортепіанна партія ніби відображає поспіх головного героя із самого початку твору на словах: «все куда-то я бегу» і далі. У поетичному тексті продовжується метушливий настрій головного героя, аккомпонемент, при цьому, підтримує зміст безперервним повтором одного і того самого мотиву. Вокальна партія у той же час хвилеподібна, ніби зображує собою усі перебіжки основного персонажа, швидку перемінність його думок.

Мініатюра «Пісенька про гру» оповідає про сенс життя кожної людини та тяжкість рішення обрати правильний шлях, що вирішує подальшу долю кожного. Композитор йде за текстом та розподіляє пісню на дві частини. Перші два куплети поетичного тексту оповідають про спогади, дитячі ігри та мрії. В. Скуратовський чітко передає настрій «драматичної гри», яка преходить з дитинства в доросле життя, коли вже зрілі особи починають «заграватися» своєю владою не думаючи про інших.

Фортепіанна партія сповнена хроматизмами, альтераціями, секундами, їй притаманна вальсовість, підкреслюючи наступаючий кінець «гри», життя. Вокальна партія більш прозора, не містить такого драматичного навантаження, проте присутні хроматизми наголошують на «фіналі історії». Друга частина поетичного твору оповідає про смертельну гру, в яку зіграє кожен та проплинність часу, який рухається по колу.

В музиці наближення смерті передається за рахунок синкоп в акомпанементі, вокальна партія ніби як відголоски останніх моментів життя, виражається за допомогою тріолей та початок фраз зі слабкої долі. Вокальна мініатюра «Вино з кульбаб» має гумористичний зміст поетичного першоджерела, головний герой розповідає про мрію випробувати щось нове, цікаве, незвичне, невідоме. Завжди хочеться вірити в чудеса, навіть коли ти доросла людина.

Твір містить філософський характер, де фортепіанна партія, так само як і поетичний текст вводить в оману слухачів, ховаючи за легкістю, вальсовістю, глибокий зміст. Часта альтерація нот додає поезії невимушеності. Хоча вокальна партія у творі не проста за інтонуванням, вона за допомогою акценту на слабкій долі у приспіві підкреслює певне висміювання довірливості людей.

Отже, розглянувши тему про взаємодію поетичного тексту і музики на прикладі певних вокальних мініатюр із циклу «Я повернувся додому» В. Скуратовського, приходимо до висновку, що у вокальній музиці існує нероздільний тісний зв'язок між поезією та музикою.

Музичними особливостями вокального циклу є нетипові з'єднання гармонічних функцій, стрибки у далекі тональності, часта альтерація нот, хроматизми, акомпанемент, що здебільшого сповнений розвернутими тризвуками, синкопами, октавними унісонами, це розкриває не лише композиторський стиль В. Скуратовського, але і гармонійно підкреслює зміст поетичного тексту.

### *Література:*

1. Варакута М.І. Жанрово-стильова специфіка хорових мініатюр Володимира Зубицького: монографія. Дніпро: Ліра, 2016. 192 с.

**Плешкунов Дмитро Олександрович,**  
*магістрант кафедри народних інструментів*  
*Дніпровської академії музики*  
тел. (099) 780 - 88 - 58  
e-mail: pleshkunov99@gmail.com  
(науковий керівник Н.В. Башмакова)

**ВИКОНАВСЬКА СКЛАДОВА КОМПОЗИТОРСЬКОГО  
МИСЛЕННЯ ЮРІЯ РАДЗЕЦЬКОГО**  
(на прикладі концертної мініатюри «Сізіф» для гітари соло)

Юрій Володимирович Радзецький – одна з ключових постатей гітарного мистецтва придніпровського регіону, яке, незважаючи на тривалий час розвитку та високій рівень творчих досягнень, ще не ставало предметом наукових досліджень. Універсалізм особистості Ю. Радзецького, зумовлений поєднанням виконавської, педагогічної, композиторської та організаційно-просвітницької діяльності, вшановується не лише в Україні (про що свідчать зокрема сучасні енциклопедично-довідкові видання [1]), а й в Європі, де проходять його концерти, майстер-класи та відкриті лекції (поштовхом для їх проведення стало знайомство із викладачем Франкфуртської консерваторії Майклом Тохертом у 1990-х роках; схвальні відгуки отримав і шестигодинний семінар Юрія Радзецького, що відбувся у листопаді 2015 року на офіційне запрошення Дармштадської академії музики).

Зважаючи на низку круглих дат цього року – Дніпровська академія музики відмічає своє 125-річчя, Юрій Володимирович у грудні святкує 65-річчя, в прямому сенсі півжиття віддав нашому навчальному закладу (адже працює викладачем гітарного класу з 1993 року), здається доречним звернутися до його творчості, висвітливши специфіку його композиторського мислення, яка безумовно формується під впливом активної виконавської та педагогічної практики митця.

Юрій Радзецький є автором більше ста оригінальних творів для класичної гітари, численних обробок, етюдів та ансамблевих композицій. Його надруковані п'єси мають схвальні відгуки та викликають інтерес відомих виконавців і фахівців гітарної музики. Підтвердженням цьому є й той факт, що Сюїта Ю.В. Радзецького для

класичної гітари «Вчитель танців» була обов'язковим твором на III Міжнародному конкурсі гітаристів у Національній філармонії України (Київ, 2011 р.) [2, 76].

Зазначимо, що для композиторського доробку Юрія Володимировича, в якому центральну позицію займає жанр концертної мініатюри, характерним є тяжіння до програмності. Так, наприклад, концертна п'єса «Сізіф» була написана Юрієм Радзецьким у 1993 році на основі давньогрецького сюжету про напівміфічного царя міста Коринфа, який покараний богами за спроби уникнути смерті був вимушений вічно робити марну працю, а саме – штовхати до гори величезний камінь. Імпульсом, що підштовхнув звернутися саме до цього сюжету, виступала як раз педагогічна практика. Вибір змісту був не випадковий, цей твір було задумано як аргумент, щоб довести учням та колегам художню значущість і необхідність точного виконання репріз.

Ідея циклічності виражена у формотворчому концепті – проста двочастинна форма з точною репризою, якою втілено ідею довічного покарання Сізіфа, вступом та кодою-епілогом (*meno mosso*). Період, що повторюється, складається із трьох речень, які за функціональним значенням характеризуються як експозиційне (перше) та розвиваючі/варіаційні (друге та третє речення). У процесі розгортання відбувається ритмічне дроблення та ущільнення фактури, якими композитор ніби підкреслює концентрацію фізичних та моральних зусиль героя по мірі наближення до вершини, а у кульмінаційній точці на дисонуючому акорді (акорд, що передуює невиписаній репрізі), за рахунок колоритного прийому гри («тамбурин»), звукозображується падіння з гори величезного каменю, що символізує марність зробленої праці.

Охарактеризуємо кожен з елементів із позиції інтонаційного наповнення, фактурної специфіки та застосованих прийомів гри.

Відкриває замальовку вступний такт, вибудований на низхідній секундовій інтонації – мовленнєвий зворот «зітхання». Низький регістр та секундове нашарування символізують моральну і фізичну важкість покарання. Виконується вступний такт прийомом низхідного глісандо уздовж струни, що переводить першопочатковий інтервал чистої прими (А-А) у велику секунду (G-A). Цей басовий хід є метроритмічним фундаментом, що скріплює всю конструкцію п'єси та в поєднанні з акордами в експозиційному реченні, створює відчуття повільної ходи (рух вгору з тяжким вантажем).

Основний інтонаційний елемент теми Сізіфа за структурою є двотактом, в якому два низхідних квартових стрибка чвертями поєднані з низхідною послідовністю восьми тривалостями. Привертає увагу неквадратна структура речень – перші два – 7, третє – 5 тактів, що сприймається як натяк на неможливість довести справу до кінця.

Друге речення містить у собі мелодію з першого речення, але вона написана з використанням притаманного композиторському стилю автора прийомом зменшення тривалостей, а саме – тема у другому реченні ведеться розкладеними арпеджійованими акордами у висхідному русі, що створює стан більшого напруження та більш наглядно відображає муки головного героя.

Третє речення підводить до кульмінації усього твору, а саме – до заключного епізоду другої частини перед репризою. Даний епізод є епіцентром емоційного напруження твору, що досягається за рахунок проведення теми інтервалами. Рух ведеться тридцять другими тривалостями з акцентами на кожну долю. У даному епізоді вперше протягом твору з'являється низхідний хід з акцентами на кожному інтервалі ритмічної структури, котрий відображує кінцевий емоційний стан героя, який ніби втрачає сили та надію, розуміючи, що невдовзі змушений буде починати свою тяжку справу з початку. Наприкінці речення є темпове уповільнення, що втілює фізичну та психологічну виснаженість героя. Закінчується третє речення послідовністю акордів, що виконуються прийомом «Tambourine» (цим імітується падіння каменю).

Заключні три такти є своєрідним епілогом, темпове уповільнення (*meno mosso*), у той же час затактова висхідна кварта у мелодичному голосі двох фінальних акордів (виокремлені цезурою та підкреслені ферматами), інтонаційно замикають п'єсу, віддзеркалюючи базовий інтонаційний мотив теми головного героя, тим самим акцентуючи на його вольових рисах.

Отже, проаналізувавши концертну мініатюру «Сізіф» Ю.В. Радзецького, означимо основні фактори, якими визначається виконавська складова композиторського мислення автора. По-перше, вибір сюжету зумовлений реакцією на виконавські вільності, що порушують концепцію формоутворення (відмова від реприз). По-друге, фактурна організація мініатюри (поступово наростаюче ущільнення), відповідає сюжетній драматургії. При цьому, характер виконавських складнощів зростає, композитор занурює виконавця в

умови та емоційний стан головного героя. По-третє, спостереження стосується місць появи яскравих, неординарних прийомів гри – початок та кульмінаційний момент. Вони, граючи головну роль у розкритті програмності твору, ніби навмисно розташовані там, де найбільш можуть пригорнути увагу слухачів. Вважаємо, що цим автор проголошує самобутність та неповторність художньо-виразового потенціалу сучасної гітари.

#### *Література:*

1. Лісняк І. Радзецький Ю.В. *Українська музична енциклопедія*. Том 6. Київ: ІМФЕ, 2023. С. 16.
2. Професійна підготовка виконавців на народних інструментах у Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки: історія та сучасність / Н.В.Башмакова, М.С. Березуцька, В.П. Кікас [та ін.]; / за ред. Н.В. Башмакової, І.П. Лисогор, С.В. Овчарової. Дніпро: ГРАНІ, 2019. 220 с.
3. Радзецький Ю.В. Дніпропетровське музичне училище ім. М.І. Глінки / за ред. М. Давидова. *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)*. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. С. 350–355.

# МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО ТА ПЕДАГОГІКА

УДК 78.071.1

**Ковнір Сергій Миколайович,**  
*заслужений артист України,  
соліст Національної опери України,  
асистент-стажист Дніпровської академії музики*  
тел. (093) 723 - 45 - 15  
e-mail: operaandriy@gmail.com  
(науковий керівник А.А. Тулянцева)

## МАЙСТЕР-КЛАС ЯК ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТА-ВОКАЛІСТА

Таке явище як музичний майстер-клас має багатовікову історію. Родоначальником майстер-класу в його сучасній формі зазвичай визнається Ференц Ліст, який провів майстер-клас у Веймарі у 1869 році. ХХІ століття максимально переповнене майстер-класами. В Інтернет мережі можемо побачити заходи, що проводили Мірелла Френі, Райна Кабаїванська, Тамара Синявська та ін. Так, можемо переконалися у тому, що ці славетні співачки дотримувалися основних завдань, висунутих перед майстер-класами, а саме – вдосконалення вокально-виконавської майстерності, підвищення стилістичної грамотності співаків, формування вокальної культури, розвиток виконавського артистизму тощо.

Але зазначимо, що відношення академічних фахівців до майстер-класів взагалі є дуже суперечливим, бо ця форма проведення відкритого заняття викликає багато запитань, головним серед яких є: чи не псує майстер-клас методику педагога, в якого навчається студент?

Академічна педагогічна вокальна практика ХХІ століття доводить, що все більш відчутною є необхідність зв'язку музичної науки і такого явища, як майстер-клас. Адже це звертає увагу викладачів та учасників заходу на певні виконавські проблеми у постановці голосу, роботі резонаторів і т.д., й допомагає взаємодіяти власне задля музики, її суто музичним, звуковим, звуко-



процесуальним закономірностям та вербальному тексту інтонування, сфері позамузичних проявів – створенню конкретних образів, аналізу вокального фрагменту твору, психології персонажів, зануренню в історичні події тощо.

На жаль, інформація про вокальні майстер-класи обмежується в більшості своїй текстами, що друкуються на сторінках facebook, фіксується у відеозаписах. То ж актуальність нашого виступу обумовлена теоретичною і практичною необхідністю специфізації обґрунтування ролі явища майстер-класу, що відбувається на ґрунті вокально-виконавської інтерпретації.

Головний режисер Оперної студії Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського Лариса Леванова інформує: «25-го та 26-го вересня 2023 року у Дніпровській академії музики, в рамках спільного вокального проєкту музичних академій Києва, Одеси, Дніпра «Мистецтво єднає Україну», відбувся майстер-клас народного артиста України, соліста Національної опери України, завідувача кафедри оперного співу, професора НМАУ ім. П.І. Чайковського Олександра Дяченка. Із задоволенням послушали нові поради та талановитих студентів – Олександра Нікіфорова (НМАУ ім. П.І. Чайковського); Сергія Разумова (Дніпровська академія музики); Віталія Смірнова (Одеська національна музична академія України ім. А.В. Нежданової)» [1].

Навіть однією фразою досвідчена режисерка Лариса Леванова вже не тільки визначає загальну атмосферу заходу, а й обґрунтовує методику формування навичок академічного співу.

Читаємо далі: «...відбувся майстер-клас народного артиста України, соліста Одеської опери, професора кафедри сольного співу Одеської національної музичної академії України ім. А.В. Нежданової Василя Навротського. У майстер-класі взяли участь студенти Дніпровської академії музики, а саме – Тарас Іллінський, Валерій Гур'єв, Артем Стрижак. Так, відомий одеський бас Василь Навротський уточнив методичні засади формування навичок академічного співу, розробляючи класифікацію методів, що сприяють формуванню цих навичок. ...Відбувся третій майстер-клас у рамках спільного вокального проєкту музичних академій Києва, Одеси, Дніпра «Мистецтво єднає Україну» заслуженої артистки України, солістки Національної опери України Алли Позняк. У майстер-класі взяли участь студенти Дніпровської академії музики – Ольга Березова, Софія Коцупей, Анна Кожанова.

Алла Позняк продемонструвала класифікацію методів навчання академічного співу: 1) методи, що реалізують технічну складову (пояснювально-ілюстративний, фонетичний, методи слухового контролю, візуального контролю); 2) методи, що реалізують емоційно-художню складову (занурення, створення художнього контексту, словесної дії).

Відбувся майстер-клас завідувачки кафедри оперної підготовки та музичної режисури, лауреатки Національної премії України ім. Т.Г. Шевченка, народної артистки України, професорки НМАУ ім. П.І. Чайковського Євдокії Колесник. У майстер-класі взяли участь студенти НМАУ ім. П.І. Чайковського та Дніпровської академії музики – Катерина Миронець, Катерина Білецька, Єлизавета Кузнєцова» [1].

Євдокия Колесник, яка була вшанована Державною премією України ім. Т.Г. Шевченка за виконання партії Катерини Ізмайлової у однойменній опері Дмитра Шостаковича, та має багаторічний викладацький досвід, розробила й завжди апробує методику формування співочих умінь, що базується на виділенні компонентів: вокально-технічна готовність, анатоμο-фізіологічні знання, система контролю та самоконтролю за виконавськими діями, що є основою формування співочих умінь та розширює можливості національної співочої традиції, виявляється у переважанні головного регістру, грудного дихання та специфіці співу голосних.

Відбувся майстер-клас доцента кафедри оперно-симфонічного диригування, кафедри оперної підготовки та музичної режисури, диригента Національної опери України, народної артистки України – Алли Кульбаби. У майстер-класі взяли участь студенти Дніпровської академії музики та Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової – Захарій Пазинич, Анна Богач.

Алла Кульбаба продемонструвала наступне, а саме те, що академічний диригент, працюючи над оперною партитурою, насамперед, робить дієвий музично-сценічний аналіз під кутом зору відповідного театру та театральної концепції. Аналізуючи нотний текст, професійний диригент визначає сторони конфлікту, окреслює місце зав'язки, розвитку подій, кульмінації та момент розв'язки; співвідносить все це із увертюрою, відкриваючи нею спектакль. Диригент має точно знати всі параметри театрального світу майбутнього спектаклю.

Режисура спільного вокального проєкту музичних академій Києва, Одеси, Дніпра «Мистецтво єднає Україну» має свою сценічну естетику. Підготовка до публічного виступу передбачала сценічні репетиції, консультації із режисеркою зі створення художнього музично-сценічного образу, робота на сцені із концертмейстером.

Після майстер-класів відбувся гала-концерт, у якому узяли участь народний артист України Василь Навротський, заслужені артисти України Алла Позняк, Сергій Ковнір, Тетяна Спаська, співаки Олександр Нікіфоров, Альона Трач, Данило Риндін, Віталій Смірнов, Анна Богач, Нікіта Наумов, Юлія Литвинова, Тарас Бережанський, Катерина Миколайко, Ольга Березова. Були виконані твори української та європейської класики. Фінал гала-концерту, в якому водночас виступили чотири баси, що виконували сольоно та у квартеті арію Карася з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, є уособленням незламного духу українського народу, утвердженням ідеї патріотизму.

Підсумовуючи доповідь, зазначимо, що проведені майстер-класи узагальнюють традиції, що склалися в італійській та національних вокальних школах і ґрунтуються на двох складових: технічній та емоційно-художній. До технічної складової увійшли шість елементів навчання академічного співу: постановка корпусу і голови під час співу, співоче дихання, атака співочого звуку, висока співоча позиція звуку, регістри голосового апарату, співоча дикція, що є виконавською базою для формування навичок академічного співу.

Наголосимо, що емоційно-художня складова доповнює та завершує передачу художньої образності твору емоційним, осмисленим співом, відбором засобів виразності. У різні періоди розвитку *bel canto* в різних школах співу переважала або технічна, або художня складова, але сучасна парадигма мистецтва спрямована на їхній паритет.

Отже, доцільність та актуальність таких заходів як вокальний майстер-клас є очевидною, і має свою запитаність у педагогіці та сценічній практиці.

### *Література:*

1. Леванова Л. Мистецтво єднає Україну. Спільний вокальний проєкт музичних академій Києва, Одеси, Дніпра. URL: <https://www.facebook.com/larisa.levanova.3> (дата звернення: 07.11.2023).

**Чжан Цзелінь,**  
*аспірант кафедри музикознавства та культурології  
Сумського державного педагогічного університету  
ім. А.С.Макаренка  
тел. (099) 073 - 80 - 01  
e-mail: gyravita@gmail.com  
(науковий керівник В.В. Гура)*

## **ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ СТУДЕНТІВ КНР ЗАСОБАМИ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Патріотичне виховання за допомогою вокального мистецтва має здійснюватися на пісенному матеріалі відповідного змісту, що є взірцем справжнього гуманізму, духовності та моральності, й спрямованого на збереження співочої культури та духовних традицій країни.

В цілому, китайські вчені єдині на думці, що вокальне мистецтво допомагає здійснювати патріотичне виховання за допомогою колективного співу, в ході якого створюється особливе сприятливе середовище, де учні долучаються до національних музичних традицій, вчать бути відповідальними та уважними один до одного, любити свою країну та малу батьківщину, цінувати життя та людське спілкування, прислухатися до своїх почуттів та почуттів інших людей, відчувати національну гордість, що у результаті створює благодатний ґрунт для формування патріотичних якостей.

Китай – найдавніша країна з існуючих цивілізацій. Її досвід, у плані виховання підростаючого покоління, вимагає особливого осмислення сьогодні. Патріотизм є однією з головних цінностей будь-якого народу та держави, однак у Китаї патріотизм набув особливої форми висловлювання після утворення КНР у 1949 р., і став основою розвитку «соціалізму з китайською специфікою». Зміцнення національного духу є невід'ємною умовою збереження солідарності та єдності китайської нації, оскільки це прискорює здійснення «китайської мрії», яка має здійснитись до 2049 року. Так заявив перед усім світом у 2012 році Сі Цзіньпін, як новий керівник у своєму першому публічному виступі, й вперше поставив перед китайським народом довгострокове завдання розвитку на 37 років наперед.

Одночасно Сі Цзіньпін закликав до виховання патріотизму у молоді, досягнення великого відродження китайської нації.

Патріотичне виховання у Китаї здійснюється на всіх щаблях освіти – у дитячому садку, загальноосвітній та вищій школі. Важливу роль патріотичного виховання громадян Китаю закріплено законодавством.

Великий потенціал у процесі виховання активної громадянської позиції студентів відіграє грамотно організована робота викладача з вокалу, оскільки вокальне мистецтво має сильний емоційний, естетичний та моральний вплив на людину. Вокальне мистецтво невід'ємне від духовно-морального розвитку особистості, оскільки емоційно впливає на духовний світ людини, викликає внутрішні переживання та сприяє вихованню моральних і патріотичних якостей через розуміння змісту музичного твору.

У даний час китайські дослідники приділяють увагу різним аспектам патріотичного виховання студентів та музичної освіти молоді в Китаї: загальним підходам до проблеми патріотичного виховання (Чжан Сяо Ін, Лі Цзядао, Цзян Юй Хун, Цін Хе та ін.) та музичної освіти (Цзян Сюхун, Сяо Юмей, Фен Зіке та ін.); питанням методики музичного виховання (Хуан Зі, Дай Дінчен, Лю Пей та ін.); вихованню патріотизму в сім'ї (Чжан Чень, Ван Дунхуа, Ван Яньян та ін.); підготовці фахівців вокального мистецтва (Яо Вей, Чжан Сюн, Чжан Хао, Юй Цінху та ін.); розвитку потенціалу музичного середовища (Ван Хуайцзянь, Юй Чженмін та ін.).

Головним напрямом формування патріотизму у китайських студентів у процесі вокальної підготовки є знайомство із зразками національного музичного мистецтва. Китайські педагоги впевнені, що виховувати патріотів країни неможливо без використання багатого потенціалу старовинної народної музики Китаю, тому що в китайській народній музиці є яскраво виражений національний характер, вона входить до скарбниці китайської культури.

Слід зазначити, що у музиці сучасного Китаю і сьогодні можна почути традиційні мелодії багатонаціонального Китаю, зокрема з використанням старовинних музичних інструментів, що йдуть корінням у глибину століть. Наприклад, під час церемонії відкриття Олімпіади у Пекіні 2008 року прозвучало сто древніх китайських інструментів, у тому числі унікальний інструмент *хулу сяо* народності *ачан*, що мешкає на південному заході Китаю. Цей інструмент відомий

з 221 року до н.е. і досі має колишній вигляд та користується любов'ю китайського народу.

Сьогодні у Китаї сучасні мелодії також успішно виконуються на таких старовинних інструментах, як *ерху* (струнний смичковий інструмент), і *пипа* (щипковий інструмент типу лютні). Під час музичних занять студенти знайомляться із різноманітністю жанрів китайської музики. Для кожної китайської провінції, міста чи іншої місцевості характерний свій неповторний музичний жанр. Наприклад, лише один жанр музичної драми налічує понад 300 видів. Дотепер збереглися давньокитайські пісенні та танцювальні жанри.

### *Література:*

1. Антонюк В.Г. Етнокультурологічний тезаурус українського вокального мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2002. Вип. 16. С. 178–186.
2. Бай Шаожун Історія розвитку вокального мистецтва. *Вісник ЛНУ ім. Т.Г. Шевченка*. 2011. № 20 (231). Ч. III. С. 203–207.
3. Ван Цзяньшу Взаємодія психологічних механізмів регулювання вокально-виконавської діяльності співака. *Вісник ЛНУ ім. Т.Г. Шевченка*. 2012. № 10 (245). С. 70–76.
4. Вей Лімін Формування вокальної культури студентів інститутів мистецтв на засадах художньо-мистецьких традицій. *Молодь і ринок*. Наук.-пед. та економ. журнал ДДПУ ім. І. Франка. 2011. Вип. № 10 (81). С. 159–163.

УДК 78.071.4

**Яо Бінь,**  
*аспірант кафедри музикознавства та культурології  
Сумського державного педагогічного університету  
ім. А.С.Макаренка  
тел. (093) 474 - 79 - 37  
e-mail: asd\_x@ukr.net  
(науковий керівник М.П. Калашник)*

## **ФУНКЦІЇ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОЇ СИСТЕМИ ДАВНЬОГО КИТАЮ**

За тисячолітню історію китайської культури склалась потужна музично-естетична традиція, вплив якої перетнув межі Китаю. Традиційно думки китайських мислителів про мистецтво взагалі й музику зокрема переплітались із роздумами щодо принципів

державного устрою та управління, релігійних і філософських настанов, моральних та етикетних норм і приписів, утворюючи складну розгалужену систему суджень та міркувань.

Наголосимо, що музиці у цій системі відводилась роль механізму потужного психічного, емоційного та фізичного впливу на слухачів (громадян), завдяки чому вона, як вважалось, виконувала надважливі функції у соціокультурній системі. Назвемо їх, користуючись сучасною термінологією, комунікативною, сугестивною, виховною, ідеологічною, ритуальною.

Підкреслимо, що саме музика, на думку Конфуція, мала виконувати функцію гармонізації відносин у середині держави, що була побудована за ієрархічною моделлю патріархальної родини, вертикальну смислову вісь якої становили взаємини між батьком-імператором і синами-підлеглими.

Дозволимо у цьому зв'язку провести паралель із давньогрецьким розумінням музичного мистецтва, в трактуванні якого можна знайти суголосні китайському смисли: музика, як й інші види мистецтв, а також філософія, науки, фізичні вправи, сприяли вихованню всебічно розвинутого громадянина античного полісу. Таким чином, музика виконувала виховну, ідеологічну, комунікативну, катарсичну функції, про що зазначали і Платон, і Аристотель.

Між тим, у двох трактуваннях є і відмінності: якщо у Давньому Китаї музика покликана була зміцнювати передусім вертикальну систему координат влади, то в системі давньогрецької культури музика націлена була на організацію і гармонізацію в першу чергу горизонтальних комунікативних зв'язків, потужність яких була обумовлена демократичним укладом полісного життя.

Музично-естетичні ідеї, які складались протягом тривалого часу і довго не втрачали своєї актуальності в межах традиційної китайської культури, залишались в активі й у ХХ столітті, впливаючи на творчість китайських та європейських композиторів.

Отже, стисло назвемо ці фундаментальні ідеї-переконання, звісно, не претендуючи на повноту і вичерпність: ідея взаємозв'язку Неба, Піднебесної і людини, ідея гармонізуючого впливу музики на систему суспільного життя і державу, ідея споглядання, єдності людини і природи.

**Смотряева Анна Романівна,**  
*магістрантка кафедри фортепіано*  
*Дніпровської академії музики*  
тел. (096) 913 - 46 - 10  
e-mail: asmotraeva@gmail.com  
(науковий керівник В.А. Мітлицька)

## **ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ СЮЇТНОГО ЦИКЛУ І. АЛЬБЕНІСА (на прикладі «Іспанської сюїти» № 2)**

«Іспанська сюїта» для фортепіано ор. 47 є одним із найвидатніших та найзнаковіших творів Ісаака Альбеніса, в якому розкрилися особливості стилю композитора, а також яскраво відобразилися риси іспанського руху Ренасім'єнто. Романтичний сюїтний цикл, сповнений імітуванням звучання іспанських інструментів (гітара, тамбурін, волинка), колоритної метроритміки, а також особливої національної мелодики, переносить слухача у різні міста країни: Гранади, Каталонії, Севільї, Кадісу, Астурії, Арагони, Кастилії та Куби (уточнимо, що на момент написання циклу цей острів належав Іспанії).

Проблемою для виконавця може стати велика кількість частин у «Іспанській сюїті», які треба об'єднати між собою. Тому сьогодні ми розглянемо окремо кожну із частин і спробуємо зрозуміти загальний задум композитора, а також основні принципи, на яких базується художня цілісність твору. Пропоноване дослідження має допомогти виконавцеві у роботі над «Іспанською сюїтою» та її художньо-довершеним виконанням.

Перша п'єса сюїтного циклу «Granada» містить підзаголовок «Serenata» («Серенада»). Це вказує на приналежність до жанру серенади, на який спирався І. Альбеніс при написанні цієї п'єси. Серед засобів музичної виразності, що викликають асоціацію із ліричним жанром серенади, можемо виділити акордову арпеджовану фактуру (у партії правої руки), що супроводжує мелодичну лінію (в партії лівої руки) та викликає яскраву асоціацію зі звучанням гітари.

Характер даної п'єси спокійний та врівноважений. Функціонально у циклі вона виконує роль прелюдії (тобто вступного розділу в масштабах циклу), що має плавно занурити слухача у певний



настрій та підготувати його для появи подальшого музичного матеріалу.

Непередбачувано та стрімко з'являється друга п'єса «Cataluna», що містить підзаголовок «Curranta» (Куранта). Як бачимо, у підзаголовку міститься жанрова ознака, що вказує на танцювальність п'єси. Якщо згадати барокові особливості італійської куранти, що була обов'язковою й виконувалась між алемандою та сарабандою, то побачимо, що І. Альбеніс відійшов від старих традицій цього танцю.

Розмір 6/8, характерні пунктирні ритми, квартові стрибкоподібні затактові ходи на початку фраз – все це нагадує ранньоромантичний жанр мисливської пісні. Цю асоціацію з піснею ще більше підкріплює куплетно-варіаційна форма даної п'єси.

В цілому для виконавця, дана п'єса ніби знаменує активний початок подальшого розвитку та поступову драматургічну напругу в сюїтному циклі.

Третя п'єса «Sevilla» містить підзаголовок «Sevillanas» (Севільяна). Як відомо, севільяна – це танець стилю фламенко андалузського походження. Дослідники вважають, що витoki севільяни знаходяться у XV столітті, вона пішла від кастильської сегідильї, а згодом, історично розвиваючись, придбала риси інших іспанських танців (наприклад, таких як фламенко). Севільяна – це парний або груповий танець, який виконується під ритмічно підкреслений акомпанемент гітари та перкусії.

Третя п'єса сюїти має дві контрастні теми, що знаходяться в основі тричастинної репризної форми. Першу тему можна назвати темою крайніх розділів. За характером вона дуже яскрава, танцювальна та енергійна. Що стосується фактури, то тут вдало імітуються традиційні інструменти – кастаньєти, гітара, тамбурин, на яких виконували севільяну. В основі ритміки знаходимо яскраві ознаки танцю фламенко, ритм якого пронизує музичну тканину упродовж усієї п'єси (його елементи знаходимо навіть у контрастному середньому розділі).

На зміну яскравій, урочистій та енергійній третій п'єсі наступає примхлива й загадкова четверта частина сюїтного циклу – «Cadiz». Вона має підзаголовок «Saeta» (Саєта) – це ще одна пісня андалузського походження. За своєю ознакою вона є релігійною та зазвичай співається під час Великого посту.

Кадіс також викладений у тричастинній репризній формі. Тема крайніх розділів проводиться у ре-бемоль мажорі. За своєю сутністю

п'єса лірична, наспівна та мелодійна. У свою чергу, застосований композитором пунктирний ритм додає примхливості, бадьорості й витонченості звучання. В акомпанементі можна знову побачити характерні фігурації, що нагадують звучання гітари.

Далі дуже неочікувано для слухача розпочинається невпинна та моторна п'ята п'єса розглядуваного сюїтного циклу – «Asturias» (Leyenda). Вона є найвідомішим твором усього циклу І. Альбеніса. Вся композиція пронизана колоритом гітарних імпровізацій, адже тут фортепіано не тільки імітує цей інструмент, але й передає його звучання.

«Астурія» має тричастинну репризну форму, де крайні частини будуються на репетиціях однієї ноти і поступового накопичення напруження гармоній, що призводить до досягнення апогею і кульмінації. Вся музика «Астурії» залишає у слухача гіпнотичне враження. Загалом, цю п'єсу можна вважати однією із кульмінаційних п'єс даного циклу.

Найбільш тривалою і піаністично віртуозною є шоста п'єса циклу – «Aragon», що містить підзаголовок «Fantasia». Фантазія в музиці – це, як правило, інструментальний (іноді вокальний) жанр, для якого завжди була характерна імпровізація з витоками у народній музиці. Загальними ознаками жанру є різноплановість, контрастність, імпровізаційність, але найважливішою рисою, на наш погляд, є тісний зв'язок з інструментальною практикою. Загалом, жанрову належність даної п'єси можна визначити як фантазію у стилі арагонської хоти – іспанського тридольного народного танцю.

Хота – це швидкий тридольний танець, що виконується у супроводі кастаньєт і гітари. За структурою має квадратну побудову. Хота містить так звану коплу – тобто вокальний куплет, в якому змінюється темп, а характер інтонування стає більш протяжним. Тут бачимо емоційний та музичний зв'язок із першою п'єсою циклу «Гранадою». Отже, використовуючи інтонації гранади, композитор створює циклічне посилення. «Арагона» І. Альбеніса – це яскравий зразок оволодіння формою танцювальної музики.

Передостаннім сьомим номером є «Castilla» (Segudillas). Сегидилья – це парний швидкий трьодольний танець з життєрадісним характером у супроводі вокалу, гітар і кастаньєт. Тексти, що супроводжують танець мають жартівливий підтекст. Для мелодій сегидильї характерний мажор, котрий іноді чергується із паралельним мінором. Зазвичай танець виконується на святкових урочистих подіях.

У сегидильї пісенні інтонації чергуються із гітарними танцювальними награваннями. У І. Альбеніса це чергування яскраво висвітлюється у контрастах фортепіанної фігурації.

Восьмим, останнім номером сюїти є «Cuba» (підзаголовок «Notturmo»), написана І. Альбенісом під враженням подорожі до Гавани. В основному розділі цієї частини чутні мотиви африканських танців Західної півкулі, що характеризуються їх плавною перехресною поліритмією.

У центрі п'єси знаходиться контрастний основному ліричний епізод, сповнений ностальгічних інтонацій. Дослідники творчості композитора вважають цю п'єсу досить подібною до «креольського капричіо».

Отже, в організації сюїтного циклу композитор від класичної сюїти взяв базовий принцип формоутворення – чергування різних за характером і темпом виконання танцювальних п'єс, які між собою контрастують, утворюючи при цьому цілісний художній образ твору. У той самий час, І. Альбеніс привніс багато нових прийомів, які значно збагатили сюїтний жанр. До таких можна віднести: використання вокальних жанрів, імітування звучання іспанських народних інструментів, застосування специфічної ритміки фламенко, звернення до ладово-гармонічних функцій народної музики тощо.

Піаністам, які обрали для вивчення «Іспанську сюїту» № 2 І. Альбеніса, можна запропонувати застосування ідеї мислення міні-циклами. Це може сприяти більш цілісному охопленню розглядуваного сюїтного циклу.

Цей підхід полягає у тому, щоб всередині циклічної форми знайти внутрішні зв'язки формотворення. Виконавцеві варто вибудувати кожний міні-цикл, кожен з яких складається з декількох або однієї п'єс. Тут перша п'єса символізує початок (ніби експозицію циклу), наступні три п'єси складають розробку, упродовж якої відбувається нарощування енергії. Третій блок складається із трьох п'єс – в масштабі циклу вони являють кульмінаційну зону. Останню п'єсу сюїти, що є втіленням поступового спаду енергії та її закінченням, можна вважати фіналом усього циклу.

**Лі Хуасінь,**  
*аспірант кафедри музикознавства та культурології  
Сумського державного педагогічного університету  
ім. А.С.Макаренка  
тел. (093) 662 - 89 - 08  
e-mail: nauka17-18@ukr.net  
(науковий керівник Т.Б. Каблова)*

**ЕСТЕТИКА МУЗИКИ ТАНЬ ДУНЯ  
(на прикладі музичного альбому фільму  
«Тигр, що крадеться, Дракон, що причаївся»)**

Давня культура Китаю зберегла в собі віру в музику як у величезний, таємничий та божественний дар. Елементи святковості переносилися на музичні інструменти, наряд виконавця та місце виконання. Важливість виразності рухів людини, виконавського мистецтва, тембру інструментів, пейзажу та стану природи в момент виконання музики надавали їй особливого характеру, навіть професія слухача та його рівень культурно-освітньої навченості були важливими аспектами.

Японський філософ Т. Судзуки відзначав, що в період Хань (206–220 рр. до н.е.) космологічні концепції стародавності, пов'язані з культом Неба та Землі, вплинули на організацію хореографічного мистецтва. Танцювальні рухи записувалися в квадраті, символізуючи Землю, і були орієнтовані на сторони світу.

Окремі рухи також мали чітку просторову орієнтацію. Танець розпочинався в правому верхньому південно-східному куті сценічного квадрата і завершувався в протилежному північно-західному, ніби відтворюючи денний цикл світла. Кожна поза, положення тіла, голови, рук і ніг сприяли створенню гармонійної просторової рівноваги усієї вистави [1, 174].

Схожість системи пропорцій у композиції мелодійних ліній в музиці Тань Дуня і у мистецтві каліграфії набуває важливого значення. Цей принцип просторовості, який об'єднує музику, емоційні переживання головних персонажів драми та розміщення акторів у кадрі на фоні природи, відображається у фільмі «Тигр, що крадеться, дракон, що причаївся» (Crouching Tiger, Hidden Dragon, 2000) режисера Енга Лі.

Саундтрек до цього фільму, за який Тань Дунь отримав Оскар у 2000 році за найкращу оригінальну музику, можна розглядати як найвищу точку його творчості. Він вдало вплітає химерну сюжетну лінію, яка слідує китайським пригодницьким традиціям і має елементи бойових мистецтв. У своїй музиці до фільму Тань Дунь зосередився на передачі емоційної трагедії персонажів, які відображають інь і ян, використовуючи просту оркестрову музику, соло на одному чи двох інструментах із додаванням перкусії. Фільм пронизаний світовідчуттям дзен-буддизму, що створює враження вічної самотності та відчуженості від земного життя.

Музика до фільму є справжньою синтезацією різних музичних стилів, включаючи етнічний, класичний, популярний і світовий стиль. Вона поєднує в собі асиміляцію, цитування та діалог, що додає багатогранність цій величній музичній подорожі.

Для створення образів героїв застосовуються справжні китайські інструменти, що виконують музику на кшталт китайського музичного мистецтва. Музичний альбом фільму «Тигр, що крадеться, Дракон, що причаївся» складається із 14 незалежних композицій, а саме:

- Тигр, що крадеться, Дракон, що причаївся (Crouching Tiger, Hidden Dragon);
- Вічна Обітниця (The Eternal Vow);
- перерване весілля (A Wedding Interrupted);
- Нічний бій (Night Fight);
- Шовковий шлях (Silk Road);
- на південь (To the South);
- через бамбуковий ліс (Through the Bamboo Forest);
- Зустріч (The Encounter);
- Пустельний пейзаж (Desert Capriccio);
- у старому храмі (In the Old Temple);
- Туга за мечем (Yearning of the sword);
- сум (Sorrow);
- прощання (Farewell);
- Передчасне кохання (A Love Before Time).

Вплив дзен-буддизму проявляється в тому, що музика звертається безпосередньо до духу людини, і в музиці це виражається через її медитативний характер, вслуховування в кожен звук та в тишу, з якої звук виникає і де він згасає. У такій музиці немає «прохідних»

нот, які перебувають у ієрархії, взаємозалежності, як у європейській тональній системі, – важливий звук, а не звукові взаємозв'язки.

Буддизм відзначається своєю простотою, і ця простота відбивається в китайському мистецтві, а також у саундтреку до фільму «Тигр, що крадеться, дракон, що причаївся». Відсутність складних форм, характерних для західного мистецтва, є однією з основних рис цього мистецького твору. Музична тема постійно змінюється, змінюється тембр інструментів, фактура і можливі ритмічні зміни або жанрові перетворення. Прикладом такої композиції є тема «Вічна обітниця» (Eternal Vow).

У саундтреку, який супроводжує фільм, основну роль відіграє віолончель, що імітує гру на традиційних китайських смичкових інструментах, таких як ерху або матоуцин.

Віолончель має низький діапазон і глибокий тон, та завдяки використанню різних технік, таких як натягування струн, протирання і ковзання, вона вдало передає чарівність китайських національних інструментів. Ці техніки створюють східний колорит, який ідеально поєднується із трагічним настроєм фільму, підкреслюючи його глибину й емоційну насиченість.

У фільмі музика часто виконує роль фону, але виняток складає пісня «Передчасне кохання», яка відтворює основну тему, що протягується через увесь фільм. Ця пісня супроводжується естрадно-симфонічним оркестром та включає у себе традиційні китайські інструменти, такі як щипкова піпа, хулусі, баньгу, чжун та ін.

Музика до фільму вдало поєднує в собі різні музичні стилі та традиції, створюючи складний синтетичний жанр, що включає концерти для віолончелі та скрипки, сонату для віолончелі та фортепіано й інші твори, які збагатили музичний світ.

### *Література:*

1. Цянь Женьпін. Історія китайської культури ХХ ст. Шанхай: Видавництво Шанхайської консерваторії. 2012. 514 с.

**Чжан Є,**  
*аспірант кафедри музикознавства та культурології  
Сумського державного педагогічного університету  
ім. А.С.Макаренка  
тел. (099) 073 - 80 - 01  
e-mail: gyravita@gmail.com  
(науковий керівник В.В. Гура)*

## **CORNO DA SACCIA В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ МУЗИКИ Й.С. БАХА**

Серед нових виконань музики Й.С. Баха на рубежі тисячоліть, незважаючи на велику кількість фонограм, записаних «на оригінальних інструментах», «на інструментах цієї епохи» (mit Originalinstrumenten, on period instruments), непомітно зберігається звичай досить грубої та неоголошеної заміни одного з тогочасних інструментів – корно да качча (corno da saccia).

Відомо про вісім випадків використання Бахом корно да качча (corno da saccia). Це дванадцятифутове коріння да качча (in F) у Першому «Бранденбурзькому» концерті BWV 1046 і, відповідно, у його ранній версії (Sinfonia in F, BWV 1046a; у старій нумерації BWV 1071), у «Різдвяній ораторії» BWV 248, а також у «драмі» (Drama) *Laßt uns sorgen, laßt uns wachen* («Виховуємо і виплекаємо», тобто кантата BWV 213); це два коріння да качча (in G) у Концерті до другого дня П'ятидесятниці (тобто кантата BWV 174); це восьмифутовий Corno da saccia (in C) у Концерті до свята обрізання І[Ісуса] Х[Христа] (тобто кантата BWV 16) та в Кантаті до сьомої неділі по Трійці BWV 107. Сьогодні ці твори звучать не з інструментами, про які говорив Бах, а з різними інструментальними заміниками.

Психологічно музиканти нового часу вже настільки звикли ділити кожен оркестровий інструмент (крім ударних з арфою) лише на чотири основні види (по чотири смичкові) й дерев'яних духових інструментів, а також, відповідно, чотири мідних – труба, валторна, тромбон, туба), що неусвідомлено переносять цю «квадратуру» на інструментарій епохи бароко.

Навіть історично освічені музиканти можуть мимоволі продовжувати мислити у такій «квадратурі», забуваючи, що у XVII–XVIII століттях набір інструментів, наприклад, скрипкового сімейства не завжди і не скрізь зводився до звичних для нас і стандартних чотирьох найменувань – тобто скрипка, альт, віолончель, контрабас, але включав інші інструменти. Те саме стосується і дерев'яних духових інструментів епохи бароко (вони не зводилися до четвірки – флейта, гобой, кларнет, фагот) і тим більше, до мідних.

Сучасного музиканта важко переконати в тому, що бароковий композитор міг розраховувати не тільки на труби чи валторни різної властивості, а й на цілий набір інструментів, що займають у звуковому, тембровому відношенні проміжне положення між трубою та валторною. Тому музиканти, які виступають проти звернення до інструментів Баха, торкнувшись проблеми трактування корно да качча в *Quoniam*, відразу переходять до міркувань не про нього, а про валторну (*cornu*) взагалі, «забуваючи» про специфіку інструмента, позначеного у партитурі. Вони вважають при цьому чомусь заздальгідь доведеним, що такого своєрідного інструмента, як корно да качча, не існує і що можна без застережень прирівняти його до будь-якої валторни, не рахуючи таку процедуру заміною.

У своєму записі 1968 року Ніколаус Арнонкур широко залучив подібні інструменти, але з незрозумілих причин теж одразу звернувся до валторни в арії *Quoniam*, не обґрунтовуючи і навіть не згадуючи про свою заміну в інструкції до фонограми. Валторніст, відчуваючи труднощі навіть при грі октавою нижче, змушений був вдаватися також і до закритих звуків, що погано узгоджується зі стилем твору. Адже такі тони звучать підкреслено чужорідно, наче на іншому інструменті, й у Баха вони не застосовувались.

Втім, у відомому записі під управлінням Ендрю Перрота (фонограма EMI 1985) валторніст Тімоті Браун обійшовся без закритих звуків на своєму натуральному інструменті. Найбільш коректним, мабуть, стало рішення Петера Шрайера, саме через проблему з арією *Quoniam*, записати Месу *h-moll* двічі: у «високій» та в «загальноприйнятій» версіях.

Через десять років після згаданого «високого» варіанта записується другий, де диригент повертається до виконання партії *in D basso* (октавою нижче). Тут Еріх Маркварт виконав партію корно да качча на стандартній «дискантовій валторні» (*Diskanthorn*). Він прагнув до легкого і прозорого характеру звучання. Більшість інших



виконавських рішень пов'язані у кращому разі із тим чи іншим трактуванням звучання натуральної валторни – більше пронизливої, трубної, чітко артикульованої або ж більш округлої та м'якої (Роберт Кінг, Тон Копман, Ендрю Перрот, Філіп Херревеге).

Жоден з диригентів, які запропонували «автентичне» виконання Меси, не обмовився про зроблену ними заміну мідного інструмента в арії *Quoniam*. Звичайно ж, відмінна якість, істинна музичність у грі соліста, збалансованість ансамблю в цілому чудово заповнюють цей єдиний відступ від історичної достовірності у виконавському складі (відмова від корно да качча). Разом з тим, ми маємо право знати і про ті можливості, на які розраховував Й.С. Бах, коли інструментував *Quoniam* саме у такий спосіб.

*Corno da caccia* (у Баха у Месі BWV 232, в автографі партитури: *Core da Caccia*; в голосах 1733: *Corne da Caccia*) – мідний духовий інструмент, що не випадково називався також *Italienische Trompete*, *welsche Trompete*, тобто італійською трубою, французькою, «чужоземною, заморською» трубою, або *Jägertrompete* – мисливською трубою (синонім італійського найменування).

Головні його властивості – переважно циліндрична форма повітряного каналу (як у труби, звідси і найменування), і розмір розтруба – більше, ніж у труби, але помітно менше валторнового. За часів Баха на ньому грали трубачі, користуючись трубним мундштуком. Його зовнішня схожість із валторною (вита форма корпусу) оманлива, він схожий на трубу, і це слід враховувати як в історично-інформованому виконавстві, так і в сучасних наукових дослідженнях.

### *Література:*

1. Ahrens Chr., Widholm G. Hörner // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2., neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher. Sachteil. Bd. 4. Kassel: J.B. Metzler Verlag, 1996. S. 368–416.
2. Bach J.S. Hohe Messe in h-Moll. Für die Aufführung des Riedelvereins eingerichtet von Hermann Kretzschmar. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1899. 271 S.
3. Csiba G., Csiba J. Die Blechblasinstrumente in Johann Sebastian Bachs Werken. Kassel: Merseburger, 1994. 152 S.
4. Smend Fr. Kritischer Bericht // Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II. Band 1. Missa – Symbolum Nicenum – Sanctus – Osanna, Benedictus, Agnus Dei et dona nobis pacem (später genannt «Messe in h-Moll»). Kassel - Basel: Bärenreiter, 1956. 408 S.

5. Smithers D.L. Gottfried Reiches Ansehen und sein Einfluss auf die Musik Johann Sebastian Bachs // Bach-Jahrbuch. Veröffentlichung der Neuen Bachgesellschaft. Internationale Vereinigung. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 1987. S. 114–150.

# ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 78.083.22

**Гутнік Ігор Олександрович,**  
*магістрант кафедри оркестрові інструменти*  
*Дніпровської академії музики*  
тел. (095) 520 - 13 - 65  
e-mail: igorhutnikmd@gmail.com  
(науковий керівник Ю.В. Каплієнко-Ілюк)

## ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ ПРЕЛЮДІЇ В МУЗИЦІ ДЛЯ ФЛЕЙТИ В ІСТОРИЧНОМУ ТА СУЧАСНОМУ АСПЕКТАХ

Сучасне мистецтво вимагає від композитора нестандартних рішень у творчому підході. Вони реалізуються в залученні до виконання музичного твору нешаблонних ансамблевих поєднань, використанні синтезованих звукових ефектів тощо. До складових твору також може бути віднесено особливо підібраний простір виконання, спеціально створений відеоряд або світлове супроводження. Все це обумовлює зародження нових музичних форм та жанрів, які відокремлюють актуальне мистецтво в часі та мистецтвознавстві за притаманними тільки йому властивостями [3].

Водночас, деякі усталені жанри продовжують своє існування, хоча їх сенс може бути значно змінено у порівнянні з витокami цих жанрів та класичними уявленнями про них, оскільки художній задум та його вираження в сучасному мистецтві істотно превалює над жанром і формою [3]. Такою жанровою моделлю стала прелюдія, що пройшла крізь віки, не втратила актуальності, проте продемонструвала якісні видозміни, що постійно збагачували жанр зсередини.

Жанр прелюдії бере свої витoki в епоху Відродження, набуває розквіту в добу Бароко та продовжує своє існування у творчості композиторів ХІХ – ХХ століть та сучасності [1, 2]. Зароджується прелюдія (відповідно до самої назви *preludio* – виконувати перед грою) як невелика імпровізація перед виконанням значного твору або концерту, за час виконання якої музикант мав змогу оцінити акустичні властивості приміщення, стрій музичного інструмента [1].

Незважаючи на міцну асоціацію прелюдії епохи Бароко з музикою для клавесину, органу, лютні, ми маємо чудові зразки цього твору в музиці для флейти, серед найвідоміших: прелюдії зі збірки «Der Fluyten Lust-hof» Якоба ван Ейка (1644), «L'art de préluder», op.7 Ж. Отетера (1719), чисельні прелюдії із сонат для флейти та клавесину Ж. Буаморт'є. Серед творів композиторів-романтиків привертають увагу: «Прелюдія» для флейти та органу Й. Гартмана (1844), «Драматична прелюдія» для флейти, віолончелі та органа В. Попп, op. 355 (1890), «Прелюдія для флейти та фортепіано» А. Бюссе. У сучасній музиці для флейти прелюдія також широко включена в репертуар флейтиста, оскільки саме цей жанр має значні можливості для інтерпретації, залучення додаткових ефектів, або навпаки – для підкреслення особливої аскетичності та сакральності змісту.

Прелюдії сучасності особливо глибокі та драматичні, оскільки використовуються всі сучасні засоби виразності при грі на флейті: подвійні ноти (гра та вокалізація), шумові ефекти (голосом або механікою), глісандо (як технічно, так і за рахунок використання спеціальної голівки для флейти). Також активно використовується і стилізація. Серед сучасних прикладів знаходимо такі прелюдії для флейти: «Прелюдія» з «Античної сюїти» Дж. Раттера, «Прелюдія» з циклу «Прелюдія і танок» для флейти та фортепіано П. Пруста.

У творчості композиторів Дніпропетровщини теж помітне звертання до жанру прелюдії. Виділяється «Прелюдія для флейти та фортепіано» (2015 / прем'єра на YouTube-каналі автора 29.02.2020) О.О. Архипової – композитора, члена Національної спілки композиторів України. Даний твір – невелика за обсягом п'єса, розрахована як для концертного, так і для камерного виконання. Із притаманних прелюдіям «класичних» особливостей можна виділити: авторську вказівку на високу темпову й експресивну свободу (в творі значиться *ad libitum*), речитативний вступ для флейти та розлогі пасажі імпровізаційного характеру. Музична тканина прелюдії тяжіє до безперервного розвитку, гармонія характеризується нестійкістю, модуляційною свободою, розмір змінний із наявністю складних розмірів (5/4), динамічні відтінки яскраві та контрастні, використаний прийом гри глісандо додає партії флейти драматичної виразності в кульмінації.

Отже, жанр прелюдії залишається актуальним для сучасного музичного мистецтва. Збереженню цього жанру сприяє його значна свобода форми, широкі можливості для передачі творчого задуму,

імпровізаційний характер викладення музичного матеріалу. Залучення флейти з її широким сопрановим діапазоном та яскравими тембральними і технічно-виконавськими характеристиками для представлення прелюдії в ансамблі або соло, має широкий спектр потенційних художніх рішень у сучасній музиці.

### *Література:*

1. Бедакова С.В. Історія зарубіжної музики (кінець XVI – XIX століття): навч. посібник. Миколаїв: ПП «РАЛ-поліграфія», 2018. 306 с.
2. Фрайт О.В. Фортепіанні прелюдії українських композиторів: генологічно-еволюційний і компаративний ракурси. *Нові віхи розвитку культури і мистецтва у XXI столітті*. Львів-Торунь: Ліга-Прес, 2021. С. 43–70.
3. Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю: навч. посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.

УДК 78.085.7

**Лі Вейвей,**  
*аспірант кафедри музикознавства та культурології  
Сумського державного педагогічного університету  
ім. А.С.Макаренка  
тел. (093) 474 - 79 - 37  
e-mail: asd\_x@ukr.net  
(науковий керівник М.П.Калашник)*

## **СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ЗНАЧЕННЯ ТАНЦЮ**

Із давніх часів танець був невід’ємною складовою синкретичної художньої цілісності, в якій відбивалось і закарбовувалось світовідчуття певної колективної спільноти, онтологічні й антропологічні уявлення, їй притаманні. Танець, танцювальнопластичне начало у широкому розумінні – не тільки як виокремлена у часі й просторі організована структура, що складається з послідовності певних рухів, як дійство, що має початок і завершення, а й як розосереджене, дискретне явище (визначені етикетні жести, пластичні рухи, урочисті процесії, що супроводжували у першу чергу ритуально-обрядові, іноді повсякденні дії) – супроводжував усе життя людини в традиційній культурі від народження до смерті. Це дозволяє висловити думку про танець як носій важливої соціокультурної інформації, знання про людину і світ в контексті певної соціокультурної цілісності. Відповідно, танець виконував різноманітні функції: комунікативну,

обрядову, виховну, об'єднуючи спільноту в ситуаціях, що представляли різні сфери життєдіяльності (практичні й духовні). У той же час, не слід забувати і про розважальну функцію, адже танець міг заповнювати часи дозвілля і не наділятися практично-обрядовим призначенням. Синкретичне походження видів мистецтв обумовлює генетичний зв'язок танцю з музикою, зі звуком і ритмом. Саме ритм є ланкою, що пов'язує танець і музику. Дослідники припускають, що первісні танцювальні рухи супроводжувались ритмічним супроводом у вигляді плескання в долоні, по тілу, стукоту по предметах (прообразах ударних інструментів), що породжувало єдність звуків, ритму і рухів.

У подальшому, із усвідомленням специфіки видів мистецтва і виокремленням кожного, ця єдність присутня в генетичному коді як музики, так і танцю. Вона зумовлює насиченість танцювальністю і уявною пластикою рухів мелодичні лінії, у першу чергу тем танцювального походження. Проте часто присутня і в темах, танцювальний генезис яких виявляється опосередковано, приховано, в темах, вкрай далеких від танцювально-жанрового прообразу. Так само і танець потребує звуко-ритмічного супроводу як допоміжного засобу структурної організації у часі й просторі. Танець, таким чином, є носієм соціокультурної інформації, актуальної для певної спільноти в межах конкретного культурного ареалу. Відповідно, він є виявом менталітету народу та архетипів його культури.

УДК 78.072.2

**Чжан Цзелян,**  
*аспірант кафедри камерного співу*  
*Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*  
тел. (097) 470 - 23 - 10  
e-mail: 1205495612@qq.com  
(науковий керівник В.Г. Антонюк)

## **ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ЛІРИКИ КИТАЮ**

Витоки камерно-вокальної музики Китаю сягають глибини першого тисячоліття н.е. Це – жанри: «пісні під акомпанемент» епохи династії Лю Сун (Південної Сун, 420-479 рр.); «художня декламація» епохи Тан (618–907 рр.), а також «ліричні пісні» поета, композитора та

виконавця Цзян Куя (1155–1221) епохи династії Сун (960–1279), що в історії музикознавчої думки сучасного Китаю визначаються як «стародавні високохудожні китайські пісні».

Незважаючи на суттєвий історичний розвиток власної закритої від сторонніх етнокультурних впливів музичної традиції, китайське мистецьке середовище потребувало всебічного оновлення. Початок ХХ ст., разом із змінами суспільно-політичної ситуації, приніс зміни і в культурне середовище Китаю. Рушієм оновлення у культурно-мистецькій сфері дослідники визначають «Рух Четвертого травня». Прикметною ознакою історичного періоду 1910-х рр. є зацікавленість інтелігенції тогочасного Китаю в ґрунтовному ознайомленні зі здобутками, а подекуди – запозиченні та подальшій трансформації зразків європейської культури та науки. Саме в цей час виникла потужна генерація митців, які здобували освіту в європейських та американських університетах і привносили досягнення західної цивілізації у нову китайську державу. Безперечно, композитори та майбутні музикознавці були зацікавлені в модернізації мистецтва, інколи відкидаючи старе, а частіше – трансформуючи нове, відповідно до традиційного китайського уявлення про соціальне використання музики як засобу впливу на менталітет слухачів.

Розвиток академічної музики сучасного Китаю можна розділити на декілька періодів. Перший з них тривав з 1920 по 1940 рр. Цей період вбирає в себе активну діяльність засновника китайської музичної освіти **Сяо Юмея** (1884 – 1940), який став визначною постаттю музичного мистецтва країни першої половини ХХ ст. Композитор, музикознавець, викладач, диригент, науковець, організатор, автор першої китайської музикознавчої роботи, за яку отримав ступінь доктора філософії в Європі. Завдяки його зусиллям, у 1927 р. була відкрита Шанхайська консерваторія.

Після завершення навчання у Німеччині (Лейпциг, Берлін) Сяо Юмей познайомив китайських митців із класичними зразками *Kunstlied*. Саме він у 1920-х увів у китайське музикознавство термін «художня пісня», переклавши німецький термін «*kunstlied*». Початково, художніми піснями називали нові авторські камерно-вокальні твори, на відміну від попередніх традиційних пісень. За Сяо Юмеєм, під художньою піснею слід розуміти австро-німецьку романтичну пісню, досконалі зразки якої представлені в творчості Франца Шуберта і Роберта Шумана. У сучасному китайсько-мовному світі термін «художня пісня» (*yishu gequ* 藝術歌曲) позначає музичну

композицію, що зазвичай створена для соліста-вокаліста у супроводі фортепіано. Такі композиції засновані на віршах, які покладені на музику та призначені для концертного виконання.

Китайська художня пісня є типовим жанром у музиці історичного періоду руху «Четвертого травня». Спочатку такі твори переважно створювали китайські випускники європейських і американських університетів, які знаходили натхнення в європейських романтичних художніх піснях, особливо в німецьких *lieder* XIX ст. Дослідники підкреслюють зв'язок між китайською художньою піснею XX ст. та європейськими ліричними піснями періоду романтизму, однак, китайські художні пісні, які з'явилися під час руху «Четвертого травня», не були створені виключно за західною моделлю. Їх унікальність – результат поєднання пошуків «нової культури» зі значними слідами вітчизняного коріння в соціальній ролі музики та традицією злиття слова і музики в єдине художнє ціле.

Засновниками китайського камерно-вокального жанру «художня пісня» були Цин Чжу, Чжао Юаньрен, Хе Лютін, Хуан Цзи, Не Ер і Лю Сюань. Їхні перші твори стали унікальним сплавом західних і східних традицій, а також власного авторського бачення вокальної музики. Вони намагалися зрозуміти дух, властивий національному мистецтву, вибрати з народної мелодії неповторний колорит, а потім створити власний стиль у симбіозі з європейськими тенденціями.

Найвідомішими композиторами, котрі демонструють різний підхід до створення художніх пісень, особливо щодо їхнього співвіднесення з побутовою традицією, є Сяо Юмей (1884 – 1940), Чжао Юнрен (1892 – 1982), Хуан Цзи (1904 – 1938), які використовували жанр художньої пісні для демонстрації унікальності китайської культури та для ідеологічного впливу на слухачів (Сяо Юмей), для популяризації розмовної мови (Чжао Юнрен) та підкреслення сутнісної природи естетичних якостей цього жанру (Хуан Цзи).

Художні пісні, створені Хуан Цзиєм, зосереджені на поєднанні тексту й музики; мають вишукану музичну мову для вираження художньої концепції поезії, викликають відчуття занурення у подію. Лаконічні за тривалістю й зрозумілі за музичною мовою, вони відрізняються взаємодоповненням координації мелодії та акомпанементу. Така пісня ніби несе співака вперед, що дає виконавцю більше простору для творчості під час виступу.



Зазначимо, що у майбутній статті «Камерно-вокальна лірика Хуан Цзи в концертно-виконавській творчості співака» заплановано розглянути добірку яскравих зразків камерно-вокальної лірики цього автора, виявити специфікації та композиційно-стильові особливості його художніх пісень в оригінальних варіантах текстів, а також – у власних перекладах українською мовою.

УДК 78.083.43

**Юрко Христина Сергіївна,**  
*аспірантка кафедри теорії музики*  
*Харківського національного університету мистецтв*  
*ім. І.П. Котляревського*  
тел. (093) 993 - 14 - 55  
e-mail: khrystynayurko145@gmail.com  
(науковий керівник Г.С. Савченко)

### **«НОКТЮРН» ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО КАЙЇ СААРІЯГО В АСПЕКТІ ТЕМБРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ**

«Ноктюрн» для скрипки соло К. Сааріяго написаний 1994 року, присвячений пам'яті В. Лютославського. Присвята пояснює жанрову назву, яка відсилає до «нічної музики». Ноктюрн завжди асоціюється з тихим, ніжним звучанням, із філігранною роботою зі звуком та тембром. Форма твору тричастинна репризна, що відповідає традиції. Нетрадиційним є темброве рішення твору. Цей твір став своєюрідною творчою лабораторією для апробації художньо-виразових і технічних прийомів, які через рік були застосовані у скрипковому концерті «Grael Théâtre».

Твору передуює анотація, в котрій композиторка детально пояснює позначки, що стосуються засобів звукоутворення, виконання трелей, флажолетів, щипків лівою рукою, натискання смичком на струни, а також темпу й образу. Деякі позначки містять пояснення, який характер звуку або особливості тембру досягаються завдяки певному прийому (scratch tone, fragile timbre тощо).

Відповідно до існуючої наукової літератури в інструментальних камерних і оркестрових творах одним з головних принципів тембрової організації є принцип співставлення, протиставлення і взаємодії

тембрової інтеграції та дезінтеграції. Для визначення цього принципу у вітчизняній і європейській науковій літературі використовуються різні поняття. Наприклад, П. Булез [3] пише про опозиційну пару «артикуляція / злиття (ф'южн)», у дослідженні тембрового параметра спектральної музики Д. Смоллі використовує пару понять «інтеграція / дезінтеграція» [4], поняття «темброве диференціювання» і «темброва інтеграція» розробляв у своїх наукових розвідках Ю. Іщенко [1; 2].

Беручи до уваги різницю в аналітичному матеріалі, на основі якого дослідники дійшли своїх висновків, висуваємо припущення про існування загальних (універсальних) художньо-естетичних і логіко-конструктивних принципів роботи з тембром у творах, які належать різним історико-стильовим етапам розвитку музичного мистецтва. Одним з таких принципів є протиставлення дезінтеграції (артикуляції) та інтеграції (злиття) у тембровій організації композиції.

Вважаємо, що принцип взаємодії інтеграції/дезінтеграції є дієвим і в сольних творах, зокрема в «Ноктюрні» К. Сааріяго. Показовим прикладом використання принципу дезінтеграції є розшарування фактури на два голоси, які відрізняються за прийомами звукоутворення і звуковедення. Наприклад, нижній голос береться щипком лівої руки, що позначається символом «+», тоді як верхній голос грає arco; нижній голос тягне звук звичним прийомом *ordinare* (*normal*), а верхній виконує флажолет, що дезінтегрує голоси між собою одночасно по вертикалі. Дезінтеграція реалізується і в часі по горизонталі – на межі розділів тричастинної репризної форми.

Прикладом інтеграції постає середня частина твору: тут спостерігається утримання одного технічного прийому (чергування звуків, зіграних *ordinare* (*normal*) та флажолетів, з додаванням в останніх тактах розділу трелі), що забезпечує цілісність, темброво-звукову континуальність розділу. Якщо ж взяти одну фігуру, яка зіткана з чергування звуків arco і флажолетів, то, очевидно, що принцип дезінтеграції реалізується на низькому масштабному рівні по горизонталі.

Таким чином, принцип тембрової інтеграції/дезінтеграції діє на різних масштабних рівнях композиції.

### *Література:*

1. Іщенко Ю. Про взаємодію тембрового диференціювання та інтегрування у симфоніях П.І. Чайковського. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*, 2012. Вип. 94. С. 198–231.
2. Іщенко Ю. Темброве інтегрування в оркестрових творах М.І. Глінки. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*, 2012. Вип. 94. С. 176–198.
3. Boulez P. Timbre and composition – timbre and language. *Contemporary Music Review*, 1987. Vol. 2 (1). P. 161–171.
4. Smalley D. Defining timbre – Refining timbre. *Contemporary Music Review*, 1994. Vol. 10 (2). P. 35–48.

УДК 78.081.1

**Цуй Цзінге,**  
*аспірант кафедри музикознавства та культурології  
Сумського державного педагогічного університету  
ім. А.С. Макаренка  
тел. (093) 474 - 79 - 37  
e-mail: asd\_x@ukr.net  
(науковий керівник М.П. Калашник)*

### **«УДАРНІСТЬ» ЯК ЗВУКООБРАЗ МУЗИКИ XX СТОЛІТТЯ**

В європейській професійній музиці XX століття спостерігається стійка тенденція посилення ролі й значення ударних інструментів симфонічного оркестру, розширення їх функцій, а також актуалізації ударних як ансамблевих і сольних інструментів. Це обумовлено змінами у світогляді й світовідчутті людини в контексті культури XX ст., пов'язаними зі стрімким розвитком науки і техніки. Націленість на віддзеркалення зовнішнього світу у мистецькому творі, що притаманне художній творчості в цілому, доповнюється прагненням відтворити і закарбувати сучасність, що звучить, у різноманітні й різнобарв'ї музичних і немусичних звуків, людського, природного й технічного походження, ударів і шумів.

Саме для цього композитори використовують не тільки штучне електронне звучання, а і традиційні акустичні інструменти, серед яких величезне значення мають ударні.

У ХХ столітті європейські композитори суттєво розширили арсенал ударних інструментів, у тому числі за рахунок тембрів позаєвропейського походження. Цей процес розпочався у першій половині століття, набуваючи стрімкості у подальшому.

Збільшення номенклатури, розширення функцій та активне винахідливе використання в різноманітних жанрах, сольних, ансамблевих і оркестрових, дозволяють казати про формування своєрідного стійкого звукообразу «ударності» в межах музичної культури ХХ – ХХІ століть.

Характерно, що до його формування «доклали зусиль» не тільки суто ударні, а й інші інструменти: фортепіано, струнно-смичкові, навіть духові (в разі використання специфічних прийомів звукоутворення). Їх арсенал виразових і технічних засобів поповнився прийомами «ударного» звукоутворення та прийомами, що містили в собі момент удару (по струнах, корпусу тощо).

У трактуванні поняття «звукообраз» ми спираємось на ідеї Н. Рябухи, викладені в її дисертаційній праці, присвяченій всебічному осмисленню цього феномену в першу чергу на матеріалі фортепіанної музики. Авторка зазначає: «У фортепіанній культурі звуковий образ світу слід розуміти як інтонаційно-контонанційний спосіб інструментального звуковираження, який через художньо організований звук та специфіку звукообразного сприйняття / мислення / відтворення об'єктивує музичну свідомість митця (ширше – культурну самосвідомість)» [1, 102].

Універсальність віднайденого підходу до розуміння сутності й специфіки звукообразу, дозволяють зробити проєкцію основних положень науковиці на інший тембровий матеріал, зокрема на звучання ударних інструментів у музичних творах ХХ століття.

### *Література:*

1. Рябуха Н.О. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід. Дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Харків, 2017. 456 с.

**Трофимчук Ігор Михайлович,**  
*магістрант кафедри оркестрових інструментів*  
*Дніпровської академії музики*  
тел. (097) 091 - 14 - 35  
e-mail: trofymchuk367@gmail.com  
(науковий керівник *К.П. Капітонова*)

## **СТИЛЬОВА ДВОПЛАНОВІСТЬ БАЛАДИ ДЛЯ БАС-ТРОМБОНА Е. ІВЕЙЗЕНА**

Для композиторів, народжених приблизно в середині ХХ століття, це була ера найрізноманітніших стилів, що панували у мистецтві. Це розмаїття передбачало і широкі можливості: від уже звичної атональності до вибуху мінімалізму. Всі старі правила залишаються, але жодне з них не є обов'язковим. Небагато з тих, хто у другій половині ХХ століття працював у галузі музичної композиції, знайшли свій шлях.

Серед сучасних музикантів можна виділити американського композитора з україно-польським походженням – Е. Івейзена (нар. 1954). Він написав більше п'ятдесяти творів для мідних духових інструментів, з яких тридцять один саме для тромбона. Вони мають свій неповторний індивідуальний стиль, який поєднує в собі класичні традиції та сучасні тенденції. Відрізняються оригінальним підходом до гармонії та ритму, а також використанням різноманітних інструментальних комбінацій.

Його музика є тональною, у ній дослідники знаходять широке звернення до стилістики багатьох епох: неоромантизму, неокласицизму, імпресіонізму та джазу. Але складно відокремити лише один стильовий напрямок – композитор часто звертається до їх синтезу.

Яскравим прикладом поєднання стилів можемо вважати Баладу для бас-тромбона та фортепіано. Особливістю твору стає поєднання композитором різних стильових напрямків як символу старовинних та сучасних традицій. Балада написана у формі рондо, що підкреслює авторську концепцію двоплановості: відображенням старовинних традицій стає рефрен, а епізоди – це образи сучасності. А звернення до жанру балади стає одним з факторів, що вказують на неоромантичний напрямок композитора.

У першому розділі – рефрені, композитор закладає для тромбона музичний матеріал, що за природою є більш пісенним – це ідеально демонструє м'який і ліричний тембр бас-тромбона. Після двох тактів вступу основна мелодія звучить повільно та плавно, надаючи усьому розділу співочої якості. Це акцентується темпом *Andante*, відсутністю різких стрибків у мелодії. Виконавські складнощі виникають з першого такту – втілення тромбоном нюансу *piano*.

Дослідники відзначають мотивну розробку як одну з характерних рис творчості Івейзена. Саме перший мотив стає тематичною основою цього твору. А мотивна трансформація стає важливою частиною композиції, що вказує саме на неоромантичне спрямування автора.

Композитор використовує неоромантичну гармонію в Баладі. Його акорди переважно терцієвого складу з використанням хроматизмів – найважливішої характеристики романтичної гармонії, додаючи джазові елементи.

Перший епізод одразу вносить контраст чергування швидкого та повільних темпів – це символ сучасності. Ремарка *Allegro Molto* вказує на швидкий темп, що вкупі з постійним синкопуванням у рамках нової музичної теми є спорідненим із джазовими традиціями. Також у цій частині проявилися особливості свінгу:

- неспівпадіння ритмічних акцентів у соліста з основними метричними акцентами акомпанементу;
- перемінний розмір та «блукаючі акценти».

Друге проведення рефрену повертає до старовинних баладних образів. Але помітний вплив попередньої частини – тема проходить у видозміненому вигляді, збільшена ритмічно та звучить більш схвильовано. Другий епізод розвивається аналогічно до першого – приманні риси джазу з елементами свінгу. Його розвиток приводить до фіналу з повним пануванням баладної оповідальності.

Таким чином, Балада для бас-тромбона з фортепіано Е. Івейзена може вважатися творчим портретом композитора. Двоплановість – поєднання старовинних та сучасних традицій, постає у творі як контрастне співставлення ліро-епічної оповідальності балади та джазових традицій з елементами свінгу. Протягом твору відбувається гармонійний синтез цих двох стилей, але переважає саме баладна оповідальність, що підкреслюється фіналом твору. Так само і у творчому доробку композитор звертається до стилістики інших епох, але знаходить власну музичну мову.

**Лю Цзюньї,**  
*аспірант кафедри музикознавства та культурології  
Сумського державного педагогічного університету  
ім. А.С.Макаренка  
тел. (093) 662 - 89 - 08  
e-mail: liyutz@ukr.net  
(науковий керівник Т.Б. Каблова)*

## **МУЗИЧНИЙ ТВІР З ПОЗИЦІЙ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА**

Глобалізація впливає на усі сфери сучасного суспільства, включаючи музичне мистецтво. Китай, будучи однією з ключових глобальних економічних і культурних сил, не залишається осторонь від цього процесу. Китайське музичне мистецтво відчуває вплив глобалізації в різних аспектах, від музичних жанрів і стилів до музичної індустрії та культурної ідентичності.

Однією з основних рис глобалізації в музиці є поширення різних музичних жанрів і стилів з одного регіону в інший. У Китаї це проявляється у зростанні популярності західних музичних стилів, таких як рок, поп, хіп-хоп і електронна музика.

Молодь Китаю відчуває привабливість цих стилів, і це відображається в попиті на вітчизняних та зарубіжних виконавців, що представляють ці жанри. Музичний твір виступає важливим відображенням культурних змін і впливу глобалізації в музичному мистецтві Китаю. Він створює платформу для вираження та рефлексії на ці зміни, які стали невід'ємною частиною культурного ландшафту. При цьому, наголосимо, не виокремлено рефлексію з пропозицій музичного твору як усталеної концептуальної даності у контексті глобалізації.

Музичний твір в умовах глобалізації може виразно відображати вплив різних культур і музичних стилів на один одного, завдяки швидкому обміну інформацією і спільній доступності до музики з усього світу. Ось кілька способів, якими це може бути втілено в музичному творі.

Фолклорний синкретизм. Цей підхід до створення музики полягає в об'єднанні різних елементів фольклору з різних культур і регіонів. Наприклад, музиканти можуть поєднувати традиційні інструменти,

ритми і мелодії з Африки, Латинської Америки, Азії та інших регіонів у своїх композиціях. Це створює унікальний музичний звук, який відображає культурну різноманітність і відкриває нові музичні горизонти.

**Музичний мультитекст.** Музичний мультитекст означає використання цитат, семплів або адаптацій інших музичних творів у своїй музиці. Це може включати у себе використання фрагментів популярних пісень, класичної музики або навіть інших жанрів. Такий підхід може додати новий рівень смислу і глибини музичному твору, а також взаємодіяти з аудиторією через відомі мелодії.

**Міжкультурна співпраця.** Музиканти з різних країн можуть об'єднувати свої таланти і створювати музику разом. Це може включати в себе спільні концерти, записи альбомів або навіть створення нових жанрів, які поєднують елементи різних культур. Міжкультурна співпраця сприяє обміну ідеями і сприяє розумінню різних музичних традицій.

**Текст і смисл.** Музичні тексти можуть бути використані для висловлення соціальних, культурних і політичних питань, що стосуються глобалізації. Артисти можуть використовувати свої пісні для висловлення думок про міграцію, різні культурні ідентичності, мовні різноманітності та інші актуальні теми. Це допомагає підняти свідомість і сприяти обговоренню таких питань.

**Використання технологій.** Завдяки сучасним технологіям і звукозапису, сучасні музиканти можуть співпрацювати навіть на великій відстані. Вони можуть обмінюватися аудіозаписами, використовувати віртуальні студії та інші інструменти для створення музики разом.

Саме це дозволяє їм експериментувати зі звуками і створювати нові музичні інновації, що відображають дух глобалізації. Такий музичний твір може служити не лише розвагою, але й сприяти розумінню та обговоренню глобальних проблем і різноманітності культур у світі.

Розглянемо зазначені аспекти на прикладі твору «Світовий ритм» (2010) композитора Чжан Чжао. Цей музичний твір відображає вплив глобалізації на китайську музичну сцену. Він поєднує в собі різні елементи різних культур і стилів, щоб створити щось унікальне і сучасне.

**Фолклорний синкретизм.** У «Світовому ритмі» можна почути поєднання традиційних китайських мелодій та ритмів з



африканськими ударними інструментами [2, 23]. Це створює наймовірно енергійний звук, який відзначається унікальністю і сучасністю.

Міжкультурна співпраця. Автор цього музичного твору співпрацював з музикантами із різних країн, що додало багатогранності композиції. Вокалістка з Бразилії співає китайський текст, а музиканти з Японії і Індії додають свої інструменти та елементи аранжування [1, 65].

Текст і смисл. Текст пісні «Світовий ритм» відображає дух співжиття та взаєморозуміння між різними культурами в умовах глобалізації. Він відзначає роль музики як засобу об'єднання та висловлює надію на щасливе майбутнє.

Збереження культурної ідентичності. Незважаючи на міжнародний характер пісні, вона надалі відзначається китайською естетикою та традиційними музичними елементами, що допомагає зберегти культурну ідентичність Китаю.

Музичний твір «Світовий ритм» є прикладом того, як глобалізація впливає на китайське музичне мистецтво, дозволяючи створювати унікальні твори, що поєднують у собі різноманітність світових культур і традицій зі збереженням власної культурної ідентичності.

### *Література:*

1. Du, Yaxiong. (2018). The concept, composition and construction of Chinese music theory discourse system. *People's Music*, 4, P. 65–73 [in English].
2. Ni, Hongjin. (2010). Life with Black and White Keys (Part 1). *Piano Art*. № 10. P. 22–26. *Piano Art*, UK [in English].

**Лі Чень,**  
*аспірант кафедри музикознавства та культурології  
Сумського державного педагогічного університету  
ім. А.С.Макаренка  
тел. (093) 474 - 79 - 37  
e-mail: asd\_x@ukr.net  
(науковий керівник М.П. Калашник)*

## **ГУЧЖЕН – ТРАДИЦІЙНИЙ КИТАЙСЬКИЙ ІНСТРУМЕНТ**

Традиційні інструменти Китаю є численними, з точки зору органології їх можна поділити на групи, які прийняті в європейській професійній музиці: струнні (щипкові, смичкові), духові, ударні. Однак існують класифікації більш детальні, в яких враховується не лише засіб звуковидобування, а й матеріал, з якого виготовлений інструмент (метал, шкіра, бамбук, камінь тощо).

Відповідно, виокремлюють так звані «вісім тембрів», а саме – шовкові, бамбукові, дерев'яні, кам'яні, металеві, земляні, гарбузові, шкіряні.

Зупинимось на інструменті, який відноситься до першої, відповідно до старовинної класифікації, категорії. Стосовно сучасності – до струнно-щипкових інструментів. Це гучжен, споріднений цитрі інструмент. Він є дуже популярним в Китаї як в давні часи, так і сьогодні.

Гучжен має двадцять одну – двадцять п'ять струн, закріплених на прямокутній основі з дерева. Раніше струни виготовляли з шовку (тому він потрапив до родини шовкових), але згодом струни стали робити з металу. Техніка гри передбачає заціпування струн однією або двома руками, виконання тремоло правою рукою. Можлива зміна звуковисотності струн шляхом затискання них лівою рукою.

Струни налаштовані по пентатонічним звукорядам, проте кожний звук може бути змінений як в межах діатоніки, так і зальтерований завдяки затисканню, описаному вище. У результаті на гучжені можуть бути виконані мелізми, притаманні певній категорії творів.

Звуковидобування відбувається завдяки щипкам, виконавці використовують плектри (для пальців правої руки), ліва ж корегує звуковисотність.

Сучасна виконавська практика демонструє розширення прийомів гри на цьому інструменті. Зокрема, може бути використаний смичок, застосовані удари по струнах. Гучжен може бути поєднаний як з різними акустичними інструментами (традиційними і академічними), так із електронним звучанням.

УДК 78.083

**Сиротюк Михайло Олександрович,**  
*магістрант кафедри композиції та інструментування*  
*Харківського національного університету мистецтв*  
*ім. І.П. Котляревського*  
тел. (095) 346 - 29 - 92  
e-mail: composer1399@gmail.com  
(науковий керівник Г.С. Савченко)

### **ПАСАКАЛІЯ ДО МІНОР ДМИТРА МАЛОГО: ДОСВІД КОМПОЗИТОРСЬКОГО АНАЛІЗУ**

Дмитро Миколайович Малий – сучасний український композитор, піаніст, педагог, кандидат мистецтвознавства. У доробку композитора є сольні, ансамблеві й оркестрові твори різних жанрів. Обрана Пасакалія для фортепіано до мінор існує у декількох авторських редакціях: для фортепіано, для органа, для струнного оркестру. Матеріалом для даного аналізу є варіант для фортепіано. Інтерес до творчості Дмитра Малого зумовлений безпосереднім спілкуванням з автором як із викладачем з класу композиції.

Пасакалія виростає з програмного задуму, розшифрованому самим композитором у бесіді з автором цієї роботи. За словами Дмитра Малого, в основу твору покладений епізод з Нового Заповіту, відомий як «Гетсиманське моління», або «Моління про чашу». У творі чергуються поліфонічні й гомофонно-гармонічні епізоди. Поліфонічні символізують ходіння Христа біля сплячих апостолів, а акордові – моменти моління Христа. Горизонтальне мислення домінує в основних розділах, а вертикальне є основою розділів-епізодів. У темі *basso ostinato* міститься риторична фігура *circulatio*, яка символізує вічність. На неї нашаровуються фігури *catabasis* та *anabasis*.

У результаті аналізу твору ми дісталися висновку, що він написаний у варіаційній формі, проте з певними особливостями. Першою особливістю є вкраплення трьох акордових епізодів на нових темах між варіаціями. Між акордовими епізодами і варіаціями виникає смислове напруження, адже вони репрезентують різну семантику. Другою особливістю є поєднання рис поліфонічних та вільних варіацій.

Тема побудована на поєднанні басової остинатної лінії та контрапунктуючих голосів у верхніх шарах фактури. Голоси вступають почергово, імітуючи першу половину басової теми у ритмічному зменшенні. Сама тема в басу викладена крупними тривалостями, в обсязі чистої квінти, пощаблевим рухом від першого до п'ятого ступеню і у зворотньому напрямку. Імітація теми в зменшенні у верхніх голосах нагадує експозицію фуги. Таким чином, наголосимо, тема вкладається у форму періоду поліфонічного розгортання.

Тема *basso ostinato* звучить протягом майже усього твору в басу, за виключенням акордових (хоральних) епізодів. При повторах епізоди зазнають масштабних змін у бік розширення.

Драматургія твору має хвилеподібний характер. З кожною наступною варіацією темпоритм музичного процесу прискорюється, що сприяє збільшенню емоційної напруги. Це втілює муки та переживання Христа. Поява акордових епізодів ненадовго розряджає атмосферу, тим самим створюючи контраст-протиставлення. Високий регістр, хоральна фактура, чітке голосоведення символізують надію Христа на Боже спасіння.

Перед першим та другим акордовим епізодами динаміка спадає до *pp*, створюючи тим самим тиху кульмінацію, але перед третім епізодом динаміка, навпаки, виростає до *ff*, що приводить до генеральної кульмінації. Остання поява епізоду як коди символізує просвітлення.

**Ван Лівень,**  
*аспірант кафедри музикознавства та культурології  
Сумського державного педагогічного університету  
ім. А.С.Макаренка  
тел. (099) 073 - 80 - 01  
e-mail: gyravita@gmail.com  
(науковий керівник В.В. Гура)*

## **ФОРТЕПІАННА ТРАНСКРИПЦІЯ В МИСТЕЦЬКІЙ ПЕДАГОГІЦІ КИТАЮ**

У ХХ – ХХІ ст. розвиток музичної педагогіки Китаю, зокрема фортепіанних транскрипцій традиційної музики, відіграє важливу роль, сприяючи формуванню та потужному розвитку китайської виконавської школи. Жанр фортепіанної транскрипції у країні має 100-річну історію, витоки якої сягають початку створення китайської фортепіанної школи на початку минулого століття.

Завдяки невпинному пошуку та творчій активності, професіонали та музиканти-аматори створили велику кількість нових творів у національному стилі. Ці твори значно збагатили зміст китайської фортепіанної музики та сприяли розширенню навчального репертуару виконавців на інструменті.

На сьогоднішній день склалося різноманітне тлумачення поняття транскрипції. З одного боку, воно трактується як «переробка музичного твору для іншого інструменту або голосу» [1]. У зв'язку із цим у музикознавчій літературі та виконавській практиці з'явилися такі терміни як перекладення, обробка, аранжування. З іншого боку, у межах вузького уявлення, транскрипція сприймається як жанр, який набув поширення у культурі різних країн. Сутність фортепіанної транскрипції в даному випадку полягає у використанні композиторами добре відомих мелодій та переробці їх у віртуозному плані із збереженням форми оригіналу.

На наш погляд, китайська фортепіанна транскрипція має свою специфіку та особливе естетичне значення. Вона передбачає поєднання музичних елементів національного стилю, добре знайомого китайській аудиторії, із західними техніками та адаптує народні пісні й інструментальну музику, сприяючи створенню і реалізації нових виразних засобів.

Розглянемо процес становлення та розвитку китайських фортепіанних транскрипцій. На нашу думку, його можна умовно поділити на кілька етапів.

1. Період зародження фортепіанних транскрипцій. Він пов'язаний із столітньою історією становлення та розвитку фортепіанної музики у Китаї (1915 р). Перша китайська фортепіанна транскрипція з'явилася двома роками раніше першого твору китайського композитора для цього інструмента і стала ранньою спробою грати національну музику на фортепіано. На основі китайської народної пісні композитор Чжао Юаньжень створив аранжування «Сінцзянські хвили», а також опублікував у 1915 році фортепіанний твір «Марш світу» в китайському національному стилі.

2. Період розвитку фортепіанних транскрипцій (1930-ті – 1950-ті роки). У творах цього періоду відбувається інтеграція національної та зарубіжної музичних традицій. Це час накопичення досвіду створення творів для фортепіано, розвитку фортепіанної техніки, що сприяло процвітанню китайської фортепіанної транскрипції. Як приклад з'єднання західної та китайської музичних традицій, можемо назвати Третю фортепіанну сонату «Пейзаж Цзяннань», створену Цзян Веньє у 1945 році. Соната стала зразком адаптації давньої пісні «Місячна ніч Сюнь Ян», написана для національного інструменту піпи. Композитор зберіг мелодійну структуру оригінальної пісні, використовуючи в аранжуванні різні прийоми імітації традиційного інструмента, що дозволило слухачеві представити чудовий краєвид Цзяннань.

Китайські фортепіанні транскрипції цього періоду мають більшу художню цінність, ніж більш ранні. Композитори звертаються як до оригінальних творів, так і до музичних елементів традиційної пісні. Пошук нових засобів виразності та прийомів композиторської техніки дозволив китайським авторам вдало поєднати європейський музичний досвід та національні музичні традиції у своїх фортепіанних творах.

3. Період творчого піднесення транскрипцій (1960-ті – 1970-і роки). Третій етап розвитку китайських фортепіанних транскрипцій пов'язаний із періодом культурної революції, яка помітно ускладнила розвиток мистецтва в країні, особливо фортепіанної музики. Значний успіх у Китаї та в усьому світі у цей період мав фортепіанний концерт «Жовта річка», створений Ін Ченцзуном у співпраці з китайськими композиторами Лю Чжуаном, Чу Ванхуа, Шен Ліхуном, Ши Шученом та Сюй Фейпіном, заснований на кантаті «Жовта річка» Сянь Сінхая.

4. Період фортепіанних транскрипцій з 1980-х років до нині характеризується зменшенням кількості фортепіанних транскрипцій та появою нових художніх форм. Завдяки синтезу національних традицій та накопиченого творчого досвіду західної музики, китайська фортепіанна транскрипція стала більш новаторською з погляду художньої цінності, ніж раніше. Основні транскрипції: «П'ять народних пісень з Юньнані» Шень Чжуаньсіня, «Танець золотої змії» Вей Тінге на основі інструментального ансамблю, «У тому далекому місці» Чу Ванхуа на основі народних пісень, Цуй Шігуан на основі трьох перших імпровізацій Лю Тяньхуа «Птахи в порожній горі», «На добраніч», «Яскрава ніч» та ін.

#### *Література:*

1. Транскрипція в музиці. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення: 03.11.2023).

УДК 78.081

**Ден Еньї,**  
*аспірант кафедри музикознавства та культурології  
Сумського державного педагогічного університету  
ім. А.С.Макаренка  
тел. (093) 662-89-08  
e-mail: prontolviv@ukr.net  
(науковий керівник Т.Б. Каблова)*

### **ТВІР ВАН ЦЗЯНЬЧЖУНА «ХМАРА ПЕРЕСЛІДУЄ МІСЯЦЬ» ЯК СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙНОЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ**

Фортепіанні твори китайського композитора Жень Гуана (1900-1941) становлять об'єктивне відображення національної музики у першій половині ХХ століття. Цей китайський композитор унікальним чином увійшов у світ музики, зафіксувавши мистецтво покоління 1920-х років. Жень Гуан був відданим фольклористом та популістом. Він володів навичками гри на скрипці, трубі та органі, а в 1919 році вирушив до Франції для навчання музиці, після чого, в 1927 році, повернувся до Китаю. Тут композитор продовжував активно творити, створивши такі відомі пісні, як «Песня рибака» та «Облако переслідує місяць». Крім того, він створив музику до фільмів, у якій багато пісенних композицій, і також написав опери.

Діяльність Жень Гуана тісно пов'язана з роботою Ван Цзяньчжуна (народився 1933 року), китайського композитора, піаніста, педагога та, особливо, музикознавця. Ван Цзяньчжун створив значну кількість фортепіанних творів, успішно адаптуючи в них національну китайську музику для виконання на академічних інструментах Заходу, включаючи комплексну програму музичної діяльності. Одним із його досягнень є аранжування пісні Жень Гуана «Хмара переслідує місяць» для фортепіано.

Ван Цзяньчжун вихований у традиційній музичній естетиці, що відображає високий рівень узагальнення виразу та, при цьому, зберігає оригінальність композиції в народному стилі. Цей підхід повністю збагачує виразність фортепіано за допомогою прийомів та ефектів, характерних для національного китайського інструментарію.

П'єса «Хмара переслідує місяць» є результатом спільної творчості Жень Гуана та Ван Цзяньчжуна. Оригінальна пісня була створена у 1930-х роках і включала інструментальний супровід для вокалу, що робило її доступною для національного слухання, що було інноваційним явищем в китайських умовах першої половини ХХ століття. Також інноваційною є транскрипція цієї пісні для фортепіано, яка була здійснена. Західні композиційні прийоми, які Ван Цзяньчжун використовував у музиці п'єси «Танцюють Танго», мали свій корінь у західних музичних традиціях. Ван Цзяньчжун отримав освіту в Тіанані, де набув популярності духовий інструментарій з характерним тоном і складом, який легко сприймався. У своїй творчості він вдало поєднував ці характеристики з глибоким, зручним і естетично виглядаючим настроєм, виразно створюючи захоплюючий образ. Це було особливо відображено у невеликому інструментальному ансамблі, який включав фортепіано, і в якому можна було відчувати вплив Клода Дебюссі та інших майстрів, близьких до нього стилістично [1].

П'єса «Хмара переслідує місяць» має структуру, яка може бути описана як прелюдійного типу. У ній поєднуються елементи варіативності та нечіткої сюїтності. На відміну від чіткої структури з розділами, характерної для багатьох класичних композицій, п'єса не має спеціальної розбивки на частини всередині себе. Однак фактурно та за типом руху можна виділити чотири розділи, що написані в одній змінній ладовій з'єднаності між А та *fis*. Початок п'єси може бути віднесений до теми Лоенгріна – Посланника Грааля з опери Ріхарда Вагнера «Лоенгрін», що зазвичай звучить на початку увертюри.



Твір Ван Цзяньчжуна спрямовано до втілення образів (хмара, місяць), які від Стародавності символізували саму Красу. Ван Цзяньчжун явно написав п'єсу на кшталт твору салонного мистецтва: не театральна гра-рух, але ритуальна статика прилучення людей до Краси визначає смисловий тонус звучання.

Узагальнюючий сонатно-симфонічний сенс вкладено у цю п'єсу, втілюючи традиції сюїтних циклів К. Дебюссі, М. Равеля та інших композиторів. У цьому виявляється вихованість класичною китайською поезією чотиристріччя-чотирифазності *ци-чен-чжуан-хэ*. Це співвідносно з риторикою *confirmatio* («підтвердження»), європейської традиції трифазного у своїй основі розвитку *initium-movere-terminus* (початок-розвиток-завершення) [2, 3–5].

Таким чином, твір Ван Цзяньчжуна «Хмара переслідує місяць» утворює поєднання стилістики академічно-імпресіоністського європейського мистецтва та матеріалу китайської традиції.

#### *Література:*

1. Лю Бінцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю. Автореф. ... канд. мист.: Одеса, 2006. 16 с.
2. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства. Автореф. ... канд. мист.: Одеса, 2004. 17 с.

УДК 78.072.2

**Ян Цзін,**  
*аспірантка кафедри теорії музики  
Харківського національного університету мистецтв  
ім. І.П. Котляревського  
тел. (099) 553 - 04 - 85  
e-mail: 1anna2@ukr.net  
(науковий керівник Г.С. Савченко)*

### **ФОРТЕПІАННА ФАКТУРА ЯК ЧИННИК СМИСЛОУТВОРЕННЯ**

Вивчення особливостей фактури у фортепіанних творах сучасних українських композиторів є актуальним напрямком музикознавства, адже композиторська практика сьогодення ставить перед науковцями багато питань.

Найперше питання – це розрив між типом фактури і жанром, взаємозв'язок між якими був непорушним у музиці Нового часу.

Як зазначає М. Чернявська, спираючись на корпус наукової літератури, багато типів фактури мають зв'язок із визначеними жанрами і їх змістом, фактура часто концентрує стійкі й типові особливості жанру [1, 18–19].

У сучасній композиторській практиці традиційні жанри можуть переосмислюватись, виникають нові жанри, часто індивідуальні. Іноді композитори взагалі не визначають жанр твору, обмежуючись програмною назвою.

У таких випадках фактура не детермінована жанром, її вибір і робота з нею зумовлені виключно індивідуальним художнім задумом та композиторською майстерністю. Відповідно до задуму на фактуру покладаються смислоутворювальна функція і функція організації композиції.

Прикладом є твір для фортепіано «Казка» українського композитора Сергія Пілютикова. Замислювався твір як віртуозно-концертний, такий, в якому максимально репрезентовані можливості фортепіано. Жанрового визначення твір не має, тільки програмну назву. Ця назва задає нарративний тип висловлювання, об'єктивованій у фактурній організації твору, яка тим самим набуває смислоутворювального значення. Фактура, за задумом композитора, складається із декількох смислових шарів.

Перший пов'язаний з фігурою у тріольному ритмі, яка звучить в першому такті. Вона встановлює асоціативні зв'язки із титульним ритмом з Першої частини П'ятої симфонії Л. ван Бетховена. Тріольна фігура пронизує всю п'єсу, частіше з'являючись у першій її половині. Але саме за нею залишається останнє слово в останніх тактах твору, що підкреслює оповідальність, нарративність цієї музики.

Другий фактурний шар пов'язаний із короткими мотивами на стакато, які звучать в різних регістрах і мають цікаву долю в нарративі. Їх експозиція відбувається в четвертому такті в квінтольному ритмі, що одразу позначає їх як елемент сучасної музики. Впродовж п'єси вони звучатимуть і в ускладненому ритмічному варіанті, і в інваріантному ритмі. З'являються як в одноголосному варіанті, так і в акордовому потовщенні.

Зі стакатного мотиву походять ще два фактурних шара – третій і четвертий, які, однак, не витісняють його (це можна пояснити механізмом деривації). Третій фактурний шар представлений мелізматичними фігурами, котрі відсилають до орнаментики барокової музики. Четвертий відсилає до фактурних арабесок

французьких композиторів, які сприяють утворенню тонкої тембральної колористики.

Таким чином, у творі «Казка» наявні чотири фактурні шари, які складаються з різностилістичних елементів, що породжує полістилістику. При цьому, у «Казці» не відчувається стильової різнорідності через єдину звуковисотну систему, застосовану композитором.

Взаємодія між шарами фактури утворює одночасно специфічно музичний наратив і сприяє розкриттю заявленої програми. Завдяки цій взаємодії твір набуває смислової ємності, поліфонічності, що свідчить про смислоутворювальну функцію фактури.

### *Література:*

1. Чернявська М.С. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури. Харків: Видавництво «Смугаста типографія», 2015. 208 с.

# З М І С Т

## Українське академічне музичне мистецтво

**Капітонова К.П.**

*МУЗИЧНА БАГАТОМІРНІСТЬ ВІЯ  
ЯК КОДУ ГОГОЛІВСЬКОГО СВІТУ* ..... 3

**Ковалишин Н.П.**

*НОВАТОРСЬКЕ ТРАКТУВАННЯ ЖАНРУ  
ЯК ФАКТОР ІНТЕНСИФІКАЦІЇ ПАРТІЇ СОЛІСТА  
В КАМЕРНІЙ СИМФОНІЇ № 3  
ДЛЯ ФЛЕЙТИ З ОРКЕСТРОМ Є. СТАНКОВИЧА* ..... 6

**Ковальов Я.О.**

*КАУЗАЛЬНЕ ТА ІМАНЕНТНЕ  
У СОНАТІ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ЧЕМБАЛО М. БЕРЕЗОВСЬКОГО  
(виконавський аспект)*..... 9

**Столярова С.П.**

*СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ  
ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ХОРОВИХ ТВОРАХ СУЧАСНОСТІ  
(на матеріалі Д. Волоха, В. Скуратовського)*..... 13

**Сліта А.А.**

*СПЕЦИФІКА ВЗАЄМОДІЇ МУЗИКИ ТА ПОЕТИЧНОГО  
ПЕРШОДЖЕРЕЛА У ВОКАЛЬНИХ МІНІАТЮРАХ  
В. СКУРАТОВСЬКОГО  
(на матеріалі циклу «Я повернувся додому»)*..... 17

**Плешкунов Д.О.**

*ВИКОНАВСЬКА СКЛАДОВА  
КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ  
ЮРІЯ РАДЗЕЦЬКОГО  
(на прикладі концертної мініатюри «Сізіф» для гітари соло)*..... 20

## Музичне виконавство та педагогіка

<b>Ковнір С.М.</b> <i>МАЙСТЕР-КЛАС ЯК ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТА-ВОКАЛІСТА</i> .....	24
<b>Чжан Цзелінь</b> <i>ПАТРІОТИЧНЕ ВИХОВАННЯ СТУДЕНТІВ КНР ЗАСОБАМИ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА</i> .....	28
<b>Яо Бінь</b> <i>ФУНКЦІЇ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОЇ СИСТЕМИ ДАВНЬОГО КИТАЮ</i> .....	30
<b>Смотрасєва А.Р.</b> <i>ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ СЮЇТНОГО ЦИКЛУ І. АЛЬБЕНІСА (на прикладі «Іспанської сюїти» № 2)</i> .....	32
<b>Лі Хуасінь</b> <i>ЕСТЕТИКА МУЗИКИ ТАНЬ ДУНЯ (на прикладі музичного альбому фільму «Тигр, що крадеться, Дракон, що причаївся»)</i> .....	36
<b>Чжан Є</b> <i>CORNO DA SACCSIA В ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ МУЗИКИ Й.С. БАХА</i> .....	39

## Теоретичні та історичні проблеми музичного мистецтва

<b>Гутнік І.О.</b> <i>ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ ПРЕЛЮДІЇ В МУЗИЦІ ДЛЯ ФЛЕЙТИ В ІСТОРИЧНОМУ ТА СУЧАСНОМУ АСПЕКТАХ</i> .....	43
---	----

<b>Лі Вейвей</b> <i>СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ЗНАЧЕННЯ ТАНЦЮ</i> .....	45
<b>Чжан Цзелян</b> <i>ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА</i> <i>КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ЛІРИКИ КИТАЮ</i> .....	46
<b>Юрко Х.С.</b> <i>«НОКТЮРН» ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО</i> <i>КАЙІ СААРІЯГО</i> <i>В АСПЕКТІ ТЕМБРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ</i> .....	49
<b>Цуй Цзінге</b> <i>«УДАРНІСТЬ» ЯК ЗВУКООБРАЗ МУЗИКИ</i> <i>XX СТОЛІТТЯ</i> .....	51
<b>Трофимчук І.М.</b> <i>СТИЛЬОВА ДВОПЛАНОВІСТЬ БАЛАДИ</i> <i>ДЛЯ БАС-ТРОМБОНА Е. ІВЕЙЗЕНА</i> .....	53
<b>Лю Цзюньї</b> <i>МУЗИЧНИЙ ТВІР</i> <i>З ПОЗИЦІЙ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА</i> .....	55
<b>Лі Чень</b> <i>ГУЧЖЕН – ТРАДИЦІЙНИЙ КИТАЙСЬКИЙ</i> <i>ІНСТРУМЕНТ</i> .....	58
<b>Сиротюк М.О.</b> <i>ПАСАКАЛЯ ДО МІНОР ДМИТРА МАЛОГО:</i> <i>ДОСВІД КОМПОЗИТОРСЬКОГО АНАЛІЗУ</i> .....	59
<b>Ван Лівень</b> <i>ФОРТЕПІАННА ТРАНСКРИПЦІЯ</i> <i>В МИСТЕЦЬКІЙ ПЕДАГОГІЦІ КИТАЮ</i> .....	61
<b>Ден Еньї</b> <i>ТВІР ВАН ЦЗЯНЬЧЖУНА</i> <i>«ХМАРА ПЕРЕСЛІДУЄ МІСЯЦЬ»</i> <i>ЯК СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙНОЇ</i> <i>ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ</i> .....	63

**Ян Цзін**

*ФОРТЕПІАННА ФАКТУРА*

*ЯК ЧИННИК СМИСЛОУТВОРЕННЯ* ..... 65

*Наукове видання*

# МУЗИЧНИЙ ТВІР

## ЯК ІНТЕНЦІЯ

### ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКОГО

### МИСЛЕННЯ

Відповідальний за випуск

*В.В. Громченко*

Коректор

*Ю.В. Гончаров*

Підписано до друку 15.11.2023. Формат 60x84/16.  
Папір офсетний. Друк цифровий. Ум. друк. арк. 4,19.  
Наклад 20 пр. Зам. № 111.

Видавництво та друкарня ПП «ЛІРА ЛТД».

вул. Наукова, 5, м. Дніпро, 49107.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 6042 від 26.02.2018.

[dnipro.lira@gmail.com](mailto:dnipro.lira@gmail.com) | +38 (067) 561-57-05 | [lira.dp.ua](http://lira.dp.ua)