

Національна всеукраїнська музична спілка  
Дніпровська академія музики



**МУЗИЧНИЙ ТВІР**  
**як феномен**  
**рефлексивно-творчого**  
**мислення**

**МАТЕРІАЛИ**  
наукових конференцій

Дніпро  
2024

УДК 78.072.2  
М 898

Рекомендовано до друку Науково-методичною радою  
Дніпровської академії музики  
Протокол № 5 від 16.05.2024 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 феномен рефлексивно-творчого мислення:**  
матеріали наук. конф. / Дніпровська академія музики. Дніпро: ДАМ,  
2024. 70 с.

Збірник укладено на основі матеріалів XVIII Всеукраїнської дворівневої науково-практичної конференції «Музичний твір як феномен рефлексивно-творчого мислення» (1 – 2 квітня 2024 р.) та науково-методичної конференції «Репертуар як концепт музично-виконавської творчості» (1 – 3 квітня 2024 р.), що відбулась у рамках Міжнародного конкурсу виконавців на академічних народних інструментах «DniProFolk» у Дніпровській академії музики.

УДК 78.072.2

© Дніпровська академія музики, 2024

# УКРАЇНСЬКЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.03(09)

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

## **ГЕНЕТИЧНА СПОРІДНЕНІСТЬ КЕЛЬТСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ТА УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ ХІХ ст. (на прикладі твору М. Вербицького на слова П. Чубинського «Ще не вмерла Україна»)**

Перші згадки про кельтів знаходимо у творах грецьких істориків – Гекатей (біля 540 – 475 рр. до н.е.) згадує кельтів, котрі були розташовані поряд із грецькою колонією Массалія (Марсель) та про кельтське місто Ніракс (сучасна австрійська провінція Штирій); Геродот (із середини V ст. до н.е.) стверджував, що Істра (Дунай) протікає по землях кельтів, а кельтські племена заселяли території від Іспанії до Норика (Ніракс). Є думка, що греки дали назву кельтам через грецьке слово *keltoi* (у перекладі «люди, які живуть скритно»).

На підґрунті геологічних та етнічних досліджень, науковці сучасності стверджують, що Кельти – група племен індоєвропейського походження, котрі в другій половині I тисячоліття до н.е. мешкали на територіях від сучасної Північної і Західної Іспанії до Малої Азії, Угорщини, Румунії та на Британських островах (і це є сучасні Франція, Німеччина, Швейцарія, Австрія, Чехія, Іспанія, Північна Італія, Велика Британія, Ірландія, частина Балкан та захід України), і під впливом культури стародавньої Греції, кельти утворили свою власну високу культуру.

Кельтський культурний етнічний слід бачимо у бароковій музиці. Звернемо увагу на лютневу музику Й.С. Баха. У його лютневих Сюїтах переважають французькі танці, сакральність яких була очевидною для Баха та його оточення (Г. Гендель, лютніст-композитор С.Л. Вайс).

Такий німецький тип вираження є показаний в аспектах спорідненості із галльсько-французькими надбаннями (галли-кельти).

Барокові сюїти складались із танців і більшість з них мали кельтську ідентичність:

– *Алеманда* походить від фр. *allemande*, що перекладають – «німецька», хоча назва йде від алеманів-швабів (Баварія, німецький Південь і Захід), тобто тієї частини німецьких племен, які безпосередньо контактували із кельтами-візантійцями. А останні були у часи Середньовіччя втіленням освіченості (легенда про Трістана та Ізольду, остання була ірландською принцесою, освіченою і розумною поряд з гарним і чесним, але не спритним розумом Трістаном). Тому французи галли-кельти добре знали алеманів, не помічаючи інших германців. Танець відомий був у Франції з XVI століття, хоча вже після першої половини XVII століття він у побуті не затребувався, залишаючись символом німецького світу, контактного із кельтським культурним оточенням;

– *Куранта* від. фр. *courant* – текучий, бігучий. Первісно представляв собою швидкий танець з підскоками (ознака зв'язку із хореографією греків – воїнів і прекрасних танцюристів, тим відзначений і український гопак, сольний лицарський танець, що передбачав неабияку хореографічну, бойову у генезі, підготовку). Згодом куранта стала придворним танцем, як і інші національні генетично народноселянські танці у Франції та своєрідним символом придворної культури;

– *Сарабанда* – старовинний іспанський народний (андалузський за деякими матеріалами, тобто має контактність як з ранньохристиянськими витоками православного королівства вестготів, так і арабськими впливами) танець;

– *Буре* від фр. *bourree* – робити несподівані стрибки (знов-таки, зв'язок із греко-візантійським лицарським танцем, розрахованим на здатність «злетіти», «відірватися від землі»). З XVII століття – придворний танець із характерним парним розміром, швидким темпом, чітким ритмом, затактом в одну тактову частку. У середині XVII століття увійшов у інструментальну сюїту як її передостанню частину;

– *Жига* – старовинний англійський танець загалом, але з уточненням – ірландський народний танець, що расово-етнічно споріднений із галльсько-кельтським фольклором. Очевидно, запозичує свою назву від назви «jig» – старовинний струнний

смичковий інструмент. Жига, як частина сюїти, відрізняється досить великим розміром, темп жиг швидкий. Більш пізня епоха позначила ці частини терміном «*con spirito*», оскільки в них багато гумору та здорового духу, взагалі бойової моці (ірландці і до сьогодні не приймають насильства англійців, завжди були прекрасними воїнами і мандрівниками, у тому числі водними шляхами, проповідниками-поетами, лицарями);

– *Менует* від фр. *menuet* – маленький, дрібний. Розмір 3/4, тобто знову характерно європейський тридольний розмір. Став придворним танцем від часів «короля-сонця» Людовика XIV, прекрасного танцюриста і воїна, організатора контактів із Запорізькою Січчю. Він зазначив національним героєм Франції видатного полководця і козака-характерника Івана Сірка;

– *Лур* – поширений танець серед вільних селян Нормандії, що етнічно пов'язані з норманами-скандінавами. Лур був священним інструментом давніх германців. Виконувався названий танець під акомпанемент лура (духовий мундштучний інструмент, що мав ритуально-священий сенс у Давнині);

– *Гавот* – старовинний французький народний танець. Розмір 4/4 та 2/2, темп помірний. Від XVII століття гавот став придворним танцем, набув граціозного характеру.

Зацікавленість культурою кельтів спостерігаємо в європейському ареалі, не забуваємо про «кельтську хвилю» та ідеї Оксфордського руху, що базувались на відродженні історичної пам'яті про Древньозахідне Православ'я, сформоване на основі довіри до нього високоосвічених кельтських жерців-друїдів.

А за описами той «кельтський феномен» склав епіцентр інтелектуальних і моральних пошуків європейців на грані століть. На рубежі XVIII – XIX століть Європу захлеснула сама справжня «кельтоманія»: всі інтелектуали, всі освічені люди того часу вважали своїм обов'язком публічно висловлювати інтерес до кельтської спадщини, захоплено вивчати кельтські «дивинки», вести гарячі диспути про те, кого власне вважати кельтами – чи відносити до них, наприклад, скандинавів та древніх фракійців. Цей сплеск кельтоманії визваний був публікацією відомих «Поем Оссіана» Дж. Макферсона – твору, що заволодів розумами читачів спочатку в Британії, а за тим і у всій Європі, також В. Шекспір захоплювався міфологією кельтів.

Італійський композитор та виконавець гітарист-віртуоз XIX ст. Мауро Джуліані теж звертав свою увагу до кельтського мелосу –

ор. 108 «Попурі на теми старовинних італійських пісень», ор. 125 «6-ть ірландських народних пісень», варіації на тему народного танцю-пісні «Фолія» (іберійського походження, кельто-ібери). Також до «Фолії» звертався іспанський гітарист Фернандо Сор, сучасник Джуліані (зацікавленість композиторів до цієї теми, спостерігаємо ще з епохи Ренесансу).

Через італійських та іспанських гітаристів музикантів-виконавців, гітарними звучностями наповнювались композиції Віденських класиків і музикантів світового значення у добу романтизму. У Моцарта і ряді його пісень (наприклад «Фіалки», «Вечірній настрої»), автором передбачалася гітарна транскрипція фортепіанного акомпанементу. Аналогічно – «Аделаїда» Л. Бетховена, і також склалась традиція виконання гітарою п'єси «До Елізи», проти чого автор не заперечував. У циклі «Шести німецьких п'єс» дві містять гітарну гру. Поширення музичної культури віденців та гітарного музикування відмічаємо на Західній Україні від початку ХІХ ст. (входила до складу Австро-Угорської імперії).

Аналізуючи біографію українського композитора Михайла Вербицького та становлення його як митця, відзначаємо вплив Віденських класиків. Музику на слова Павла Чубинського «Ще не вмерла Україна», він написав для гітари як супровід до пісні (також він є автором одного з перших в Україні ХІХ ст. посібника гри на гітарі «Поученіє Хітари»). Звернемо увагу на мелодичну лінію першої фрази, згаданого твору Вербицького, та порівняємо з «Одою до радості» Л. Бетховена (9 симфонія). Мелодії буквально ідентичні! До речі, «Оду до радості» на вірші Ф. Шиллера, Бетховен присвятив королю Пруссії Вільгельму ІІІ (за боротьбу з Наполеоном), а з 1993 року вона стає офіційним гімном Європейського Союзу. Обидві теми співзвучні з англійською мелодією «Greensleeves» (у перекладі «Зелені рукава»), створену невідомим автором у ХVІ ст. (з деяких джерел вона народна та має вплив італійського стилю, котрий прийшов з часів Єлизавети І).

Український історик, учень М. Грушевського, С. Шелухін у своїй праці «Звідкіля походить Русь. Теорія кельтського походження Київської Русі» (виданої у 1929 р.), стверджував, що Русь виникла внаслідок змішання антів і кельтів, а кельтське плем'я рутенів прийшло в північне Причорномор'я з Аквітанської Галії (Франції), і це підтверджується матеріалами археологічних розкопок. Також маємо цікаві дослідження сучасних вчених, наприклад доктор історичних наук Г. Казакевич та його книга «Кельти на землях України:

археологічна, мовна та культурна спадщина» (вид. КНУ ім. Т. Шевченко, 2010 р.). У 2012 році група визнаних міжнародних дослідників і експертів у галузі генетики, під керівництвом Пітера Форстера (Великобританія), з використанням новітніх технологій, провели масштабне генетичне дослідження ДНК жителів усієї України. За результатами, у 53% українців виявили концентрацію гаплогрупи хромосом, яку вчені ідентифікують як успадковану від аріїв (цей ген є і в інших народів Європи).

Вище згадані етнічно-історичні, геологічні та генетичні дослідження науковців, вказують на асиміляцію кельтських племен з європейськими та древньо-слов'янськими етносами. І це виводить на гіпотезу, щодо спорідненості кельтської культури давньої Європи з українською, через генетично-фольклорний аспект мелосу – як відображення побутових стосунків.

#### *Література:*

1. Казакевич Г. Кельти на землях України: археологічна, мовна та культурна спадщина. Київ: КНУ ім. Т. Шевченко, 2010. 304 с.
2. Шелухін С. Звідкіля походить Русь. Теорія кельтського походження Київської Русі. Прага. 1929. 124 с.

УДК 78.087.6

**Майзліна Оксана,**

*магістрантка кафедри історії та теорії музики  
Дніпровської академії музики*

тел. (067) 126 - 64 - 65

e-mail: oksana.mayzlina@gmail.com

*(науковий керівник Л.В. Гонтова)*

### **АРХЕТИП ЯНГОЛУ В МЕСІ М. ШУХА «І ПРОМОВИВ Я В СЕРЦІ МОЄМУ»**

Рухливість жанрових процесів сучасного мистецтва та зокрема сакральних жанрів є очевидним явищем у новочасній культурі. Положення В. Шелюто про сакральне з початку ХХ століття, що виходить за межі суто релігійного, богословського дискурсу, постає як найважливіша категорія, що використовується у багатьох гуманітарних науках [4, 94].

Процес оновлення сакрального – корпус неосакральних творів, функції яких (за Є. Бондар): певна позаситуативність (мається на увазі виконавське буття твору: виконання в ритуалі та/або в концерті) та позаконфесійність [2, 134].

Одним з важливих компонентів неосакральних жанрів є певні сакральні архетипи, зокрема архетип Янгола. Янголи – це істоти, які несуть просвітлення та благу звістку людям, і тому є одними з ключових семантичних маркерів сакрального простору.

У Святому Письмі святих служителів Божих називають «Ангелами світла». Ідея світоносності явлена іменами Янголів. Так, ім'я Уриїл в перекладі з єврейської мови означає – світло або вогонь Божий, просвітитель (ЗЕзд.5 : 20).

Святий Григорій Палама, мітрополит Солунський (XIV ст.), казав про світлоносність янголів, причетних божественному світлу: «Янгол є перша світлова природа з тієї першої причини, від якої отримує блиск і друге світло, хто витікає від першого світла і в ньому бере участь. І колоподібно рухомі божественні уми з'єднуються в безпочаткових і нескінченних випромінюваннях добра і краси» [1, 546].

У відображенні в цьому висловлюванні законів втілення сакральних образів, зокрема янголів: важливу роль грає **геометрична організація топосу** та семантика Світла. Також підкреслюється нескінченність їх руху, породжена першоджерелом Суцього, як це можна побачити на картині Боттічеллі «Рідзво», де кола янгелів обіймають увесь простір. Музичне мистецтво також відтворює ці якості власними засобами: численні приклади світла у сакральних жанрах Баха, Бортнянського, Вагнера, Верді, Сильвестрова, Польової тощо.

Зазначимо й певну інтерпретацію архетипів Янгола та Світла у хоровій творчості Михайла Шуха, який відрізняється активним трактуванням неосакральних жанрів. Застосування архетипу Янголів відбувається у творах М. Шуха в умовах жанрово-стильової дифузії та синестезії. Відтворення у месі М. Шуха «І промовив я у серці моєму» (1992 р.) різноманітних зорових та медитативних асоціацій, просторових уявлень, молитовного вимовляння художнього тексту є надзвичайно виразним. Особливим засобом, який безпосередньо впливає на слухацьке уявлення образу Янгола, є **постійна дематеріалізація ансамблевої фактури**.

Меса написана на тексти книги Еклезіаст та латинських частин реквієму, «Kyrie eleison», «Lacrimosa» і «Agnus Dei». Замість хору



застосовано три жіночі голоси у супроводі органу, що поєднує месу із камерним ансамблем, а присвята померлій матері – зі структурою реквієму.

Як вказує митець, «...зовнішньо меса *“І промовив я у серці моєму”* – це молитовні піснеспіви латиною, характерні для католицької меси, але в них набагато більше творчої свободи» [3, 113]. Це надає змогу авторові створити особливі умови для семантичного резонансу зі слухачем.

Автор уникає будь-якої трагічності, суму або втрати надії. Людський емоційний світ повністю перетворено на неземний, наповнений гармонією та очищенням перед обличчям Вічності.

Янголи у сакральних текстах співають божественні піснеспіви: перший номер «*Kyrie eleison*» створює цей образ. Підкреслено прозорість фактури завдяки обмеженості тріо жіночих голосів. Співставлення монодії та її консонантної гармонізації, перемінний розмір, розкривають повільність відчуття часу, в якому розгортається піснеспів. Перший рядок молитви поділено на взаємоконтрасні мотиви: звертає на себе увагу репліка перших сопрано з визхідною інерцією, яка врівноважує скорботність першого вимовляння. Так поступово виникає усталена асоціація янгольського співу.

Медитативність підкреслює у певному сенсі сакральну геометризацию простору: слухач занурюється у переживання духовно-релігійного одкровення, коли горизонтальні лінії-візерунки, перетворюються на гнучкі зціплення інтервальних структур. «*Dies irae*»: остинатний ритм плавної мелодики та секвенція нагадують хвилеподібність потоків повітря у просторі, розмірені рухи крил янголів. Топос стає менш конкретним, межі звукового об'єму розширюються.

П'ята частина меси – «*Victimae paschali*» є кульмінаційною, в якій використано елементи відомої пасхальної секвенції XI століття, текст якої належить поетові та історикові Віпо Бургундському. Автор описує відомі євангельські події, навіть діалог народу із Марією Магдалиною. Секвенція славить Воскресіння Христово, яке символізує перемогу життя над смертю.

Цей номер, на відміну від попередніх, має органний вступ, який побудовано як наскрізну розгорнуту імпровізацію, дуже деталізовану за контрастними та хроматичними інтонаціями. Орган та звучання сопрано максимально зближені за тембром та звуковеденням, що у сукупності асоційовано із вічним співом Янголів.

Перший розділ – це псалмодія, яка дублюється паралельним голосоведінням в органній партії, що нагадує паралельний органум. Прозора фактура підкреслює особливе значення тексту, який вимовляється силабічно.

Вільний рух піснеспівів, монодійна природа кожного голосу насичена імпровізаційністю.

У Розділі В (другому) – контрастний матеріал: домінує вертикаль, але із виокремленням експресивних риторичних фігур, типом голосоведення за правилами суворого стилю (консонантні співзвуччя на сильних долях). У заключному розділі повертається псалмодіювання та інтонації секвенції.

У сьомому номері «Sanctus» імпровізаційність збагачена варіаціями: полімелодична тканина спирається на образи пташиного співу, діатонічних перегукувань. Особлива роль у вільному фактурному розвитку ритмічної нерегулярності, що надає ефекту звукової течії. Композиція номеру вибудовується завдяки прозорій, мінімалістичній фактурі, в якій органна партія остинатна на великих часових проміжках, а вокальні партії створюють фактурні лінії на кшталт ажурного орнаменту.

Чергування *re* лідійського та діатоніки надає цій фактурній «грі» легкості, піднесеності над буденністю. Виникає художня сугестія як акумуляція інтонаційних «блоків», що є обов'язковим у процесі психологічного резонування.

У фінальному номері меси «Agnus Dei» янгольські піснеспіви стають все більш імпровізаційними в органній та вокальній партіях, тобто вільними та просторовими. Звукова тканина ніби поступово проявляється, візуалізується та наповнюється змістом. Виникає аналогія з проявленим ліком іконопису, який пишеться останнім при створенні ікони. Просторовість втілено за допомогою фактурної незаповненості, самотнього голосу, який ніби резонує із «горнім» світом. Вокальні партії створено за принципом вільного розгортання та аддиції мотивів. Час ніби зупинено та розчинено у звуках. Автор підводить підсумок мелодичному розвитку усього циклу, нашаровуючи пластичні мелодичні лінії органу та сопрано. Це відбувається завдяки використанню дванадцятитоновості для ефекту осягання усього простору.

Архетип Янголу в месі Шуґа стає найважливішим у реалізації концепції «Просвітленості та Любові як сенсу життя», за словами автора. Протягом меси музичний простір спрямовано на поступову

розосередженість музичного матеріалу, як пошуку першоджерела, з якого все народжується. Також у месі домінують звукові потоки та імпровізаційність. Тому, на нашу думку, першоджерела у музичному плані немає, так як еманация божественного Світла відбувається постійно, світло ніби пронизує всю тканину твору, воно випромінюється повсюди. Втілення автором архетипу Янголу є суто індивідуальним, яскравим трактуванням неосакрального жанру, яке збагачено синестезією, формуванням цілісного переживання цієї музики.

### *Література:*

1. Архімандрит Кіпріан (Керн). Антропология св. Григорія Палами: дисертація доктора церковних наук: Париж, YMCA-Press, 1950.
2. Бондар Є. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 388 с.
3. Каменєва А.С. Хорова творчість Михайла Шуха як духовний універсум: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2020. 212 с.
4. Шелюто В. Проблема сакрального як світоглядна проблема. *Наука. Релігія. Суспільство* / Ін-т проблем штучного інтелекту МОН України та НАН України. 2010. № 4. С. 94–101.

УДК 78.089.8

**Лисогор Ірина,**  
*викладач кафедри народних інструментів  
Дніпровської академії музики  
тел. (096) 214 - 12 - 91  
e-mail: irisha023@gmail.com*

## **ОРИГІНАЛЬНИЙ ДОМРОВИЙ РЕПЕРТУАР НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ**

Репертуарна проблема у художній творчості виконавця – одна з найголовніших, вона постає навіть перед досвідченими викладачами. Адже, репертуар який роками брався до роботи, сьогодні є не цікавим сучасним виконавцям і не відповідає потребам часу.

Від вдалого підбору репертуару залежить технічний розвиток студента, його художньо-образне мислення та естетичні смаки,

формується певні погляди на мистецтво та ставлення до музичної культури, виховується любов до рідної країни, до народної творчості.

Відтак, вибір репертуару, має бути орієнтованим на особистість студента, його виконавські можливості, здатність розуміти художній зміст творів та вміти втілити авторський задум композитора.

Домра – відносно молодий музичний інструмент, історія її розвитку налічує небагато більше одного століття, тому природньо, що цілі епохи композиторської уваги до інструмента стерті, а творчість видатних композиторів у репертуарі домристів окреслена численними перекладеннями зі скрипкового, флейтового, клавірного репертуару. Виходячи із цього, значимість оригінального репертуару для домри важко переоцінити, а творчість композиторів сьогодення є надважливою для подальшого розвитку інструмента.

Серед відомих композиторів, які творили і творять для домри – Микола Лисенко, Борис Міхеєв, Валерій Івко, Любов Матвійчук, Олександр Олійник, Віктор Соломін, Світлана Грицаєнко, Віктор Власов, Костянтин Мясков, Володимир Підгорний, Станіслав Струтинський, Єлізавета Сімакова. Саме вони своєю творчістю вплинули та впливають на формування українського домрового мистецтва і розвиток виконавства на чотириструнній домрі, її технічних і виразових можливостей.

В оригінальному домровому репертуарі, означені твори, які втілюють різні творчі задуми та стильові напрями, композитори використовують величезну кількість різних прийомів звуковидобування, специфічних колористичних прийомів, збільшують роль тембру у звуковій організації та виразності звучання.

Демонстрацією абсолютно нових технік і прийомів став «Мерехтливий звук» Олександра Олійника.

Композитор використав нові форми композиційної техніки, а саме – сонорику. Намагаючись показати все, на що здатна домра, О. Олійник застосував різні специфічні ефекти – це удар по струнах за підставкою, удар ногою (підбором) по підлозі, удар медіатора по панциру, удар медіатора по підставці, удар пальцями лівої руки по струнах близько 12-ого лада, нетремольоване гліссандо, яке виконується опусканням і підтягуванням струни за допомогою кілочка.

Важко переоцінити значення творчого внеску Бориса Міхеєва у музичну культуру України. Музика Б. Міхеєва легко впізнається, вона оригінальна і самобутня. Успіх композитора почався із «Семи

характерних п'єс» для домри соло, які Б. Міхеєв присвятив своєму педагогу, професору М. Лисенку.

Сім п'єс для домри соло це ряд різнохарактерних мініатюр, які можна розглядати як цикл. Він включає п'єси різних жанрів: «Експромт», «Танець», «Прелюдія», «Імпровізація», «Плясова», «Елегія», «Пустотливе награвання».

У творах соло композитор активно використовує фактурні контрасти. У п'єсах даного циклу присутня підголоскова поліфонія, а також означимо активне звернення до прихованої поліфонії. Використання різних артикуляційних прийомів, їх швидка зміна, дозволяють максимально повно розкрити виразний і технічний потенціал домри як віртуозного інструмента.

Видатним українським композитором, диригентом, педагогом, який зробив величезний внесок у розвиток домрового репертуару був Валерій Івко. Його композиторська творчість представлена майже у всіх жанрах – масштабні одночастинні й циклічні (Сонатина, Концерт-токата, Концертино), поліфонічні (Фуга, Бассо-остінато), сольні (Аллегретто, Щедрівка, Ескіз) та різноманітні ансамблі за участю домри.

Неоцінена для розвитку домри як академічного інструмента зараз є творчість Світлани Грицаєнко. Її твори є яскравими, різноманітними, цікавими та багатосторонніми. Композиторська мова автора є індивідуальною та впізнаваною, образно-емоційною і сучасною; а діапазон жанрів від домрового концерту до дитячих мініатюр, твори для домри соло та ансамблі.

Таким чином, увага композиторів до розширення виконавських засобів інструмента, сприяє розвитку домрового мистецтва у майбутньому; розвиток концертного виконавства, проведення міжнародних і всеукраїнських конкурсів, а також поява нових талановитих виконавців-композиторів, дають впевненість у процвітанні домри на академічній сцені.

**Андрейченко Юлія,**  
*бакалавр кафедри історії та теорії музики*  
*Дніпровської академії музики*  
тел. (068) 735 - 74 - 98  
e-mail: studb22.69@gmail.com  
(науковий керівник А.Я. Любимова)

**ТРАДИЦІЙНІ ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ  
ПІВДЕННОГО СХОДУ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ:  
МЕЛОТИПОЛОГІЧНИЙ ТА ФІЛОЛОГІЧНИЙ  
АСПЕКТИ**

Матеріалом наших досліджень стали весільні пісні села Маломихайлівка Покровського району та сіл Межівського Району Дніпропетровської області. Ми проаналізували їх історичний аспект та мелотипологічну приналежність до Середньодніпровського набору за Іриною Клименко.

Стосовно історичного заснування сіл, ми з'ясували, що більшість сіл заселялися у XVI - XVII століттях козаками (після руйнування Запорізької Січі), друга хвиля припала за часів будівництва Катеринославської залізниці – XVIII - XIX століття. Це підтверджує, що території Дніпропетровщини є пізньозаселеними історичними територіями.

Було виявлено, що тут знаходилися два торгові, стратегічно важливі шляхи – Муравський та Чумацький. Це вплинуло на поліетнічний сплав на досліджуваній території.

Весільні пісні, попередньо нами розшифровані, можна класифікувати на тирадні та строфічні. Тирадним пісням притаманний веселий жвавий характер, часто іронічний; строфічні – більш ліричні, меланхолічні. Спираючись на дослідження етномузикознавиці Ірини Клименко, ми визначили приналежність пісенних зразків до Середньодніпровського набору, а саме – тип тирадної будови V6 (Т6) та типи строфічної пісні V\*53 (53x2) та V\*6 (6x3).

Також, була проведена нами робота при аналізі поетичного тексту пісень у філологічному ключі. Поетичне слово наповнене великою кількістю художніх засобів, значно переважає використання епітетів, для набуття словом іншого смислового відтінку та емоційного

забарвлення. Ми зробили певну їх класифікацію (постійні епітети, вільні, оригінальні та фольклорного походження).

Поліетнічний сплав досліджуваних територій, пояснює діалектизми, які ми можемо побачити у поетичних текстах та при спілкуванні із самими респондентами. Це пояснюється особливістю заселення терену та близькістю до східного кордону. Тому тут часто трапляються слова іншомовного походження, які увійшли у використання та визначають місцевий діалект.

Перспективи вивчення означеної теми вбачаються у знаходженні, на основі представлених досліджень, нових закономірностей та взаємозв'язків між мелотипологічною та текстово-поетичною сторонами традиційних весільних пісень південного сходу Дніпропетровщини.

*УДК 78.071.2*

**Сачок Віктор,**  
*аспірант кафедри камерного співу  
Національної музичної академії України  
ім. П.І. Чайковського  
тел. (097) 502 - 40 - 69  
e-mail: viktorsachok38@gmail.com  
(науковий керівник В.Г. Антонюк)*

## **«ГЕРОЇЧНИЙ» ТЕНОР МОДЕСТ МЕНЦИНСЬКИЙ: ПОЄДНАННЯ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ**

Виконавська кар'єра Модеста Менцинського (1875 – 1935) склалася настільки вдало, що може вважатися винятково успішною, навіть у світовому контексті розвитку вокально-виконавського мистецтва.

В історію світового й вітчизняного вокального мистецтва М. Менцинський увійшов як оперний співак і педагог. У репертуарі артиста налічувалось понад шістьдесят партій в операх європейських композиторів. Насамперед, він є всесвітньо відомим виконавцем тенорових партій в операх Р. Вагнера у вокальному амплуа героїчного тенора. Репертуар співака був надзвичайно широким.

Високоталановитими слід вважати створені М. Менцинським вагнерівські героїчні образи Рієнці, Таннгейзера, Трістана та Логе, а також головних персонажів опер «Отелло» Дж. Верді й «Нерон» Х. де Манена. Талановитий артист доводив до абсолюту й майстерність співу, втілюючи оперні образи Рауля, Роберта, Пророка, Манріко та ін. М. Менцинський співав у всіх операх Р. Вагнера, підносився у них до найвищого художнього рівня, психологічно переконливо наближаючи їх до слухачів. У відповідності зі світовим музичним лексиконом М. Менцинський та його талановита сучасниця С. Крушельницька, вважаються неперевершеними «вагнерівськими голосами». М. Менцинський – героїчний тенор із нахилом та здатністю до ліричних нюансів. Зазначений ліризм виявлявся не лише у голосовому колориті, а й у схильності до заокруглених ліній та витончених мелодичних прикрас. Потужні голосові й інші фізичні дані М. Менцинського – при його високій інтелігентності й прагненні довершеного розв'язання складних мистецьких завдань – дозволили жорсткій німецькій школі зробити з нього майже ідеального виконавця вагнерівських партій. Різкий, декламований музичний стиль композитора, співак згладжував вокальною орнаментикою, без відчутних втрат у плані драматичної пластики.

М. Менцинський, європейський співак, який популяризував українське вокальне мистецтво. Українське вокальне виконавство кінця ХІХ – початку ХХ ст. плідно розвивалося завдяки впливам європейської професійної музики й оперного мистецтва. Значною мірою становлення та розвиток оперного мистецтва на теренах України відбулися завдяки залученню матеріалу української фольклористики до постановки музично-театральних п'єс – водевілів, народно-побутових діалогічних опер, що посідали чільне місце у театральній практиці кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст. Найбільш значним став вплив італійської вокальної культури на співочу творчість українських оперних співаків: І. Алчевського, Є. Зарицької, С. Крушельницької, О. Мишуги, М. Менцинського та ін.

Співак впродовж життя не припиняв камерної концертної діяльності – давав численні концерти й виконував сотні пісень українською, німецькою, шведською, польською, англійською, італійською, російською та іншими мовами. Він високомистецьки співав українські народні пісні, твори галицьких композиторів й камерний репертуар західноєвропейських композиторів. Програма кожного сольного концерту М. Менцинського вмещувала камерні



твори українських композиторів й українські народні пісні. Він вважався одним з кращих виконавців солоспівів та романсів М. Лисенка на слова Т. Шевченка, як от: «За думою дума», «Огні горять», «Минають дні, минають ночі», «Чого мені тяжко», «Гомоніла Україна», «Мені однаково», «Гетьмани», «Єсть на світі доля», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Якби мені, мамо, намисто», «Ой одна я, одна»; Д. Січинського («Дума про гетьмана Нечая» та «Як почувеш вночі» на слова І. Франка); Я. Ярославенка («Гей, закуй мені зозуле» на слова В. Пачовського). У репертуарі співака почесне місце посідали твори В. Матюка, С. Людкевича, Ф. Колесси, В. Барвінського.

М. Менцинський був не лише виконавцем вокальних партій камерного та оперного жанрів. М. Менцинський поєднував сценічну діяльність із діяльністю педагогічною, був людиною високоосвіченою – артист добре орієнтувався не лише у пов'язаній із його фахом спеціальності, а й у питаннях світової історії та літератури, був детально освіченим у проблематиці естетики й образотворчого мистецтва. М. Менцинський опублікував низку теоретичних музикознавчих праць, зокрема, дослідження «Шведський музичний лексикон» («Solmans Musiclexikon»). Стокгольм став другою батьківщиною М. Менцинського, але співак продовжував залишатися відданим українським патріотом, неодноразово відвідуючи батьківщину. У 1911 – 1926 рр. артист співав у багатьох містах Західної Європи: Кельні, Франкфурті, Гамбурзі, Берліні, Амстердамі, Брюсселі, Лондоні, Парижі, Відні, гастролує в Італії. Після завершення своєї виконавської діяльності, М. Менцинський навчав майбутніх оперних співаків у Швеції [3, 201].

Отже, здобувши вокальну освіту у Львівській та Франкфуртській консерваторіях і засвоївши традиції як італійської, так і німецької школи співу, своєю діяльністю Модест Менцинський здійснив вагомий внесок у розвиток вокального виконавства: українського, німецького та шведського, виступивши живим суб'єктивним містком між західними й українською школами професійного вокального мистецтва.

### *Література:*

1. Макаренко Г. Музыка і філософія: Шопенгауер. Вагнер. Ніцше. Київ: Факт, 2004. 152 с.
2. Менцинський – незрівняний співак і артист. Kolnische Rundschau. 1953. 5 apr. S. 4.

3. Михайличенко О.В. Менцинський Модест Омелянович. Музично-естетичне виховання дітей та молоді в Україні (др. пол. XIX – поч. XX ст.): монографія. Київ: Видавничий центр КДЛУ. 2000. 340 с.

4. Adami Robert. Modest Menzinsky als Singer und Künstler. Bühne und Welt. 1913. № 15. S. 45–47.

5. „Frankfurter Zeitung” 2 червня 1902 р. М. Головащенко. Модест Менцинський: Спогади. Матеріали. Листування. Київ: «Рада», 1995.

УДК 78.087.68

**Пушкар Віолетта,**  
*бакалавр кафедри історії та теорії музики*  
*Дніпровської академії музики*  
тел. (099) 949 - 64 - 02  
e-mail: violp.work@gmail.com  
(науковий керівник Д.Д. Купіна)

**ХОРОВА ШЕВЧЕНКІАНА  
Б.М. ЛЯТОШИНСЬКОГО:  
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КОМПОЗИТОРОМ  
ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ**

Визначну роль Т.Г. Шевченка в українській культурі та його вплив на формування відчуття національної ідентичності важко переоцінити. Таке визнання призвело до появи великої кількості творів мистецтва, пов'язаних із Великим Кобзарем. У зв'язку із цим, у мистецтвознавстві з'явився особливий термін – *шевченкіана*, який означає «зібрання, сукупність творів літератури і мистецтва, пов'язаних із життям і творчістю Шевченка, а також усі видання його творів» [8].

Симптоматично, що велику частину шевченкіани складають саме музичні твори, які можна узагальнити поняттям *музична шевченкіана*. Майже кожний український композитор звертався до творчості Шевченка, що спричинено не лише значимістю постаті поета в українській культурі, а й співочою природою самих шевченківських текстів, що проявляється як на змістовному, так і на поетичному і структурному планах.

Велика кількість творів, пов'язаних з ім'ям Кобзаря та їхня значущість в рамках української культури, спричинила неабиякий музикознавчий інтерес до цієї проблематики. У результаті,

дослідження, присвячені музичним творам, що пов'язані із Шевченком, можна умовно поділити на дві групи. До першої входять праці, які присвячені музичній шевченкіані безпосередньо. Це – роботи О. Берегової [1], Ю. Гавриленко [3] та ін. Другу групу складають дослідження конкретних творів, дотичних до шевченківської тематики. Серед них – праці Л. Півторацької [6], Ю. Чекана [7] тощо.

У рамках музичної шевченкіани можна виокремити декілька груп творів. Згідно наукового каталогу «Музична шевченкіана у фондах Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського» [5], в якому містяться бібліографічні описи як авторських, так і фольклорних зразків, твори музичної шевченкіани можна поділити на три категорії. Перша – це музика, створена безпосередньо на шевченківські тексти; друга об'єднує опуси за мотивами творчості Шевченка, для яких його тексти стали основою для програми чи лібрето іншого авторства; третю категорію складають твори, які мають присвяту Шевченкові або написані на тексти про нього.

Окрему групу музичної шевченкіани складають *хорові твори*, серед яких значний інтерес представляють хори а capella для мішаного складу Б. Лятошинського, написані у зрілий період творчості композитора. Треба зазначити, що у творчому доробку митця є опуси різних жанрів, що охоплюють всі три групи музичної шевченкіани. Серед творів *на слова Шевченка*: романс «Є карії очі», кантата «Заповіт», хорова обробка української народної пісні «Рече та стогне Дніпр широкий» та п'ять хорів а capella. До групи творів, що написані *за мотивами творчості поета*, можна віднести Три прелюдії для фортепіано ор. 38, які також інколи називають «Шевченківською сюїтою», адже до кожної прелюдії є епіграф із фрагментом тексту Шевченка. І серед творів, *присвячених Шевченкові* або *написаних на тексти про нього*, – музика до фільму «Тарас Шевченко», оркестрова сюїта «Тарас Шевченко» з музики до фільму ор. 51 і два хори 1960 р. – «Серце Кобзаря» та «Чернеча гора».

Хори без супроводу на слова Шевченка були створені у післявоєнний період (зазначимо, що усі твори Б. Лятошинського для мішаного хору а capella були написані вже після Другої світової війни). У 1949 році світ побачили хори «Тече вода в синє море» та «Із-за гаю сонце сходить» ор. 48, а у 1960 році були видані хори «За байраком байрак», «Над Дніпровою сагою» та «У перетику ходила», написані до 100-х роковин із дня смерті Т. Шевченка.

Говорячи про особливості інтерпретації Б. Лятошинським текстів Т. Шевченка, треба зазначити особливі якості поетичного першоджерела. Ще понад сто років тому С. Людкевич, вивчаючи особливості шевченківської поезії, відзначив: «Поезія Шевченка, *співна* [курсив мій – В.П.], вільна від довгих періодів, повна логічної простоти і симетрії, мелодійних повторювань, рефренів, відзвуків, за всякими психологічними правилами вривається у пам'ять та в почування людської істоти скорше і легше, чим хоч би найкраща неспівна, бо промощує собі дорогу до людського організму не лиш очима, т. є. діланням поетичних образів і красок на уяву, але й слухом, т. є. впливом ритмічно модульованих звуків» [4, 236].

Важливим є те, що працю над новим хором твором, Б. Лятошинський починав із роботи над текстом. Про специфіку методики композитора пише Р. Варнава: «Спочатку композитор вчив поетичний текст буквально напам'ять, обдумував форму, лінії голосів, кульмінації, лише після того сідав записувати твір і робив це дуже швидко» [2, 88]. При такому підході неможливо було оминати структурних, поетичних, фонетичних особливостей шевченківської поезії, результатом чого стало створення омузиченого варіанту кожного з обраних композитором віршів.

У кожному з п'яти хорів Б. Лятошинський слідує структурі тексту. Наприклад, вірші «Думка („Тече вода в синє море”)» та «Із-за гаю сонце сходить» мають наскрізну зовнішню структуру, але при цьому розпадаються на три змістові стадії, яким відповідають три розділи хору. Текст «У перетику ходила» складається із чотирьох строф, де перші три мають схожий зміст (розповідь про парубків) та будову (поділяються на дві частини по типу пісенного заспіву і приспіву), а в останній строфі розповідь переходить у звертання дівчини до матері та поетична структура перетворюється на наскрізну музичну форму (друга експозиція). Б. Лятошинський у хорі зберігає чотиристрофну структуру, куплетно-заспівну будову перших трьох строф та посилює відмінність від них четвертої.

Композитор наділяє основні образи тексту власними музичними характеристиками. Наприклад, у хорі «За байраком байрак» кожний із трьох шарів змісту (реальне в теперішньому, містичне в теперішньому та події минулого) має різний мелодичний рух та ладогармонічні особливості. В образному змісті тексту «Над Дніпровою сагою» є жіноча та чоловіча сфери, що в музиці втілюється через два метроритмічні варіанти основної теми.

Вірші «Думка („Тече вода в синє море”))» та «Із-за гаю сонце сходить» мають спільні риси, до яких відноситься загальна трагічна атмосфера, тема (розповідь про долю козака, який є головним персонажем віршів), дворядкові зачини із зображенням картин природи та ін. Подібність поезій у хорах Б. Лятошинського ор. 48 стає приводом для формування своєрідного музичного диптиху. Окрім тричастинної структури кожного з хорів, це виражається також у мелодичній організації (велика кількість висхідних кварт та низхідних хроматичних ходів), фактурній схожості кульмінацій, використанні імітаційних побудов, вступі сопрано соло у заключних розділах тощо.

Б. Лятошинський також часто підкреслює особливості метроритмічної будови обраних віршів. Це яскраво проявилось у хорі «Над Дніпровою сагою». Поетичний метр цього тексту можна одночасно трактувати як чотиристопний ямб та двостопний третій пеон, що відобразилося в музиці за рахунок метроритмічної реінтерпретації музичної фрази. Також цікавим є те, як у хорі «За байраком байрак» майстер підкреслює зупинки, які з'являються при читанні віршу: після рядків, написаних двостопним анапестом з додатковим складом, у музиці обов'язково є пауза.

У всіх хорах композитор підкреслює змістовно значущі слова та фрази за допомогою найвищих нот у мелодії, динаміки та фактури. Наприклад, у хорі «Із-за гаю сонце сходить» на словах «І завдають козакові смертельні муки» відбувається кульмінація усього хору – всі голоси звучать на фортисимо та поєднуються в акордову фактуру, а слово «смертельні» виділяється стрибком у мелодії – після чого цей же текст повторюється на остинато у чоловічих голосах до кінця хору. У творі «Над Дніпровою сагою» на словах «без родини», що пояснюють причину зажуреності козака, використовується єдиний у мелодії стрибок на зм. 5.

Отже, у хорах Б. Лятошинського на тексти Т. Шевченка композиторові вдалося не тільки підкреслити особливості обраних віршів, а й глибше розкрити їхню поетичну глибочінь.

На жаль, ці хори рідко виконуються, що вочевидь, спричинено як технічною складністю деяких опусів, так і недостатністю їхнього теоретичного осмислення, що безумовно формує актуальність подальшої розробки окресленої теми.

### *Література:*

1. Берегова О. Шевченкіана в українській композиторській творчості ХХ ст. *Культурологічна думка*. 2014. № 7. С. 9–13.
2. Варнава Р.А. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського): дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2017. 224 с.
3. Гавриленко Ю. Хорова Шевченкіана. *Класика та сучасність*. Збірник наукових праць ЛОГОС. 2020. С. 128–134.
4. Людкевич С. Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів, 1999. Т. I. С. 218–237.
5. Музична Шевченкіана у фондах Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського. Київ: Академперіодика, 2019. 992 с.
6. Півторацька Л.М. Відтворення поезики «Давидових псалмів» Т. Шевченка у творах українських композиторів ХХ – ХХІ століть: дис. ... д-ра філос.: 025 «Музичне мистецтво» / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2023. 287 с.
7. Чекан Ю.І. Із хорової шевченкіани Валентина Сильвестрова (компаративний етюд). *Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2014. № 1. С. 61–70.
8. Шевченкіана. *Словник української мови: в 11 т.* Київ: Наукова думка, 1980. Т. 11. С. 435.

УДК 78.083

**Псарьова Віта,**  
*магістрантка кафедри фортепіано*  
*Дніпровської академії музики*  
тел. (050) 573 - 81 - 65  
e-mail: vitapsareva@gmail.com  
(науковий керівник М.П. Калашник)

### **ОБРАЗНІ ТА КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЦИКЛУ І. ПОЛЬСЬКОГО «24 КОЛЯДКИ» (1 ЗОШИТ)**

У роботі досліджуються інтонаційно-образні витoki тематизму та пов'язані з ними особливості формоутворення і драматургії фортепіанного циклу І. Польського «24 колядки» (1 зошит).

Твір складається із дванадцяти пар характерних контрастних п'єс. Принцип парності сягає з одного боку середньовічному малому циклу «повільно-швидко» - «швидко-повільно», з іншого боку І. Польський використовує тональну парність частин за умов класичного

функціонального мажора-мінора (мажор - паралельний мінор). Якщо темпове зіставлення номерів циклу асоціюється із танцювальною сюїтою, то їхнє тональне зіставлення викликає аналогії зі способами організації багаточастинних творів композиторами ХІХ століття. Вкажемо на Прелюдії Ф. Шопена, також організовані за принципом мажор - паралельний мінор. Зіставлення з Прелюдіями Шопена є правомірним і в іншому відношенні, оскільки тональний план двадцяти чотирьох колядок розгортається по квінтовому колу, підтверджуючи роль тонального принципу циклізації творів у сучасній музиці. Важливість звуковисотного співвідношення у структуруванні колядок підтверджується і семантичним трактуванням тональності, яка багато в чому визначає образ тієї чи іншої п'єси.

Очевидно, різноманітність і специфічність кожного номера створювали небезпеку розпаду цієї множини в нерегульований ряд. Не випадково, крім названих цементуючих факторів І. Польський вдається до поділу п'єс на чотири зошити, по шість номерів у кожному, зменшуючи таким чином кількість контрастних перемикань і створюючи можливість чіткішої композиційної організації сюїтного циклу. У зв'язку із цим, можна зіставити колядки І. Польського із їхньою історико-стильовою моделлю – новою сюїтою ХІХ століття. Справді, відомі «Пісні без слів» Ф. Мендельсона, що тяжіють до типу «зошити», «щоденника», вільної зміни різних образів, також мислилися композитором як серія «циклів», що постає із шести п'єс. При цьому, всередині циклу Ф. Мендельсон здійснював функціонально-семантичний взаємозв'язок пісень.

Отже, І. Польський виявляється наступником певної сюїтної традиції, актуальної і в сучасній фортепіанній творчості українських композиторів. Він інтегрує різноманітні історико-стильові варіанти даного жанру, які не зводяться до одиничного досвіду освоєння підвиду «нової» сюїти. Так само складним виявляється ставлення композитора до фольклорної традиції.

У мистецтві ХХ століття спостерігається не так відмова від національного, як нове уявлення про нього, спрямоване, з одного боку, на відродження забутого досвіду професійного мистецтва минулого (Б. Бріттен), з іншого – своєрідне (П. Хіндеміт), оперування міжнародними традиціями (І. Стравінський). Поряд із цим, ще у перших десятиліттях ХХ століття представники неофольклоризму розглядають фольклор і як прояв специфічно національної, і як «минуле» духовної культури (Б. Барток, І. Стравінський). Згадаємо про

аналогічну ситуацію у багатьох літературних школах ХХ століття, коли актуалізація легенд, казок, переказів дозволяє виявити специфічно національне (регіональне) та включити його до загальнохудожнього контексту професійного твору. Врахуємо, що західноєвропейський неофольклоризм виник на хвилі антиромантизму, протиставляючи примату людського «Я» общинне, соборне, сакральне «ми».

Таким чином, фольклор в умовах культури ХХ століття виконує двояку функцію – конкретизуючу та універсалізовану. Перша забезпечує наступний зв'язок мислення нинішнього століття з ХІХ ст., інша – парадоксальним чином зближує неофольклористську тенденцію з неокласицистською. Не випадкова думка Г. Головинського, згідно із якою «потреба спиратися на духовні цінності далекого минулого тягне за собою композиторську думку вглиб національної культури, до її найдавніших професійних верств... Національно ґрунтове допомагає втілити проблеми сучасності».

Нагадаємо, що в умовах вітчизняної музичної культури ставлення до найдавніших верств народної творчості з позиції неофольклоризму активізується із кінця 50-60 років ХХ століття, отримуючи умовну назву «нової фольклорної хвилі» (Л. Христіансен). У творчості багатьох українських композиторів (М. Скорик, Л. Дичко, В. Бібік та ін.) фольклорне (національне) стає об'єктивно даною духовно-естетичною моделлю, техніка роботи з якою аналогічна неокласицистській. Іншими словами, у сучасному уявленні фольклорна та професійна традиції виявляються компонентами специфічного історико-культурного діалогу.

Ця історико-стильова ситуація визначила вибір об'єкта моделювання у творі І. Польського. Невипадково обрання колядки – жанру, безпосередньо пов'язаного з обрядовою, святковою, ритуальною стороною народної традиції – зустріччю Нового року. При цьому, колядка розкриває всі можливі грані свого змісту, фігуруючи в амплуа пісні, танцю, ігор, дійств. У цьому плані можна говорити про своєрідне втілення принципу варіацій на жанр сюїти.

Універсалізуюча тенденція інтерпретації фольклору проявляється у творі І. Польського в об'єднанні колядок єдиного історико-культурного ареалу – слов'янського. Цикл включає різноманітні за характером українські колядки, щедрівки, риндзівки, посипалки, коломийки, білоруські «колядки», волочесні пісні, російські «овсенки» та «винограддя» тощо. Найрізноманітніші



картини обрядового дійства відтворюють усі етапи святкування – від прощання зі Старим роком до урочистого завершення святкування. Перші дві колядки (№ 1 – *C-dur*, № 2 – *a-moll*), що відкривають цикл, об'єднані головною ідеєю давньослов'янського календарно-землеробського фольклору – мрією про врожай та очікування людського щастя. Перша колядка побудована на матеріалі двох білоруських «волочебних» пісень – «Лужкам, лужкам, далінаю» та «Ой на озерині». Волочебні пісні – це, власне, аналог колядок, але співають їх (вірніше – грають) наприкінці квітня, оскільки колись Новий рік святкували навесні, з початком землеробського року. Головний зміст волочебних пісень та обрядів – це турботи про землю та затаєні надії на те, що у Новому році буде врожай, що тяжка землеробська праця принесе свої результати, що сліпі сили природи цьому не завадять. Волочебники, на відміну колядників, не обмежувалися вулицями одного села, а ходили («волочилися») від села до села. Ось такий похід волочебної «ватаги» – її наближення, поява та поступове віддалення – втілено у першій колядці. Композитор, мабуть, не випадково починає цикл з волочебних пісень, образний зміст яких зазвичай носить узагальнений характер, а добрі побажання звернені як би до всіх, і, в першу чергу, до землі та стихійних сил природи, від яких така залежна людина. Звідси функція першої колядки, що вважатиметься своєрідною заставкою усього циклу. За аналогією із циклом танцювальної сюїти чи партити, перша колядка грає роль Алеманди чи Прелюдії.

Образний лад другої колядки та побажання звернені до окремої людини (натовп колядників вітає молодого парубка та віщає йому сімейне щастя – щасливий шлюб).

Тут діють не волочебники, а молоді білоруські щедрувальники (в основі колядки – інтонації білоруської щедрівки про мисливця Іванушка, побажання йому вдалого «полювання»).

Із точки зору норм сюїтного циклу має бути очевидним не лише поза музичний, а й жанровий контраст першої та другої п'єси, де узагальненість висловлювання пов'язується композитором зі специфічно заломленим токатним рухом. Навпаки, конкретизація змісту у другій п'єсі пов'язана із танцювальним амплуа колядки. Цікавим є також фоніко-динамічний ефект зіставлення двох номерів циклу, при якому акордовій фактурі та витриманому *f* першій п'єсі протиставлена тиха звучність і «розряджена» фактура другої п'єси.

Якщо перші дві колядки відбивають різні аспекти ідеї руху, гри (токатність і танцювальність), то наступна пара перемикає у сферу ліричного споглядання, що також є семантичний дубль. Виникає аналогія з дублюванням у старовинній танцювальній сюїті та з характерною для неї семантичною опозицією «гра – споглядання». Третя колядка (*G-dur*) приваблює світлим, поетичним настроєм. У її основі лежить мелодійна польська колядка. «Високо сиджу, далеко бачу». Розспівування її інтонацій, однак, не порушує об'єктивного тону висловлювання, що встановилося у перших двох п'єсах; навпаки, композитор акцентує позаособистісний характер цієї лірики, перетворюючи фольклорний матеріал на предмет милування гри, переключаючи звуковий настрій у різні регістри фортепіано, змінюючи фонічну, фактурну «ауру» теми.

Розмір 5/4 з мерехтливими метричними акцентами надає руху особливої пластики, створюючи в інших семантичних умовах ще один варіант гри. Першоджерелом четвертої колядки (*e-moll*) стала західноукраїнська «лемківська» лірична колядка «Пішла Анночка рано по воду». Зберігаючи притаманні закарпатській пісенній та інструментальній традиції ладо-мелодійні звороти, автор дуже вільно, у характерній для української народної лірики імпровізаційній манері, створює своєрідну рапсодію із рисами оповідності. Врахуємо зміст фольклорного першоджерела, що у поєднанні із семантикою мінору (склалася у професійній композиторській традиції), зумовлює елегічний настрій п'єси, елементи психологічної подійності. Показовою є частота перемикань у різні емоційні площини, відзначені ремарками *espressivo*, *risoluto*, *piacero*, *subito affetuoso* тощо. Так, створюється інший модус споглядання порівняно з колядкою № 3 – конкретно-суб'єктивний. Показовим є приміщення найбільш експресивного номера циклу, його основної події в точці золотого перетину, повідомляючи йому функцію сарабанди та сприяючи лінеаризації драматургічного плану. Тим самим, зберігається нормативна логічна схема жанрового інваріанту танцювальної сюїти.

Наступна пара колядок повертає до інструментально-моторної образно-семантичної сфери, ніби замикаючи перший малий «цикл» у тричастинну композицію, де роль умовної ліричної середини виконують третя і четверта колядки. Звернімо увагу на незвичайні звукосполучення п'ятої колядки (*D-dur*), пов'язані з прагненням автора відтворити особливості колоритного звучання російських народних духових інструментів-ріжків, «кугликів», окарин, що у неповторному,

кольоровому імпровізаційному поєднанні супроводжують дзвінки вітальні «овсенки». З погляду типу руху, цей номер «знімає» особливості метро-ритмічної організації №№ 2–4. Розмір 5/4 кореспондує № 3, графічно позначена змінність акцентів – № 4, нарешті, оперування двотактовою побудовою – № 2. Так створюється ефект взаємопроникнення споглядальності та *quasi*-танцювальності, зрештою – витонченої гри. Шоста колядка (*h-moll*) завершує перший зошит циклу. Музично-образною основою її стала зворушлива українська колядка «Василько з дворика з'їжджає»; головний зміст пісні – прощання зі старим роком. Зазначимо, що мотив прощання заломлений композитором крізь призму танцювальності, гри, що наголошує на ритуально обрядовій природі жанру колядки. Не дивно тому, що хоча музичний матеріал цієї п'єси абсолютно оригінальний, у її розділі неважко помітити деякі інтонації з першої, волочебної колядки, а в кінці відкрито звучить волочебний рефрен, створюючи своєрідну арку, що відмежовує перший зошит циклу від наступних.

УДК 78.072.3

**Левицький Юрій,**  
*аспірант кафедри музикознавства, композиції  
та виконавської майстерності  
Дніпровської академії музики  
тел. (067) 885 - 60 - 93  
e-mail: urkakilarnet@gmail.com*

## **РИСИ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ ОЛЕНИ АРХИПОВОЇ**

У плеяді митців Дніпропетровської регіональної організації національної спілки композиторів України Олена Архіпова має означеність композиторського доробку вже більше як 20 років.

Особливу увагу привертає творчість майстрині для академічних духових інструментів, що була домінанто означена в авторському концерті композиторки 13 березня 2024 року в Дніпровській академії музики.

В концерті звучали твори для фортепіано, голосу, вібрафона, але більшість композицій була представлена для духових інструментів, зокрема для кларнета і фортепіано та тріо для флейти, гобоя і кларнета.

У концерті прозвучали такі твори для духових інструментів як «Забуття», «Спогад», «Подих Весни» для кларнета з фортепіано, а також «Нариси» для флейти, гобоя та кларнета.

У всіх творах відводиться важлива роль вступу і постлюдії, присутні постійні модуляції через спільний звук, політональність, велика кількість неакордових та прохідних звуків. Особливо підкреслимо діалогічність висловлювання, що постає основним принципом розбудови музичного матеріалу. У загальному сприйнятті композиторського почерку авторки можна стверджувати, що Олена Архіпова – композитор-мелодист.

Твір «Забуття» для кларнета й фортепіано, одразу дається в знаки своєю програмністю. Ця композиція як про дуже конкретні і зрозумілі кожному внутрішні почуття, переживання, прагнення людини, так і про майже невловимі свідомістю думки про сенс життя.

Представляючи композицію «Спогад» для кларнета й фортепіано, авторка твору наголошувала, що у людини багато спогадів у житті, як добрих, так і не дуже, але ж є такі «щемливі», що їх боїшся зруйнувати навіть дотиком своїх думок. Саме про такий спогад йшлося в означеній композиції.

П'єси «Забуття» та «Спогад» неймовірно пронизані ліричними інтонаціями, романтичними рисами висловлювання, але на відміну від «Забуття», п'єса «Спогад» занурює нас у глибини особистісної образно-емоційної сфери статичною акордовою фактурою, що створює відчуття якогось внутрішнього спокою, можна сказати медитативності, а секундові інтонації жалю та болю, септові ходи та четвертні триолі в мелодії передають почуття ностальгії. Таким чином, виникає відчуття, ніби фізично людина нерухома, але її думки десь далеко за обрієм минулого.

Композиція «Подих весни» – програмний твір про почуття і внутрішній світ та переживання людини. Але на відміну від попередніх двох п'єс, він не про минуле чи сьогодення: це приклад віри, передчуття та очікування найближчого майбутнього – наближення весняного настрою і тепла.

Допомагають відчутти та розкрити цей художній зміст твору такі засоби музичної виразності як мелодія широкого дихання, оспівування та звороти, що характерні для романтичної музики, ритм чверть із крапкою і дві шістнадцяті. Все це, як і широкі інтервали, допомагає відчутти інтонації подиху або зітхань. А хвилюючий, стрімкий рух

мелодії тріолями ніби тримає нас у стані оціпеніння, наче затамувавши подих, ми в очікуванні чогось надзвичайного.

Тріо «Нариси» для флейти, гобоя та кларнета – це диптих, що складається з двох контрастних між собою п'єс. У першій частині композитор малює нам художній образ гірської природи. Вона має виражений пасторальний характер, що визначається легкістю фактурної конструкції музики та переходами по акордовим тонам у помірній динамічній шкалі з урахуванням м'якості подання агогіки. Ми можемо відчутти, почути і навіть побачити світанок, наприклад, десь в Карпатах. Цю картину композитор вимальовує мелодією в народному стилі, що плавно перетікає від інструмента до інструмента. Змінюючи тембри, майстриня ніби показує нам, як музики на різних вершинах перемовляються між собою своїми награваннями, розповідаючи кожен свою історію, зі своїми глибокими почуттями і переживаннями.

Друга частина цього диптиху ніби занурює нас в якесь народне святкове гуляння, на якому атмосферу створюють троїсті музики. Цей образ митець нам вимальовує в першу чергу ритмічним малюнком восьма з крапкою шіснадцята і восьма в розмірі три восьмих. На те що все це дійство відбувається на природі вказують вкраплення шіснадцятими в кожному голосі на весь такт, ніби десь ми чуємо на фоні свята звуки навколишньої природи. Таким чином, музичний твір «Нариси» для флейти, гобоя і кларнета, веде нас від філософських споглядань природи, через призму внутрішнього світу людини в першій частині, до цілком земних, зрозумілих кожному почуттів свята і танцю на фоні гірського пейзажу.

Відтак, можемо констатувати романтичний почерк музичного мовлення авторки, з превалюванням лірико-сентиментальних інтонацій, що не сягають драматичної експресії вислову, героїчно-епічної картинності, трагедійності в художній змістовності творів. Означимо глибокий ліризм композиторського мовлення, що тяжіє до інтонацій сентименталізму в загальному романтичному стилі звуковислову дніпровської композиторки Олени Олександрівни Архипової.

**Кутало Єлизавета,**  
*бакалавр кафедри історії та теорії музики*  
*Дніпровської академії музики*  
тел. (063) 453 - 74 - 30  
e-mail: kutalo58@gmail.com  
(науковий керівник С.А. Щітова)

## **ОЗНАКИ НЕОБАРОЧНОЇ СЮЇТИ В ТРИПТИХУ МИКОЛИ КОЛЕССИ «ПАСАКАЛЯ, СКЕРЦО, ФУГА»**

Трансформація на новому ґрунті провідних ідей минулого завжди була однією з основних ланок мистецького процесу. Лише в ХХ ст., у зв'язку із загальним підйомом інтересу до старовинної музики, в тому числі доби бароко, відбулося відродження багатьох жанрів, серед іншого – сюїти, і переосмислення їх трактування. Ці тенденції у контексті нових стильових пошуків розвиваються різносторонньо. Декотрі з них вже давно закріпились у композиторській практиці, проте й до сьогодні залишаються недостатньо дослідженими.

Творчість українських композиторів періоду останньої третини ХІХ – початку ХХ століть, в рамках зародження необароко (напрямку міжвоєнного двадцятиліття й останнього сорокаліття ХХ ст.), зокрема, у жанрі сюїти, представляє інтерес як естетичний музичний феномен (показовими у цьому питанні є дисертаційні дослідження Ірини Тукової [2] та Лідії Мельник [1]), тому вартий особливої уваги й потребує мистецтвознавчого аналізу.

Не дивлячись на те, що термін «музичне необароко» в українському дискурсі введений лише на початку двутисячних років музикознавцем Ігорем Юдкіним-Ріпуном, інструментальні жанри епохи бароко здобули нове життя на національному ґрунті ще з останньої третини ХІХ – початку ХХ ст. Багатогранність тлумачення самого явища необароко і в тому випадку, коли він сприймається як складова неокласицизму, і тоді, коли в ньому вбачають самостійне стилеутворення, підводить нас до розглядання заявленої теми більш детально.

Перші зразки творів з необарочними виявами у жанрі сюїти можна знайти у Миколи Лисенка, а саме – в «Українській сюїті в формі

старовинних танців». Ознаками необароко є введення обов'язкових для барочної старовинної сюїти танців куранти та сарабанди, вставного танцю гавоту. Продовжує тенденцію звертання до сюїт і послідовник композитора Василь Барвінський, який фортепіанну «Сюїту на українські народні теми» стилізує в необарочному дусі.

Вже у 20-х роках ХХ ст. композитор та диригент, лауреат Державної премії ім. Т.Г. Шевченка, заслужений діяч мистецтв, народний артист, Герой України, академік НАМУ Микола Філаретович Колесса неодноразово звертається до сюїти – одного з показових циклічних жанрів епохи бароко. Ним написана не одна сюїта для різних інструментів та складів:

- для фортепіано: «Картинки Гуцульщини», «Дрібнички»;
- для камерного оркестру: «У горах»;
- для симфонічного оркестру: «Українська сюїта».

До фортепіанних сюїт також відносять і твір раннього періоду М. Колесси 1929 року «Пасакалія, Скерцо, Фуга». Він є одним з показових зразків необарочного стилю в українській музиці.

Саме як жанр сюїти цей твір трактують музикознавці Любов Кияновська, Оксана Фрайт, Вікторія Данилець та ін. В окремих інтернет ресурсах «Пасакалія, Скерцо, Фуга» визначається як триптих або фортепіанний цикл. Деякі дослідники однаково вживають терміни і циклу, і сюїти. Так що ж в дійсності являє собою твір М. Колесси, в якому представлені різні вектори необарочності?

Для роз'яснення цього питання ми розглянули характерні для твору класифікації та виявили до кожної з них характерні ознаки.

До стильових атрибуцій жанру сюїти ми віднесли контрастність частин. У «Пасакалії, Скерцо, Фузі» М. Колесси контраст відбувається тільки між першими двома частинами, оскільки Скерцо та фуга пов'язані воєдино за принципом атасса. Разом із тим, на противагу від кількісного показника сюїти (від 4 і більше частин), композитор обмежується тільки трьома. Вони об'єднані спільною назвою, що надає право називати твір триптихом.

Відмінною рисою триптиху М. Колесси «Пасакалія, Скерцо, Фуга» є дотримання дієвого принципу справжнього симфонізму. Це доводить цілісність, циклічність твору. Кожна частина пронизана спільною фольклорною інтонацією у дусі коломийки, що слугує головним наскрізним лейтмотивом. Вона найяскравіше виявляється у другій частині «Скерцо».

Відіграє певну роль у схиланні до трактування твору як циклу автономність першого номеру «Пасакалії», що нерідко виконується окремим концертним номером. Недарма у 1955 році Арсеній Котляревський, усвідомивши відсутність національного органного репертуару, зробив її транскрипцію. З того часу «Пасакалія» стала популярною і виконується набагато частіше саме в органній версії, ніж в оригіналі.

Присутність у циклі М. Колесси необарокових рис демонструє Скерцо – вставна частина, характерна більше для партити, як різновиду барокової сюїти.

Особливу увагу привертає до себе і внутрішній барочний субцикл, який виникає між «Скерцо» та «Фугою». Такий різновид новоутворення, коли в цикл додатково вводиться ще й двочастинний субцикл (структура «цикл в циклі») в українську музику впровадив Василь Барвінський. Так, у його чотирьохчастинній «Сюїті на українські народні теми», після перших трьох частин – Прелюдії, Скерцо, Пісні, в якості фіналу впроваджено Варіації з фугою.

Як правило, для барокового мікроциклу характерно поєднання гомофонних п'єс та поліфонічних фуг. Це може бути прелюдія-фуга, токато-фуга, фантазія-фуга тощо.

Як зазначає музикознавиця Світлана Щітова: «Малий поліфонічний цикл стає одним з найбільш усталених, регламентованих інструментальних малих циклів <...> на підставі принципу функціонального контрасту. <...> Адже у поєднанні вільної імпровізації прелюдії (фантазії, токати) із суворим та послідовним викладенням головної думки у фузі, можна виділити злиття <...> принципів вільно-імпровізаційних та логічно обґрунтованих побудов» [3, 19–20].

М. Колесса пропонує свій інваріант диптиху – скерцо-фуга. Внутрішню єдність обох частин, разом із прийомом *attacca*, посилює їх інтонаційна спільність на фольклорному підґрунті, а також їх темпова рухливість і тональна неподільність. Крім того, скерцо і фуга об'єднані звуком «соль» (у скерцо він є тонічним, а для фуґи стає домінантним); на ньому закінчується скерцо і з нього ж починається фуга. Звук «соль» у фузі продовжується як домінантна педаль в басу і, одночасно, в мелодії, як домінантовий предикт-*tirata* до першого звуку до-мінорної теми. Фуга зберігає скерцовий характер попередньої частини, що не зовсім притаманно цьому жанру. Вона знаходиться під впливом жанру скерцо і на штриховому рівні, і на темповому, і на образному. Але



інтонаційна природа заключної фуґи зароджена ще в темі Пасакалії. Однотональність, наявність в обох темах прийому *tirata* створює подобу обрамлення між крайніми номерами циклу.

Таким чином, у Фузі синтезовані всі три частини циклу М. Колесси. Крім зазначених багаторівневих зв'язків її з попереднім Скерцо, створюється арка і з початковою Пасакалією. Тож, всі згадані аспекти трактування жанру «Пасакалії, Скерцо, Фуґи» Миколи Колесси – як триптиху, циклу, сюїти – підштовхують нас до узагальнюючого розуміння жанрової природи твору, як неокласичного циклу з алюзіями партити як різновиду сюїти.

### *Література:*

1. Мельник Л.О. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2004. 16 с.
2. Тукова І.Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2003. 19 с.
3. Щітова С.А. Малі поліфонічні цикли для бандури. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 10. Дніпро: ГРАНІ, 2015. С. 18–26.

# МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО ТА ПЕДАГОГІКА

УДК 78.071.2

**Роюк Наталія,**  
*кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач кафедри музичного мистецтва  
Київського національного університету  
культури і мистецтв  
тел. (097) 728 - 96 - 77  
e-mail: tusyaband@gmail.com*

## **ВКЛАД ГНАТА ХОТКЕВИЧА У РОЗВИТОК КОБЗАРЬСЬКОГО ТА БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА: ДО ПИТАННЯ МОДИФІКАЦІЇ КОНСТРУКЦІЇ ІНСТРУМЕНТА**

Провідні майстри бандурного мистецтва вже багато років працюють над удосконаленням та модифікацією конструктивних можливостей українського національного інструмента – бандури. Вклад Гната Хоткевича у розвиток кобзарського та бандурного виконавства є надзвичайно великим. Ним було покладено початок академізації інструмента та розширення виконавських можливостей, проте цей процес триває і досі. Окреслена тема є дуже актуальною у сучасних виконавських реаліях сьогодення.

Кобзарське та бандурне мистецтво пройшло досить складний шлях свого розвитку та удосконалення, який триває й досі. Брак уніфікованих інструментів, відсутність необхідної літератури для бандури та відповідної фінансової підтримки від держави на початку ХХ сторіччя, не змогли загальмувати *«прагнення бандуристів до вдосконалення»* [3, 3].

Великий вклад у модифікацію конструкції бандури зробила надзвичайно багатогранна людина – талановитий бандурист (виконавець і педагог), літератор, інженер, мистецтвознавець, композитор, етнограф, фольклорист, режисер, диригент Гнат Мартинович Хоткевич! *«Щоби всюди було повно отого Хоткевича»* – іронічно писав митець про себе у автобіографії [2, 191].

Вклад Хоткевича у загальний розвиток бандурного мистецтва незмірно великий. Без сумніву можемо стверджувати, що воно не було би таким, яким є зараз. Майстер *«побачив і вдихнув у нього струм нового життя, розбудив українську суспільність, її передову інтелігенцію від байдужості, з якою вона сприймала наочний занепад так важливої своєї самобутньої музичної культури»* – пише відомий дослідник постаті Гната Хоткевича, доктор наук Віктор Мішалов [2, 191].

Високу оцінку майстерності Хоткевича-бандуриста давали провідні українські митці того часу – Іван Франко, Леся Українка, Михайло Коцюбинський, Володимир Гнатюк, Іван Свенцицький та ін. [3, 6]. Про його майстерність свідчать відгуки найкращих на той час кобзарів, зокрема Народного артиста України Івана Кучугури-Кучеренка, який говорив: *«Так може грати тільки сам Хоткевич»* [3, 8].

У другій половині ХХ сторіччя українські національні інструменти – «кобзи» та «бандури» виготовлялися індивідуально народними майстрами або самими виконавцями (кожен інструмент був унікальним). Це зумовило деяку відмінність у конструкції інструментів (кількості струн, строю тощо). Відмінності у способах гри (київський, полтавський, харківський) були зумовлені скоріш особливостями формування виконавської традиції на певній території, ніж відмінностями у конструкції інструментів.

Майстер Гнат Хоткевич доклав чимало зусиль для реконструкції бандури та її модифікації. Він написав кілька праць, в яких висловлює свої думки щодо розвитку кобзарського та бандурного мистецтва того часу.

Найголовнішою «хибою» бандури, Г. Хоткевич вважав брак хроматизму, через що бандура того часу *«мало надавалася для виконання композицій із використанням ширшого кола тональностей»* [5, 54].

Бачимо і деякі протиріччя у висловлюваннях митця з боку сучасних дослідників: *«Блискучий, віртуоз бандурист Г. Хоткевич вважав діатонічну однорядну бандуру інструментом, що потребує “стабілізації”, “удосконалення” та “хроматизації”»* – пише професор Надія Брояко. Проте, науковиця категорично не погоджується із терміном *«удосконалення»*: *«звукоідеал, який народ плекав століттями, може бути недосконалим? Народний інструмент, що став символом нескореності українців та емблемою*

*національної самосвідомості багатьох поколінь, є недосконалим?»* [1, 172].

Митець вважав вирішення проблеми хроматизації важливим і необхідним на даному етапі його розвитку (проте переконаний, що цей процес має бути дуже обережним, щоб не порушилися природні (властиві) бандурі особливості). Майстер вирішує питання хроматизації на рівні теоретичного і практичного експериментування [5, 54 – 55].

Г. Хоткевич працював над декількома способами хроматизації бандури. Найкращим вирішенням цього питання він вважав створення загального поріжка (ладу) під усіма приструнками, віддаливши його на півтона (під час звуковидобування одним пальцем придавити струну, а іншим її взяти). Проте на заваді стають короткі металеві струни, які неможливо якісно притиснути на такій малій відстані.

Підсумком багаторічної роботи Хоткевича щодо модифікації бандури та її хроматизації (удосконалення строю) стало винайдення ним **пристосування для зміни строю** музичних щипкових інструментів типу бандури. Цей винахід підтверджується авторським свідоцтвом № 28768 від 27 квітня 1932 року, виданим Ленінградським Комітетом по винахідництву (Х-242).

Розглядаючи сучасні механізми для бандури, сконструйовані І. Скляром та В. Герасименком, бачимо, що ідеї та напрацювання Г. Хоткевича про вміщення загального поріжка-ладу, використання важелів та перехрещення струн (як на цимбалах) у тому чи іншому вигляді, знайшли своє втілення на практиці [5, 55].

У ХХ сторіччі, (завдяки наполегливій праці багатьох майстрів бандурного мистецтва, зокрема П. Іванова, І. Скляра, В. Герасименка та інших), у процесі своєї еволюції бандура зазнала значної модифікації, що характеризувалося появою нових ознак: приструнків на деці, розширення звукоряду бунтів (басів), системного розширення основного струнного ряду, множинності форм корпусу, зміщення грифа, уведення системи важелів-перемикачів, що забезпечили хроматизацію та багато ін. Проте були збережені питомо сутнісні характеристики, властиві природі нашого інструмента: *«способи звукоутворення, упізнаваність тембру, збереження функцій виконавця як носія історичної пам'яті та морально-етичних цінностей народу»* [1, 172].

Масове фабричне виробництво сприяло стабілізації конструкції інструмента, уніфікації його діапазону та способу гри. Наприкінці

XX сторіччя професійне бандурне мистецтво піднялося на новий мистецький рівень, що сприяло зростанню вимог до самого інструмента.

Досить активно пропагує традиції харківської школи (закладені Г. Хоткевичем) випускник та послідовник В.Я. Герасименка, нині заслужений артист України Дмитро Губ'як – яскравий і самобутній виконавець, лауреат багатьох Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів. Творчий доробок Дмитра включає у себе численні обробки та аранжування, авторські твори для бандури, для голосу у супроводі бандури, для вокально-інструментальних ансамблей із бандурою. Також, бандурист здійснив запис 5-ти компакт дисків, до яких увійшло 53 твори (зокрема компакт диск «На козацьких шляхах», який включає інтерпретацію дум).

Як учень, продовжувач школи гри та послідовник Василя Герасименка, Дмитро Губ'як активно пропагує харківський спосіб гри та бандуру харківського типу, над чим дуже плідно працював Гнат Хоткевич. Враховуючи зростання інтересу до виконавства на бандурі харківського типу, постало питання великого дефіциту самих інструментів. Дмитро разом із командою інтузіастів взявся за вирішення проблеми (співпраця з фахівцями надзвичайно високого рівня Олегом Мельником та Віктором Рубаєм). Майстрам вдалося реалізувати унікальний і дуже складний проєкт – створення нової моделі бандури харківського типу (робота тривала з листопада 2019 до початку 2020 року). На основі харківської бандури Василя Герасименка, спираючись на досвід, накопичений у галузі бандурного виробництва, було спроектовано нову модель харківського типу «Мрія» та розроблено принципово новий підхід до виготовлення бандури. Новим і важливим складником у процесі виготовлення інструмента нового зразка є використання новітніх технологій – комп'ютерних програм для проєктування конструкції інструмента та деревообробних механізмів з комп'ютерним управлінням (проте найважливіші етапи виготовлення ще потребують великої кількості ручної праці). Слід зауважити, що певні зміни та модифікація нового зразка харківської бандури ще тривають, вони покликані покращити акустичні характеристики інструмента.

Також, Дмитру Губ'яку вдалося реалізувати давнішню мрію, разом у співдружності із відомими майстрами та однодумцями зробити по суті унікальний інструмент нового покоління – карбонову бандуру. Важливим етапом у розробці виробництва бандури є використання

новітніх композитних матеріалів, зокрема карбону (вуглеволокна) та високотехнологічного процесу виробництва. Для виготовлення нової моделі бандури обрано саме вуглеволокно, через його акустичні та фізичні властивості – міцність (у 7 раз міцніший за сталь), опір до впливу змін температури та вологості, покращені акустичні характеристики (сила звуку, резонанс, тембральні якості). Для виготовлення інструмента із принципово нового матеріалу було взято за основу бандуру «Львів'янка», конструкції відомого винахідника, всевітньо відомого майстра Василя Герасименка (форму корпусу із грифом та форму верхньої деки). Нова модель бандури отримала ім'я «Легенда» на честь Вчителя! [5, 62–66].

Отже, діяльність Гната Хоткевича відіграла ключову роль у розвитку бандурного мистецтва кінця ХІХ – першої третини ХХ століть. Під час цього періоду спостерігаються такі трансформації та новаторства: модифікація конструкції інструмента, а саме його хроматизація; розвиток харківського способу гри, створення концертного та педагогічного бандурного репертуару (оригінальні композиції, інструментальні обробки, авторські думи, сольні вокальні твори для голосу і бандури, хорові твори у супроводі бандурного оркестру та ін.). Удосконалення конструктивних можливостей інструмента і модифікація бандури тривають і досі, над чим працюють провідні фахівці бандурного мистецтва – майстри та виконавці.

У завершені згадаємо пророчі слова Великого Генія українського народу Г.М. Хоткевича: *«Але прийшли нові часи з перебудовами в усіх ділянках людського життя – можливо, що й тут стануться якісь здвиги й віконвічні навички уступлять місце новим оформованням. І коли це станеться при правильнім використанні й дійснім розумінні значіння великих скарбів народної колективної творчості – Україна, хоч і пізно, а займе своє місце серед передових у музичнім відношенні народів світу»* [4, 513].

#### *Література:*

1. Брояко Н. Мистецький вплив Г. Хоткевича на кобзарство та бандурництво (злам ХІХ – ХХ століть). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Т. 6 (2). С. 166–176.
2. Мішалов В. Видатний будівничий бандурного мистецтва – Гнат Хоткевич. Твори для харківської бандури. Харків: ТО Ексклюзив, 2007. 302 с.
3. Хоткевич Г.М. Бандура та її репертуар. Харків: Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, 2009. 270 с.

4. Хоткевич Г.М. Музичні інструменти українського народу. Харків: Видавець О.О. Савчук, 2013. 512 с.

5. Herasymenko O., Hubyak D. Contribution of outstanding designers and performers to the development of Kharkiv type bandura. *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style: Collective monograph*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. P. 28–53.

УДК 78.072.3

**Жила Євген,**  
*творчий аспірант кафедри музикознавства, композиції  
та виконавської майстерності  
Дніпровської академії музики*  
тел. (050) 069 - 17 - 95  
e-mail: jenjila09@gmail.com

**«OMAGGIO AD ASTOR PIAZZOLLA»  
В. ЗУБИЦЬКОГО:  
КОМПОЗИЦІЙНІ ТА СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ**

Сучасне акордеонне мистецтво, що відображає світові тенденції постсучасності у музичному мистецтві, позначено значущістю традиційних основ та новаційних тенденцій, на перетині яких виникають як трансформації усталених жарових моделей та стильових параметрів, так і новаційні мікстові утворення.

До таких зразків можна віднести інтерпретацію жанрової моделі сучасного акордеонного концерту із поліжанровими та полістильовими спрямуваннями. Авангардні проєкції жанрової моделі концерту в творчості сучасних українських митців визначені зокрема оновленням новітніх виконавських технік та мовним збагаченням. Так, у баянно-акордеонній концертній творчості В. Зубицького, видатного українського композитора, новаційними лексемами є численні сонорні, ударні, шумові ефекти, специфічні прийоми міхової техніки, елементи театралізації. З боку формотворчих засад – цитатність і колажність стають основою нової форми концерту-колажу «Россініана». На думку А. Сташевського у цьому творі – «частка цитатного музичного матеріалу виявляється значно вагомою, а роль композитора здебільшого фокусується на побудові нової форми-

драматургії з окремих фрагментів готового матеріалу, хоча й доволі переробленого фактурно, а іноді й інтонаційно» [1, 282].

Також, своєрідною модифікацією жанрової моделі концерту є твір В. Зубицького «*Omaggio ad Astor Piazzolla*» – концерт-присвята, концерт-парафраз, концерт-інтерпретаційна версія, що відбиває такі характерні для постмодерної естетики риси художньої самореалізації митця, як «художні запозичення, цитування, симуляція, компіляція, римейк, реінтерпретації, дописування від себе класичних творів тощо» [2, 29].

Концерт присвячений талановитому аргентинському композитору Астору Пьяццоллі, музика якого користується шаленою популярністю серед музикантів усього світу. Даний твір, його стильові та композиційні особливості, розглядаються у редакції композитора для виконавського складу – соло скрипка, фортепіано, акордеон, струнний ансамбль та ударні. Ґрунтуючись на тематизмі «*Libertango*» А. Пьяццолі, митець наповнює типову композиційно-структурну модель (3-частинна форма із сольною каденцією) лірико-драматичною інтерпретацією стилістики, що визначена самим автором, біг-біту<sup>1</sup>. *Перша частина* твору розпочинається енергійним восьмитактовим вступом, який є дуже насиченим як ритмічно, так і фактурно. Основною темою першої частини є дещо видозмінена мелодія «*Libertango*», яку виконують 1 - 2 скрипки на фоні характерного пружного танцювального ритму в акомпануючій групі оркестру. Соліст тут ще відіграє другорядну роль, а вже із 17 такту автор застосовує досить поширений композиторський прийом, коли відбувається різкий фактурний обрив і на перший план виходять скрипки, акордеон, фортепіано та ударна установка, які відокремлені динамічно. Полістилістичним ефектом є накладання інтонацій основної теми на тему до-мінорної прелюдії Й.С. Баха у партії фортепіано та першої скрипки. Подальший динамічний та емоційний розвиток відбувається за рахунок поступового підключення різних інструментальних груп, партії яких достатньо складні, й ритмічно, та інтонаційно, їх звучання стилістично дещо нагадує фрі-джаз. Партія контрабаса написана в стилі «блукаючий бас», разом із партією фортепіано створюючи, таким чином, ілюзію стереозвучання. У середині першої частини композитор вводить солюючі каденції у

---

<sup>1</sup> Біг-біт – назва напрямку електронної музики, що з'явилася в британській пресі середини 1990-х років, на окреслення творчості таких гуртів як The Chemical Brothers, Fatboy Slim. Біг-біт використовує розважливі синкоповані ритми (breakbeats) у помірних темпах.



скрипки, фортепіано та акордеона, що створює ефект імпровізаційності та разом із тим приводить до кульмінації, де на піку емоційної насиченості звучить quasi-«спів» соліста-акордеоніста на слоги «па-да-па», «па-да-бу-да».

*Друга частина* твору починається темою ліричного характеру в партії фортепіано, що доповнює виразний та інтонаційно складний контрапункт скрипок. Розвиток призводить до кульмінації у виконанні всього складу, у синкопованій ритміці, динамічно та фактурно насичено проводиться трансформована лірична тема другої частини. Далі відбувається різкий динамічний спад, тема завуальована у партії акордеона (імпровізаційний характер з елементами поліритмії) та фортепіано, що звучать у динамічному нюансі *tr.*

*Третя частина* будується на основній темі «Libertango», динамічно насичена, несе у собі репризність. Окрім джазових елементів вона включає в себе елементи західноукраїнського фольклору. Тематизм побудований за принципом поступового підключення різних оркестрових груп із паралельним динамічним насиченням. Активний динамічний та фактурний розвиток цієї частини дуже органічно вливається у насичену *Коду (ff)*, що логічно розв'язується в сонористичному «Ох» у поєднанні із різнонаправленим глісандо. Протягом останніх тактів відбувається поступове зростання звуку із *f* до *ff*, у поєднанні із значним фактурним розширенням.

Рівень стильової трансформації посилює авангардна складова стилістики концерту, відображенням якої у партії соліста є панування ударних і шумових ефектів, у оркестровій масі – драматургічна вагомість пасажів скрипок, імпровізаційність фортепіано; партія акордеона із невизначеною звуковисотністю сонорно-колористичних ефектів оркестру – quasi-«спів» оркестрантів на фонемі «Ш», групове «зітхання» на «Ох».

Зазначимо, що Концерт В. Зубицького «Omaggio ad Astor Piazzolla» водночас демонструє і певне делегування виконавцям творчої місії, та створює дуже значний простір виконавської свободи і виконавського інтерпретування концепції твору.

### *Література:*

1. Сташевський А. Жанрова система сучасної музики для баяна українських композиторів: тенденції еволюції та інновації. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2015. Вип. XXXIV. С. 278–285.

2. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ: НАКККіМ, 2016. 352 с.

УДК 78.071.1

**Малахова Маргарита,**  
*кандидат педагогічних наук,*  
*завідувач кафедри інструментально-виконавської майстерності*  
*Київського університету імені Бориса Грінченка*  
тел. (095) 553 - 17 - 03  
e-mail: m.malakhova@kubg.edu.ua

### **РЕПЕРТУАР І ВИКОНАВЕЦЬ: АЛГОРИТМ УСПІШНОЇ ВЗАЄМОДІЇ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ**

Репертуарний аспект, без перебільшення, відіграє домінуючу роль у музично-виконавській творчості загалом, і є ключовим у контексті професійної підготовки музиканта-інструменталіста, оскільки постає константою процесу формування та розвитку цілісної самодостатньої особистості музиканта-виконавця, музиканта-педагога. В освітньому процесі, у межах опанування дисциплін інструментально-виконавського циклу, музичний матеріал, який вивчається, впливає на розвиток технічних навичок, музичного смаку, інтерпретаційних здібностей, художнього мислення, емпатії, світоглядних орієнтирів конкретного здобувача. Зважена репертуарна політика викладача допомагає розширювати професійно-особистісні горизонти студента, відкривати нові жанри, стилі й техніки музичного виконання, сприяє глибшому розумінню музичного мистецтва та розвитку індивідуального виконавського стилю.

Вирішальна роль у доборі репертуару зі спеціального інструмента, складанні індивідуального навчального плану студента, належить педагогу, який «вивчає індивідуальні особливості обдарування учня та рівень його професійного розвитку, зрілості музично-художнього мислення, володіння технікою, культури виявлення почуттів» [1, 259]. Погоджуємося із меседжем, що «уміння підбирати найкращий репертуар для кожного студента – найважливіший показник педагогічної майстерності» [3, 30].

Важливість репертуару в арсеналі виконавця актуалізує тезу щодо критичності в його доборі, дотриманні викладачем певного

алгоритмічного підходу, який забезпечить найкращий результат. Пропонуємо декілька аспектів, що, на наш погляд, є ефективними у цьому процесі.

**1. Аналіз поточного рівня студента.** Для побудови дієвого плану щодо професійно-особистісного розвитку, ефективного фахового зростання студента, на першому етапі необхідно визначити стартовий рівень його можливостей – ступінь сформованості інструментально-виконавських умінь і вмотивованості щодо професії, рівень розвитку здібностей, художнього мислення, особистісні пріоритети, уподобання тощо. Перший етап надзвичайно важливий у роботі зі студентом, адже об'єктивний аналіз ситуації надає можливість викладачеві підібрати правильні освітні інструменти, зокрема побудувати ефективний перспективний індивідуальний репертуарний план. Дотримання дидактичних принципів (систематичності, послідовності, доступності тощо) та засад індивідуально-орієнтованого підходу є пріоритетними в означеному процесі.

**2. Моделювання варіантів перспективного репертуарного плану.** Під час навчання на першому курсі першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, логічним вбачається прийом викладача «крок назад». Суть його полягає у свідомому пониженні рівня репертуару, який пропонується студенту на першому семестрі першого курсу. Вступ до нового закладу освіти – нові умови, нові вимоги, новий освітній простір для студента, новий викладач зі спеціального інструмента, підхід до занять і методика роботи якого може суттєво відрізнятись від попереднього етапу навчання. Для викладача новий студент – нова завуальована особистість, яку необхідно розкрити, надихнути, «запалити». Новий репертуар має поєднати ці два світи «викладач-студент». На цьому етапі особливу увагу необхідно приділити добору технічного репертуару та системній роботі над ним. Особливий акцент варто зробити на ефективній організації самостійних занять, раціональному використанні часу, залученні технік тайм-менеджменту.

Логіка побудови перспективного репертуарного плану базується на двох аспектах: дотримання вектору «стартові можливості – поступовість фахового зростання»; охоплення простору «індивідуальність студента (особистісна і виконавська) – різноплановість, синтез і змістовність музичного матеріалу». Художня цінність музичних творів має вирішальне значення і вплив на виконавця, зокрема і на якість процесу навчання загалом: «чим більш

художньо змістовним є твір, тим ефективнішим стає процес формування виконавської майстерності, а разом, і виховання комплексу вундеркінда-виконавця» [1, 94].

Перспективний спосіб планування допомагає «систематизувати всю суму знань студента, весь його духовний досвід» [3, 31]. Зважаючи на специфіку професійної діяльності музиканта-виконавця-педагога, вважаємо за доцільне урахування в перспективному плані наступних напрямків: технічний матеріал (1-2 курси обов'язково), високохудожні твори зарубіжних та українських авторів різних епох, стилів, жанрів (кантиленні, віртуозні, концертні); сучасні оригінальні авторські твори; джазові стандарти; твори для самостійного вивчення; твори для соліста у супроводі ансамблю/оркестру/фонограми; музичний матеріал для читання з аркуша, транспонування; списки повторного репертуару (концертні, конкурсні). Важливим у плануванні репертуару є урахування «артистичного амплуа» студента-інструменталіста [2, 217], прихильності до певного композиторського стилю, жанру тощо. У навчальному процесі викладач має постійно спостерігати за динамікою музично-творчого зростання здобувача, відстежувати прогрес і темпи набуття інструментально-виконавських умінь, особистісного розвитку й, за потреби, вносити корективи у репертуарний план, з метою забезпечення оптимальних умов для формування фахових компетентностей.

### **3. Репертуар як практичний кейс в арсеналі виконавця.**

Робота над новими творами – сумарна реалізація набутих професійних компетентностей. Працюючи над музичним твором, здавалося б, виконавець укотре долає один і той самий шлях: розбір тексту, відпрацювання технічних труднощів, побудова інтерпретаційної концепції та її художня реалізація, концертний виступ, рефлексія, знову концерт, вибір нового твору й далі по колу. Але новий музичний матеріал надає імпульс для нових розв'язань уже відомих задач, адже «до цього зобов'язують і загальна потреба творчого зростання виконавця, і зовсім нові, неповторні умови функціонування вже здобутих навичок, і виникнення нових труднощів та завдань» [1, 243]. У реаліях нових творів набуті уміння й навички формують нові зв'язки, утворюючи якісно новий синтез інструментів інструментально-виконавської майстерності. Художньо-образний зміст окремого музичного твору актуалізує вимогу щодо пошуку окремого художнього рішення, яке в результаті є одним із можливих варіантів багатогранного виконавського процесу. Разом із тим,

вивчений музичний матеріал (повторний репертуар) має систематично повторюватися, змістовно і технічно поглиблюватися, удосконалюватися «вже на більш високому рівні, після того, як твір вивчено напам'ять, виконується бездоганно з технічного боку і апробовано на сцені» [1, 252].

Музичний твір, як окрема одиниця і репертуар, як практичний кейс виконавця, має безпечний вплив на особистість музиканта, вектор його професійно-особистісного зростання. Реалізація художнього змісту музичного твору, презентація власної художньої концепції – квінтесенція виконавського процесу, який вимагає від виконавця акумуляції наявних умінь і досвіду. У навчальному процесі репертуар відіграє ще і роль освітнього ресурсу, який покликаний забезпечити формування фахових компетентностей і розвиток цілісної особистості здобувача вищої освіти.

#### *Література:*

1. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): підручник. Київ: Музична Україна. 2004. 240 с.
2. Руденко Н.І. Репертуар як основа майстерності студента. Деякі питання його накопичення. *Музика в системі мистецької освіти: взаємини та протидії*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика». 2021. С. 217–220.
3. Семешко А.А. Виконавська майстерність баяніста. Методичні основи: навч. посібник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 2009. 144 с.

УДК 78.071.4

**Конькова Марина,**  
викладач з класу гітари  
Паньютинської музичної школи  
тел. (050) 934 - 03 - 48  
e-mail: konkovamarinakonkova@gmail.com

### **АКТУАЛЬНІ АСПЕКТИ ПІДБОРУ РЕПЕРТУАРУ ЯК ПЕРЕДУМОВА УСПІШНОГО РОЗВИТКУ УЧНЯ-ГІТАРИСТА**

Правильний підбір репертуару з урахуванням особистісних, творчих можливостей учнів – є важливим фактором, що сприяє вихованню і розвитку навичок гри на класичній гітарі. Гітаристи мають широкий репертуар, в якому представлені школи з глибокими

традиціями гітарного мистецтва: Іспанія, Італія, країни Південної Америки тощо.

Разом із цим, необхідно вводити у репертуар сучасні композиції і твори майстрів сьогодення, з новою музичною мовою та новими прийомами гри (бенд, тепінг інші звукоімітаційні виконавські прийоми). Самобутність гітари підкреслюють специфічні прийоми гри: разгеадо, пульгар, тамбурин, гольпе та ін. Досить широкий вибір репертуару допомагає найбільш дієво та багатогранно розвивати художній смак учня, сприяти накопиченню естетичних вражень. Сучасна музика відображає дійсність, висловлює настрої, почуття і думки наших сучасників. Її сприйняття та усвідомлення розширює музичний досвід учня, сприяє розвитку кругозору. Щоб долучити учня до сучасної музики, потрібно враховувати його слуховий досвід. Слід розвивати сприйняття дитини так, щоб його слух навчився усвідомлювати нові незвичні музичні стилі, а саме – сучасні метро-ритмічні особливості та ладову структуру творів для класичної гітари. Пошук нових композицій, що відповідають потребам сучасних учнів, – головна задача викладача мистецької школи.

У першій половині ХХ ст. виникають нові мистецькі напрямки і течії в музичній культурі, посилюється та поглиблюється інтерес до фольклору. Вивчення закономірностей народної творчості пов'язане з фольклористикою – етномузикологією. Засвоєння та оперування принципами інтонаційно-мелодичного, ладогармонічного, ритмічного, тембрального мислення, у поєднанні із сучасними виразовими засобами академічної музики, дали надзвичайно цікавий, неповторний результат, спричинилися до значного оновлення та розширення меж музичної культури.

Неофольклоризм у музичному мистецтві виник у другій половині ХХ ст. У стилі неофольклоризму можна визначити творчість Хосе Льюїс Мерліна сюїта «Пам'ять» та Душана Богдановича «Шість балканських мініатюр для гітари», деякі частини із циклу «Le Coin Des Guitaristes» Френсіса Клейнъянса («Petit Air d'Argentine», «Fado», «Choro Bresilien», «Rodeo»). У своїх творах композитори спираються на яскраві фольклорні мелодичні та ритмічні звороти, лади. Імітація способів гри на народних інструментах надає нових можливостей для розвитку музичної мови. Для гітари використовуються специфічні способи гри – разгеадо, гольпе, гра sul ponticello (біля підставки), натуральні та штучні флажолети.

Джаз за походженням є фольклорною творчістю. Джазова музика розвиває гармонійний, мелодійний, тембровий слух, почуття метроритму; а заняття імпровізацією, що присутня у джазовій музиці, розвивають творчі здібності. Джазові п'єси вимагають від викладача-гітариста особливої уваги до звуковидобування, ритмічної пульсації, штрихів і побудови музичної фрази. Щоб правильно виконувати джазові твори, необхідно володіти певними навичками і знаннями. Для знайомства учнів із джазовою стилістикою, пропонуємо використовувати у своїй педагогічній діяльності наступні композиції: Марек Пасечний «Боса» із циклу «Десять секретів для гітари» – композитор застосовує прийоми гри «тепінг» та «гольпе» у поліфонічному вигляді, коли звук видобувається одночасно правою і лівою рукою (потрібно чітко дотримуватися ритмічної структури та слідкувати за точною координацією обох рук); Ендрю Йорк «Blues for J.D.» – виконується у стилі «свінг», де акцент здійснюється на слабкому пульсі в музиці.

Під час розвитку музики ХХ ст. відроджуються давні жанри і форми: павани, менуети і гавоти, фуґи і ричеркари, *concerto grosso* та дивертисменти тощо. Неокласицизм демонструє діалог із минулим, доводячи, що вся велика історична вертикаль історії музичного мистецтва є актуальною. Це дозволяє пізнати раніше вивчені епохи та визначити найбільш характерні їх елементи, які композитори ХХ – ХХІ ст. поєднали із сучасними засобами музичного мовлення. Музичний неокласицизм отримав розвиток у творчості Марєка Пасєчного «Десять секретів для гітари» («Прелюдія», «Балада», «У старовинному стилі»), Френсіса Клейнґянса «Le Coin Des Guitaristes» («Sicilienne», «Valse Viennoise», «Valse Venezuelienne»).

У ХХІ ст. метроритмічне моделювання музичного твору отримує особливу свободу. Замість тактів – у сучасних партитурах часто проставлені хвилини та секунди тривання того чи іншого фрагменту музичного твору, і диригент працює із секундоміром. Характерним явищем стало часте чергування метрики, що відтворює імпульсивність (4/4 - 3/2 - 5/16 - 3/8 - 10/4 і т.д.), певний композиторський задум. Душан Богданович у своїй збірці «Шість маленьких секретів для гітари», дає тільки умовні позначення тактів, бо метроритм постійно змінюється, розмір на початку творів відсутній. Стель композитора є унікальним синтезом класичної музики та джазу.

Завдання викладача музичної школи – полегшити дітям складний шлях у світ музики, враховуючи реалії сучасного світу. Основні

джерела поповнення репертуару – це обробки народних пісень, твори сучасних композиторів, які пишуться спеціально для дитячого виконання. З метою якісного здійснення навчально-виховного процесу викладач спеціального музичного інструмента повинен постійно вдосконалювати методику викладання. Одним із нагальних питань є саморозвиток творчої діяльності викладача, як виявлення прагнення до постійного самовдосконалення, пошуку нових самостійних педагогічних рішень. Сучасне музичне мистецтво розвивається настільки стрімко, що зобов'язує викладачів мистецьких шкіл стежити за сучасними методиками викладання і сучасним репертуаром для класичної гітари, що дає можливість для формування виконавської культури учнів класу гітари на високому рівні.

УДК 78.071.2

**Берестовська Олександра,**  
*аспірантка кафедри музикознавства,  
композиції та виконавської майстерності  
Дніпровської академії музики  
тел. (050) 938 - 94 - 17  
e-mail: alexandrab417@gmail.com*

## **РОБОТА СИМФОНІЧНОГО ДИРИГЕНТА З ПАРТИТУРОЮ: КОМУНІКАЦІЙНИЙ АСПЕКТ**

Комунікаційний аспект діяльності симфонічного диригента є складним та недостатньо вивченим. Розглядаючи численні комунікаційні пари за участі Диригента, найпершою та найбільш важливою є *Диригент – Партитура*. Саме нотний текст є найбільшим інформаційним полем, в якому композитор зашифрував свій задум. Процес вивчення партитури вимагає глибинних знань не лише у диригентському мистецтві, а і в теорії та історії музики, гармонії, аналізі музичних форм, жанрових та стилістичних особливостях твору тощо.

Іспанська диригентка та науковиця Маргарита Лоренсо де Рейсабаль так визначає роботу керівника колективу з нотним текстом: «Партитура диригента містить усі музичні дані, тоді як окремий



учасник оркестру чи хору має лише частину тексту, що охоплює його індивідуальне виконання. Диригент несе відповідальність за те, щоб знати музичний твір з усіх можливих сторін і визначати правила виконання, яких слід дотримуватися» [1, 7].

Таким чином, ми можемо стверджувати, що диригент є «перекладачем» того, що написано у нотах до того, як хотів композитор. «У цих випадках диригент виступає каталізатором звукового конструктору: музикант має піано, написане у своїй партії, але не знає, в якому контексті (синтаксичному, стилістичному, тембровому тощо), і саме в цьому контексті диригент повинен інтерпретувати, оцінювати, вимірювати та комунікувати своїм жестом», – зазначає іспанська науковиця-диригентка [1, 8].

Працюючи з партитурою, диригент комунікує через нотні символи із композитором. Адже, на превеликий жаль, часто ми працюємо з творами видатних митців, що вже давно пішли у засвіти. Стрімкий технологічний розвиток надає нам унікальні можливості «відвідувати» архіви, де зберігаються оцифровані у чудовій якості композиторські рукописи. Це допомагає диригенту переглянути текст без видавничих ремарок. В той же час, архів Нью-Йоркської філармонії відкриває завісу до партитур видатних диригентів, що в той чи інший час працювали з оркестром цієї установи [2]. Ми можемо зіставити власні позначки у творах з позначками справжніх майстрів диригентського мистецтва, більше того, нерідко вони працювали ще на той час із живими композиторами. Ці факти роблять архівні матеріали безцінним спадком.

Своє бачення щодо особливостей виконання творів, диригенти нерідко лишають в позначках у партитурі, часто зрозумілих лише для них. «Диригенти зазвичай позначають партитури короткими примітками, які дозволяють їм швидко візуалізувати найбільш релевантний аспект на кожному аркуші з точки зору диригування. Це завдання вимагає заздалегідь встановленої ієрархії важливих справ, які потрібно перевести у жести», – стверджує М. Л. де Рейсабаль [1, 14].

На початку професійної діяльності диригента кількість ремарок може бути досить значною, але з часом, кожен диригент вибудовує власну систему, лаконічно вміщуючи основні моменти. У той же час, ми повинні пам'ятати про те, що деякі диригенти взагалі не роблять жодних позначень. Наприклад, Леонард Слаткін згадує, що в юнацькі роки робив чимало позначок у партитурі, але тепер вважає за краще працювати із чистими партитурами [3]. Інший же диригент

XX століття – Еріх Ляйнсдорф – був категорично проти будь-яких позначок. Він вважав, що будь-що, внесене до тексту партитури диригентом, є оскверненням того, що вже було внесено туди композитором.

Ми маємо намір розглянути партитури видатних диригентів та звернути увагу на те, що саме вони вважали доречним для позначень. Починаючи від другої половини XIX століття, в Німеччині робляться перші спроби професійного виховання диригентів. Одним із представників «нової» школи диригування є *Густав Малер*. У його партитурах, котрі збереглися в Нью-Йоркській філармонії, ми бачимо, що митець редагує композиторський текст, робить виписки, змінює штрихи та правки у динаміці. Схожого принципу дотримується сучасник Г. Малера – італійський диригент *Артуро Тосканіні*. Він був дуже відданий власній партитурі, тому використовував власні оркестрові партії, що були сповнені дрібними змінами та правками.

Видатний німецький диригент *Вільгельм Фуртвенглер* робить аналіз партитури за допомогою знаків, скорочень, ліній тощо. Митець був пристрасним дослідником шенкерівського аналізу, таким чином, його спонтанність і суб'єктивність ґрунтувалися на глибокому й ретельному вивченні твору. У його партитурах прописані струнні штрихи, динамічні позначки, виправлені редакторські штрихи і навіть ритмічний малюнок, який виглядає не так, як написано, адже враховується барочна стилістика виконання мелізмів. В інших – можна віднайти значно більше позначок: великими літерами прописані вказівки особливостей музичного руху, вказані інструменти, що вступають, та стрілочки у різні боки.

Американський диригент єврейсько-українського походження *Леонард Бернстайн* використовував двоколірний олівець із червоною і синьою сторонами. Маєстро наслідував Г. Малера, який робив помітки червоним і синім кольорами, проте останній не мав у цьому якоїсь закономірності. Л. Бернстайн, навпаки, мав: у його позначках синій колір вказував елементи, що допоможуть у диригуванні під час репетиції чи вистави, а червоний – на редакційні зміни, які він хотів би внести у друковані вказівки в партитурі, а саме – в динаміці, оркестровці, темпі. Він говорив, «...все, що позначено червоним кольором, можна відправити бібліотекарю оркестру і додати до оркестрових партій, щоб його побажання були чітко сформульовані до початку репетицій» [4, 47]. Видатний диригент був наполегливо відданий розкриттю справжнього наміру композитора, тому в деяких

партитурах є закреслені ремарки, зроблені раніше самим же Л. Бернстайном.

Отже, зазначимо, що диригенти завжди роблять ті чи інші позначки в партитурі – хтось більше, хтось – менше. Виокремлення основних тем чи мотивів, голосоведення, гармонічний аналіз, вступи інструментів, затримки, динамічні й темпові зміни, переключки інструментів, визначення «пікових точок» та кульмінацій твору, – все це робиться для швидшої орієнтації у нотному тексті під час репетиційного процесу та, у подальшому, на концертному виступі. Таким чином, диригент через партитуру комунікує із композитором, а надалі, досконале знання нотного тексту та всіх особливостей побудови твору, сприяють вдалій комунікації диригента з оркестрантами та слухачами.

### *Література:*

1. Reizábal M.L. Analysis for conductors: from score to gestures. Educación y Pedagogía. Valencia: Anna M. Vernia, 2019. Vol. 24. P. 5–14.
2. New York Philharmonic. Digital Archives. URL: <https://archives.nyphil.org/> (дата звернення: 15.03.2024).
3. Woods K. Score Marking. URL: <https://kennethwoods.net/blog1/2006/10/31/> (дата звернення: 14.03.2024).
4. Mauceri J. Maestros and Their Music: The Art and Alchemy of Conducting. New York: Alfred A. Knopf, 2017. 272 p.

*УДК 78.071.1*

**Сидорова Ольга,**  
*магістрантка кафедри фортепіано  
Дніпровської академії музики  
тел. (099) 080 - 32 - 77  
e-mail: pilmenoforte@icloud.com  
(науковий керівник М.П. Калашник)*

## **ЕВОЛЮЦІЯ ЕЛЕКТРОННИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ**

Протягом минулих століть музичне мистецтво зазнає неабияких змін. Відбувається трансформація традиційних музичних інструментів та розширення звукових можливостей. З'являється поняття «розширена техніка» для опису не типової гри не тільки на фортепіано, а й на інших інструментах.

Велику роль в еволюції фортепіанного мистецтва відіграє розвиток електронних технологій, що посприяли виникненню нових інструментів та відкрили можливість для композиторів і виконавців вийти на новий рівень взаємодії з музикою.

Першим, хто розробив електроакустичний інструмент був Вацлав Прокоп Дивіш, який мав назву Denis d'or у перекладі «Золотий Діоніс». Курт Закс, відомий німецький та американський музикознавець, описує цей інструмент так: «Denis d'or, електричний «Mutationsflügel» з однією педаллю, створений у 1730 році моравським проповідником Прокопом Дивішем із Прендніца у Зноймо... Цей інструмент мав 5 футів завдовжки та 3 фути завширшки і мав 790 струн. Однак підвіска та натягування численних металевих струн були набагато складнішими. Геніальний механізм, розроблений Дивішем із ретельною математичною точністю, був таким, що Denis d'or міг імітувати звуки цілого ряду інших інструментів, включаючи хордофони, такі як клавесини, арфи та лютні, і навіть духові інструменти» [1, 108].

У 80-х роках ХІХ століття Герман Гельмгольц створив «Синтезатор звуку», що був спроектований як науковий засіб для відображення та вивчення ефекту обертонів у складних звукових сигналах, а не як музичний інструмент. У рамках дослідження одним із перших ввів поняття «тембр», розглянув механізм слуху та створив прототип електромеханічного синтезу звуку, фокусуючись на психоакустичних аспектах. «Синтезатор звуку» Г. Гельмгольца працював із застосуванням резонаторів продемонструючи, що елементи складних звуків складаються із комбінації обертонів основної ноти (наприклад, «фундаментальна» висота G 440 Гц включає гармонійний ряд цілих чисел, кратних частоті 440 Гц, або обертонів – 880 Гц G, 1320 Гц, 1760 Гц і так далі при змінних обсягах).

Між 1889 і 1912 роками Таддеусом Кехиллом було розроблено перший електронний інструмент, який міг самостійно генерувати звукові хвилі. Цей інструмент, відомий як Теллармоніум, вирізнявся своїм великим розміром, перевищуючи розміри навіть церковного органу. Цей інструмент включав у себе 145 спеціальних електрогенераторів для створення різноманітних частот змінного електричного струму, завдяки складній системі перемикачів та індукторів. Ця система управління Теллармоніумом використовувала три органні клавіатури із невеликою модифікацією, при цьому, клавіатури були динамічними і реагували на силу натискання.

Частотний діапазон Теллармоніуму становив від 40 до 4000 Гц. Спершу звук передавався через величезні труби, аналогічні грамофонним, а згодом, сигнал напряму підводився до телефонних ліній.

Наступним кроком до становлення електронної музичної індустрії став терменвокс. Це інноваційний електронний музичний інструмент, створений у 1920 році Левом Терменом винахідником, інженером і фізиком. Цей інструмент привернув увагу як конструкторів, так і музикантів своєю неординарністю. Терменвокс принципово відрізняється від традиційних музичних інструментів, оскільки його звук створюється за допомогою взаємодії рук музиканта з електромагнітним полем. Гравець може контролювати висоту та гучність звуку, рухаючи руками навколо антени. Ефект гетеродинування виникає, коли дві високочастотні хвилі сумуються, формуючи новий слуховий тон, який представляє собою різницю між двома високими частотами. Це об'єднання призводить до створення нижчої слухової частоти, що дорівнює різниці між двома радіочастотами (зазвичай у діапазоні від 20 Гц до 20 000 Гц). Такий унікальний спосіб генерації звуку робить терменвокс надзвичайно експресивним музичним інструментом.

Трохи пізніше завдяки Морісу Мартено був розроблений електрофон Ondes-Martenot, який отримав визнання завдяки відмові від терменвоксів, хоча обидва використовували ламповий генератор для звукового сигналу та були монофонічними. Там, де терменвокс володів ковзаючою шкалою та відсутністю фіксованих нот, Ondes-Martenot мав клавіатуру, панель керування для гліссандо та вібрато і зовнішній вигляд, який впізнав би будь-який клавішник. Він швидко здобув популярність і став одним з небагатьох електронних інструментів, що були включені до оркестрового колективу (принаймні у Франції).

Його широкий репертуар включав твори видатних композиторів, таких як Едгар Варез і Олів'є Мессіан, наприклад, «Симфонія Турангаліла».

Синтезатор ANS був створений Євгеном Мурзіним та отримав назву в честь Олександра Миколайовича Скрябіна (ANS), чий великий вплив на авангардних композиторів був зумовлений його містичними теоріями про єдине мистецтво звуку та світла. Саме такий синтезатор і був представлений, а однією з ключових характеристик є його фотооптичний генератор. Цей генератор складається з обертових

скляних дисків, на кожному з яких розташовані 144 оптичні фонограми, представляючі чисті тони або звукові доріжки. Яскравий промінь світла відображається через диски, що крутяться на фотоелектричний прилад, викликаючи напругу, що відповідає частоті, відображеній на кожному диску.

Таким чином, доріжка, розташована ближче до центру диска, має меншу частоту, в той час як доріжка, що більше віддалена від центру, має вищий рівень частоти. За допомогою блоку з п'яти аналогічних дисків із різною швидкістю обертання, ANS може генерувати 720 чистих тонів, охоплюючи весь аудіодіапазон, а саме тому його можна вважати першим електронним поліфонічним інструментом.

У 1951 – 1952 роках з'явилася нова наукова лабораторія, а саме – Кельнська студія електронної музики (Kölner Funkhaus Studio für elektronische Musik) при радіостанції WDR (Westdeutscher Rundfunk). У цьому центрі працювали видатні музиканти, такі як П'єр Булез, Маурісіо Кагель, Анрі Пуссер, Лючано Беріо, Д'єрдь Лігеті, Яніс Ксенакіс. Карлхайнц Штокхаузен приєднався до WDR у 1953 році та очолював електронну студію із 1963 по 1977 рік.

У 50-х роках Гаррі Олсон і Гебарт Белар, електротехнічні фахівці від RCA, а також спеціально запрошений композитор-консультант Мілтон Беббіт, створили один з перших синтезаторів RCA Mark I з програмованою системою. Клавіатура проколювала отвори в папері у стилі фортепіано для визначення висоти, тембру, гучності та оболонки для кожної ноти. Роль паперу полягала у наявності чотирьох стовпчиків отворів для кожного параметра. Паперовий рулон рухався із швидкістю 10 см/с, досягаючи максимальних 240 ВРМ. Час атаки коливався від 1 мс до 2 с, а час згасання варіювався від 4 мс до 19 с. У Mark II внесено фільтрацію високих і низьких частот, а також параметри, такі як шум, глісандо, вібрато та резонанс, що призвело до великої кількості можливих налаштувань. Звук генерувався за допомогою генераторів на вакуумних лампах (12 в MkI та 24 в MkII), формуючи чотириголосну поліфонію, яку можна було розглядати у різних октавах. Направлення звуку відбувалося вручну до різних компонентів, що є типовим підходом у модульних синтезаторах 1960-70-х років. Завершений звук відслідковувався на динаміках та записувався на лаковий диск, де повторним використанням і відбиванням записів можна було отримати в цілому 216 звукових доріжок. До композиторів, які часто користувалися синтезатором, входили Мілтон Беббіт, котрий написав «Composition for Synthesizer»

і Чарльз Вуорінен. Останній отримав Пулітцерівську премію у 1968 році за свій твір «Time Esopium». На сьогоднішній день МкII знаходиться у Колумбійському університеті.

### *Література:*

1. Курт Сакс. Reallexicon der Musikinstrumente. 1913. С. 108. Режим доступу: <https://120years.net/1748-denis-dor/>

УДК 78.071.2

**Стрілець Тетяна,**  
*викладач-методист*  
*Харківського фахового коледжу мистецтв*  
тел. (067) 725 - 81 - 38  
e-mail: taniastrelets19@gmail.com

## **РЕПЕРТУАР ЯК ЧИННИК ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ АНСАМБЛІВ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНИ**

Інструментальний склад ансамблів народних інструментів в Україні дуже різнобарвний. Це колективи *однорідного* і *змішаного* складу (за участю струнно-смичкових, струнно-щипкових, струнно-ударних, духових, ударних інструментів та фортепіано), *малих форм* або *великого складу* учасників. За кожним таким ансамблем стоїть творчий керівник, який намагається віднайти та підкреслити унікальність свого колективу. Одним із вагомих чинників творчої індивідуальності колективів постає самобутній ансамблевий репертуар.

Останнім часом з'явилося багато нових творів, що можна легко знайти в інтернеті, у репозитаріях навчально-методичних центрів, у спеціалізованих українських мистецьких групах на платній або безкоштовній основі, на особистих сайтах сучасних композиторів. І керівники колективів, які вирішили оновити свій репертуар, можуть обирати – скористатися партитурами, напрацюваннями своїх колег або самостійно створити інструментування, аранжування, перекладення, обробки.

Переваги створення партитур власноруч:

- ✓ можливість обирати твори, що на вашу думку, прогнозовано «прозвучать» в ансамблі відповідного інструментального складу;
- ✓ можливість здійснити аранжування твору – певним чином втрутитися у музичну форму, ускладнити гармонію або ритм, дописати мелодичні лінії тощо;
- ✓ можливість підкреслити унікальність, тембральну неповторність свого колективу;
- ✓ можливість застосовувати варіативність в інструментальному складі ансамблю для більш влучного і яскравого розкриття змісту музичного твору (замінюючи один інструмент на інший або додавши характерних українських народних інструментів на кшталт ліри, зубівки, бугая тощо);
- ✓ створити ансамблеві партії, відповідно до індивідуальних виконавських можливостей кожного конкретного учасника колективу;
- ✓ удосконалити твор комунікацією зі слухачами, додаючи до концертних презентацій елементи театралізації, перфомансу;
- ✓ залучити до переліку репертуару твори регіональних композиторів;
- ✓ і головне, отримати свій, ексклюзивний варіант прочитання композиторського тексту, що не буде порівнюватися із вже існуючими зразками та їх еталонним виконанням. Творчий доробок такого роду буде особливо доречним для колективів, що постійно беруть участь у концертних та конкурсних виступах і фактично є візитівкою навчального закладу.

Створення власного репертуару зазвичай відбувається із залученням різноманітних нотних редакторів. Це дає багато переваг у процесі роботи над твором та є виключно актуальним, коли навчання відбувається у дистанційному форматі.

Наведемо приклад власної роботи над формуванням репертуару, зокрема ансамблю народних інструментів України «Музичні барви» Харківського фахового вищого коледжу мистецтв, керівником якого я є вже понад 10 років. Інструментальний склад ансамблю: скрипка, цимбали, баян, бандура, акустична гітара, домра тенор, ударні



інструменти, смичковий контрабас. У складі навчального колективу присутні здобувачі освіти з першого по четвертий курс.

В якості концертно-педагогічного репертуару ансамблю я обираю, насамперед, твори українських композиторів, як сучасних, так і визнаних класиків. Серед цих творів є як маловідомі (записів яких майже немає в інтернеті), так і навпаки, досить популярні композиції, що прогнозовано подобаються слухацькій аудиторії.

У репертуарному переліку ансамблю містяться твори:

- інструментування або аранжування яких виконано з нот для фортепіано, баяну, скрипки, цимбалів: М. Лисенко «Елегія»; М. Леонтович «Щедрик»; Я. Степовий «Мазурка»; В. Власов «Bossa Nova»; А. П'яццолла Танго «Будь ласка»; В. Гомоляка «Гагілка»; В. Дмитренко «Весільний танець Марабу»; Б. Векслер «Музичні картинки Куби»;

- власні обробки зразків народної музики: укр. нар. танцю «Гопак», укр. нар. пісні «Ой що ж мене заставило»;

- перекладення з авторських партитур творів харківських композиторів: укр. нар. пісня «Ой там за лісочком» в обр. А. Стрільця; В. Богатирьов «На вечорницях»;

- інструментування творів для сольних цимбалів у супроводі ансамблю: С. Мостовий «Буковинська тарантела»; Дж. Фіне «Джмелине Бугі».

Яким би вишуканим не був обраний репертуар, але його ще потрібно якісно підготувати і гідно презентувати. Тут мають значення всі чинники, що в комплексі складають враження про індивідуальність, професійність та майстерність колективу – командну роботу керівника та виконавців, які разом працюють на результат.

Виклики сьогодення спонукають до створення ансамблевого репертуару, який не тільки містить риси творчої індивідуальності, а й відповідає світоглядним змінам у суспільстві та має чітке спрямування на збереження і розвиток національної культурної спадщини.

Таким чином, репертуар визначає не лише «творче обличчя» колективу, а ще його громадянську позицію, що разом із високим рівнем фахової освіти, є пріоритетною у вихованні творчої молоді – майбутнього України.

# ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИЧНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 78.072.2

**Рибіцька Аріна,**  
*бакалавр кафедри історії та теорії музики  
Дніпровської академії музики*  
тел. (066) 246 - 73 - 67  
e-mail: arinkalisonok@gmail.com  
(науковий керівник К.П. Капітонова)

## МАРИНІСТИЧНА ЗВУКОЗОБРАЖАЛЬНІСТЬ У СИМФОНІЇ № 10 «HIN-TORDEN-BOLIG» РУДА ЛАНГГОРА

Одним із загадкових і таємничих постатей з непередбачуваними творчими експериментами був данський композитор кінця ХІХ – середини ХХ століття Руд Ланггор. Хоча свідчень про нього майже немає в українському музикознавстві, проте Р. Ланггор є досить відомим композитором та органістом на Батьківщині, деякі його твори увійшли у «Культурний канон Данії», а саме – опера «Антихрист» та «Музика сфер».

Композитор за своє життя писав у різноманітних жанрах, проте переважна кількість його творчого доробку належить саме жанру симфонії, що становить творчий портрет композитора. Йому належать 16 симфоній, що є його творчою лабораторією. Р. Ланггор писав їх протягом всіх періодів своєї творчості, тому саме цей жанр дає нам змогу прослідкувати його повний творчий шлях та стилістичні особливості.

Оскільки протягом чотирьох періодів творчості композитор тяжів саме до романтичного стилю, звернемося до кульмінаційної симфонії третього періоду творчості майстра.

Симфонія № 10 «Hin-Torden-Bolig» має програмність та риси кіномузики – у назві симфонії покладений відтінок «пейзажності», адже якщо дослівно перекласти назву, вийде «Хін, Обитель Грому». Хоча композитор мав декілька робочих назв твору, все ж остаточний варіант є своєрідною алюзією на «Гамлета, принца данського» В. Шекспіра.

Концепцією мариністичної звукообразності симфонії постає показ різних образів моря – бурі, штилю, підводного світу та скелі, що знайшло втілення в одночастинній композиції із чіткими рисами чотирьох розділів.

Головним героєм і споглядачем всіх подій, що відбуваються у цій стихії – є скеля Хін, тому її лейттема проходить скрізь всі розділи симфонії. Вперше вона з'являється у вступі, адже саме цією темою відкривається симфонія. Лейттема складається з двох елементів: висхідний рух тридцять других та хвилеподібний пунктирний ритм, що підкреслює схвильованість та призивність. Для першого проведення тема доручена валторні та низьким струнним на *ff*. Далі тема доручається і всім іншим інструментам оркестру, але звучить не повністю, а лише її другий елемент – пунктирний ритм.

Перший розділ вбирає у себе образ невгамовної морської стихії, саме в ній закладені всі основні моменти, що будуть проявлятися у наступних розділах. Композитор використовує для втілення цього образу *tutti* оркестру, багато *forte*, пунктирні ритми тощо. Одним із яскравих місць цього розділу є епізод у розробці. Він кардинально відрізняється своєю погрозливою стриманістю від усієї бурі, яка відбувалася протягом розділу. Тож у цьому розділі композитор закладає «зерна» слухачу, які проростуть у подальших розділах та об'єднуються в останньому.

За суцільною картиною II розділ асоціюється із ранком на безмежній гладі моря. У цьому розділі композитор використовує кантилену тему, що набуває різних її варіантів. Камерний склад оркестру, приглушена динаміка підкреслюють цей образ морського штилю. Легкі фігурації у скрипок та флейт, заснованих на першому елементі лейттеми, підкреслюють легкість та прозорість образу морського штилю. Цей розділ є традиційним за характером для побудови сонатно-симфонічного циклу – він є споглядальним та врівноваженим.

Третій розділ не традиційний для побудови симфонії, він вносить деяку розгубленість, бо починається зі вступу, який носить у собі характер скерцо: стаккато, пунктирний ритм, тріолі та пульсація підкреслюють гострий, кілкий образ. Але згодом розуміємо, що це хибне скерцо, адже далі звучить тричастинна форма, де розкривається підводний світ. Постійне проведення однієї теми, заснованої на ритмічному зменшенні другого елементу лейттеми, у різних інструментах, додає відчуття застиглості.

Сам образ скелі розкривається в останньому розділі симфонії: його зміст ми уявляємо як оповідь скелі Хін. Для кращого втілення цієї концепції композитор обрав складно-складену форму, що має чотири частини. Протягом них звучить лейттема скелі, завдяки чому ми розуміємо що йдеться мова від її обличчя.

Перша частина повертає нас у стихію бурхливого моря. Друга є ніби відголоском третього розділу симфонії з її образом підводного світу – неквапливого та відстороненого, що створює яскравий контраст оточуючим її частинам. Третя частина відкривається лейттемою, вона є найбільш трагіко-драматичною. Ця частина має явні ознаки траурного маршу, що виявляється у помірному темпі, додаванні ударних інструментів з використанням фортепіано. Також сам характер частини дуже похмурий, насичений драматичними розв'язаннями на *ritenuto* та важкими фанфарними інтонаціями. Аркою усієї симфонії є різка поява тем із першого розділу твору.

Кода є апофеозом мудрості, величі та безкінечності життя скелі Хін, яка ще багато чого побачить, і сумного, і радісного, вона так і буде безпосереднім героєм ще багатьох історій. Її скарбничка мариністичних оповідань буде поповнюватися і ліричними, і трагічними моментами, і вона не зможе бути осторонь від них, бо вона і є частина своїх розповідей.

УДК 78.072.3

**Белай Яніна,**  
*аспірантка кафедри музикознавства,  
композиції, вокалу та диригування  
Львівської національної музичної академії  
ім. М.В. Лисенка  
тел. (068) 23 - 84 - 777  
e-mail: ianina.bielai@gmail.com*

## **ВЗАЄМОДІЯ МИСТЕЦТВ У КОНЦЕПТУАЛЬНІЙ МУЗИЦІ**

Концептуальність музики, як надзвичайно важливе відображення змістовного компоненту, є однією з головних її складових. Тим не менш, концепція, як основний та часто єдиний параметр, за яким визначається той чи інший музичний напрям, набула суттєвого

поширення спочатку у творчості художників та скульпторів, а лише згодом, перейшла, як структурний фундамент, у сферу концептуальної музики.

Як і практично будь-який напрям мистецтва, концептуальна музика містить у своєму підґрунті вагому філософську основу. У випадку з концептуальним мистецтвом – це був дадаїзм, який, незважаючи на свою антимистецьку спрямованість, посприяв подальшому розвитку та становленню різноманітних видів концептуального мистецтва.

Існування у 1960-х роках ХХ століття інтернаціональної спільноти митців FLUXUS, каталізувало процес взаємодії різних мистецтв на умовах принципів концептуальності, так як ця організація об'єднувала у своїй структурі і музикантів, і художників, і поетів, і скульпторів та інших представників творчої спрямованості, що давало змогу створювати дивовижні міжмистецькі поєднання у багатьох проєктах.

Розвиток цифрових технологій дозволяє плідно підтримувати і далі ідею синергічної взаємодії мистецтв у концептуальній музиці, у великій мірі уможливлюючи втілення найфантастичніших ідей-концептів, які до цифровізації могли існувати тільки у фантазії багатьох митців.

### *Література:*

1. Diederichsen D. Konzeptuelle Musik, konzeptuelle Popmusik. Pop. Kultur und Kritik Heft 5. Herbst, 2014. S. 130–137.
2. Dupelius F. Telepathie und Theorie. Konzepte in Pop und Subkultur. Neue Zeitschrift für Musik. Is. 1/2014. Mainz. Schott Musik. 2014. S. 50–51.
3. Flynt H. Concept Art. Dijon, 1962.
4. Goldberg R. Performance. Live Art 1909 to the present 1979. New York, 1979.
5. Hiekel J.P. Ins Offene? Neue Musik und Natur, Mainz 2014.
6. Käune F. Studie zu Johannes Kreidlers. Neuem Konzeptualismus. Musik wissenschaftliche Bachelorarbeit HfM. Detmold. 2014.
7. Kim-Cohen S. In the Blink of an Ear. Toward a non-cochlear Sonic Art, New York 2009.
8. Kreidler J. Das Neue am Neuen Konzeptualismus. Neue Zeitschrift für Musik. Is. 1/2014. S. 44–49.
9. Kreidler J. Mit Leitbild?! zur Rezeption konzeptueller Musik. Positionen 95. Berlin, 05/2013. S. 27–33.

**Шаль Валерія,**  
*магістрантка кафедри історії та теорії музики*  
*Дніпровської академії музики*  
тел. (066) 399 - 70 - 80  
e-mail: bunik.shal@gmail.com  
(науковий керівник Л.В. Гонтова)

## **ПАНТЕЇСТИЧНІ МОТИВИ У «НІМЕЦЬКОМУ МОТЕТІ» Р. ШТРАУСА**

Пантеїзм – філософсько-релігійна позиція у німецькому романтизмі. Пантеїзм як результат спілкування романтиків із природою. Пантеїстичні образи яскраво означені у творах Гете та пейзажах Рунге, Фрідріха, Ребеля, Ротмана. Шеллінг проголошував вираження духовних ідей через образотворче мистецтво. Підкреслимо тут і зв'язок людини із природою як центральну тему творчості Гельдерліна; душа рослин у поезії Новаліса тощо.

Написання Р. Штраусом «Німецького мотету» є свідченням створення пантеїстичних образів митцями німецького романтизму. Означимо параллель пантеїстичних мотивів у «Альпійській симфонії» Р. Штрауса. Програма «Альпійської симфонії» – символіка періодів людського життя. «Надхор» у мотеті, постає як принцип «надоркестру» у симфонії.

Основа мотету – вірш Рюккерта «Die Schöpfung ist zur Ruh gegangen», втілення у ньому пробудження божественного у природі. Організація тексту навколо рефрену «Творіння, прокинься в мені». Положення Пауля Кадріна щодо ідіом бароко та класицизму і стильових особливостей пізнього романтизму в мотеті.

«Змальовування» Божественного світла у першому розділі. Хоральний склад як вираження єдиного особистісного простору. Рефренна фраза у солістів. Рефренні заклики у мажоро-мінорі як миттєве прозріння. «Злітання» фраз рефрену над хоровою вертикаллю – втілення стану зачарованості красою.

Відбувається формування високої мети людини під впливом вражень від природи. Відповідність цьому процесові поліфонізації та темброві різноманітності у партіях хору і соло. Підкреслимо, гармонічно складений, максимально контрастуючий характер музичного простору.

Означимо хвилеподібну мелодику другого розділу в триголосному каноні. Семантика звучання – підступність спокуси. Максимальна мелодизація голосів у межах розширеної тональності. Перетворення мотивів теми на характер очікування райського блаженства. Спрощення мелодики і тонального простору. Символіка мотивів (низхідні мотиви як образ простягнутого до людини гілля райського дерева).

Фуга символізує процес духовного пробудження, тотожний пробудженню природи навесні, що обумовлюється розробковим типом викладення. Фуга містить декілька частин, в яких присутні стрети і система вільних контрапунктів. Звучання рефрену – як знак пробудження від гріха.

Кульмінація – третій розділ фуґи з надвисокою теситурою сопрано, що є символом моменту вивільнення. Tutti, широке розташування та *ff* – символи Божественної любові. Повертання теми – кульмінаційний висновок. Фінал мотету – втілення досягнутого стану духовного звільнення. Текст останньої частини – метафора очікування воскресіння та вічного життя із Богом.

«Німецький мотет» – музично-поетичний живопис та жанр духовного піснеспіву, що розкриває філософське бачення Р. Штрауса. Вираження пантеїстичної ідеї у жанрі мотету, в якому композицію підпорядковано віршу поета-пантеїста. Можливості хору та солістів використано як символ людської спільноти, єдності всіх народів, які наближаються до природи, тобто до Бога.

Підкреслимо, духовне, метафізичне бачення всесвіту: крайні реєстри голосів, надможливості людських голосів – визнання Божественної сили. Багатство гармонії та поліфонії в мотеті постають як засоби відображення різноманітних зв'язків людини із природою. Звуковисотні комплекси – асоціація із духовними обертонами, які виникають у процесі занурення у природу. «Німецький мотет» Ріхарда Штрауса – видатний зразок пізньоромантичної традиції.

**Степаненко Іван,**  
*магістрант кафедри музичного мистецтва естради та джазу*  
*Харківського національного університету мистецтв*  
*ім. І.П. Котляревського*  
тел. (097) 501 - 93 - 53  
e-mail: vaniok997@gmail.com  
(науковий керівник Г.С. Савченко)

## **РИСИ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ ЧЕДА ЛЕФКОВІЦА-БРАУНА**

Джазовий виконавець у більшості випадків є не тільки інтерпретатором чужого тексту, а і автором-творцем, який розгортає власну музичну думку в імпровізації. Імпровізація постає у єдності вільного творчого волевиявлення виконавця і продуманої логічної схеми, тим самим імпровізацію метафорично можна назвати «композицією у часі», складання якої визначені часовими межами її тривалості (створення звичайної композиції відбувається дискретно, з перервами у часі). Джазовий музикант завжди має певну концепцію в імпровізації, що передбачає наявність логічної схеми. Концепція (або концепції) є одним із системних елементів виконавського стилю. Концепція містить: 1) загальний план драматургічного розвитку і побудови окремих етапів імпровізації; 2) константні (переважні для виконавця) ладо-гармонічні структури; 3) мелодичні паттерни; 4) ритмічні структури.

З метою встановлення особливостей виконавського стилю Чеда Лефковіца-Брауна, було проведено структурно-функціональний аналіз його соло.

Аналітичним матеріалом обрано джазовий стандарт *Alone Together*. У результаті проведеного структурно-функціонального аналізу обраного соло, ми систематизували застосовані музикантом константні ладо-гармонічні структури і принципи побудови загального плану драматургічного розвитку.

Основним гармонічним прийомом, характерним для його виконавського стилю, можна вважати нашарування на акорд у гармонії субдомінанти в мелодичному розгортанні, що формує явище гармонічної поліфункціональності. Також музикант часто застосовує



різні альтерації та хроматизми, завдяки чому ускладнюється і горизонталь, і вертикаль обраного стандарту.

Виконавець застосовує типові для свого стилю схеми побудови імпровізації як художньої цілісності. Так, з кінця першої третини соло, підводячи мелодію до кульмінації, музикант ускладнює ладово-гармонічні засоби, за рахунок чого зростає відчуття напруженості аж до самої кульмінації, де він застосовує секундові, терцієві й тритонові заміни, одночасно використовуючи дрібні тривалості. Таким чином, досягається пік драматургічного напруження.

Важливим фактором у побудові імпровізації є чіткий композиційний розрахунок: кульмінація соло припадає на точку золотого перетину. Після кульмінації музикант поступово знижує драматургічне напруження, переносячи акцент із дрібних тривалостей і складних ладових рішень на регістровий колорит: перехід у крайній верхній регістр. Звідки мелодія поступово спускається у нижній регістр саксофона.

Після посткульмінаційного спаду Ч. Лефковіц-Браун змінює тип викладення, який нагадує першу третину соло (експозиційну). Далі використовується «технічна фраза», що викликає асоціації із кульмінаційною, проте не має такої гармонічної напруженості, що відповідає її функції в імпровізації.

# З М І С Т

## Українське музичне мистецтво

### **Ялоза Антон**

*ГЕНЕТИЧНА СПОРІДНЕНІСТЬ КЕЛЬТСЬКОЇ КУЛЬТУРИ  
ТА УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ ХІХ ст.*

*(на прикладі твору М. Вербицького на слова П. Чубинського  
«Ще не вмерла Україна»)* .....

3

### **Майзліна Оксана**

*АРХЕТИП ЯНГОЛУ В МЕСІ М. ШУХА*

*«І ПРОМОВИВ Я В СЕРЦІ МОЄМУ»* .....

7

### **Лисогор Ірина**

*ОРИГІНАЛЬНИЙ ДОМРОВИЙ РЕПЕРТУАР*

*НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ*.....

11

### **Андрейченко Юлія**

*ТРАДИЦІЙНІ ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ*

*ПІВДЕННОГО СХОДУ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ:*

*МЕЛОТИПОЛОГІЧНИЙ ТА ФІЛОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ*.....

14

### **Сачок Віктор**

*«ГЕРОЇЧНИЙ» ТЕНОР МОДЕСТ МЕНЦІНСЬКИЙ:*

*ПОЄДНАННЯ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ*

*ТА УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ*.....

15

### **Пушкар Віолетта**

*ХОРОВА ШЕВЧЕНКІАНА Б.М. ЛЯТОШИНСЬКОГО:*

*ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КОМПОЗИТОРОМ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ* .....

18

### **Псарьова Віта**

*ОБРАЗНІ ТА КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ*

*ЦИКЛУ І. ПОЛЬСЬКОГО «24 КОЛЯДКИ» (1 ЗОШИТ)*.....

22

<b>Левицький Юрій</b> <i>РИСИ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ</i> <i>ОЛЕНИ АРХИПОВОЇ</i> .....	27
---	----

<b>Кутало Єлизавета</b> <i>ОЗНАКИ НЕОБАРОЧНОЇ СЮЇТИ</i> <i>В ТРИПТИХУ МИКОЛИ КОЛЕССИ</i> <i>«ПАСАКАЛІЯ, СКЕРЦО, ФУГА»</i> .....	30
--	----

## **Музичне виконавство та педагогіка**

<b>Роюк Наталія</b> <i>ВКЛАД ГНАТА ХОТКЕВИЧА У РОЗВИТОК</i> <i>КОБЗАРСЬКОГО ТА БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА:</i> <i>ДО ПИТАННЯ МОДИФІКАЦІЇ КОНСТРУКЦІЇ ІНСТРУМЕНТА</i> .....	34
---	----

<b>Жила Євген</b> <i>«OMAGGIO AD ASTOR PIAZZOLLA»</i> <i>В. ЗУБИЦЬКОГО:</i> <i>КОМПОЗИЦІЙНІ ТА СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ</i> .....	39
--	----

<b>Малахова Маргарита</b> <i>РЕПЕРТУАР І ВИКОНАВЕЦЬ:</i> <i>АЛГОРИТМ УСПІШНОЇ ВЗАЄМОДІЇ</i> <i>У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ</i> .....	42
--	----

<b>Конькова Марина</b> <i>АКТУАЛЬНІ АСПЕКТИ ПІДБОРУ РЕПЕРТУАРУ</i> <i>ЯК ПЕРЕДУМОВА УСПІШНОГО РОЗВИТКУ</i> <i>УЧНЯ-ГІТАРИСТА</i> .....	45
---	----

<b>Берестовська Олександра</b> <i>РОБОТА СИМФОНІЧНОГО ДИРИГЕНТА</i> <i>З ПАРТИТУРОЮ:</i> <i>КОМУНІКАЦІЙНИЙ АСПЕКТ</i> .....	48
--	----

<b>Сидорова Ольга</b> <i>ЕВОЛЮЦІЯ ЕЛЕКТРОННИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ</i> .....	51
---	----

<b>Стрілець Тетяна</b> <i>РЕПЕРТУАР ЯК ЧИННИК ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ АНСАМБЛІВ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНИ</i> .....	55
---	----

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

<b>Рибіцька Аріна</b> <i>МАРИНІСТИЧНА ЗВУКОЗОБРАЖАЛЬНІСТЬ У СИМФОНІЇ № 10 «HIN-TORDEN-BOLIG» РУДА ЛАНГГОРА</i> .....	58
---	----

<b>Бєлай Яніна</b> <i>ВЗАЄМОДІЯ МИСТЕЦТВ У КОНЦЕПТУАЛЬНІЙ МУЗИЦІ</i> .....	60
---	----

<b>Шаль Валерія</b> <i>ПАНТЕЇСТИЧНІ МОТИВИ У «НІМЕЦЬКОМУ МОТЕТІ» Р. ШТРАУСА</i> .....	62
--	----

<b>Степаненко Іван</b> <i>РИСИ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ ЧЕДА ЛЕФКОВІЦА-БРАУНА</i> .....	64
---	----

*Наукове видання*

МУЗИЧНИЙ ТВІР  
як феномен  
рефлексивно-творчого  
мислення

Відповідальний за випуск  
*В.В. Громченко*

Коректор  
*Ю.В. Гончаров*

ДЛЯ НОТАТКІВ