

Національна всеукраїнська музична спілка
Дніпровська академія музики



**МУЗИЧНИЙ ТВІР
У СВІТЛІ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОЇ
ЕВОЛЮЦІЇ ЕПОХ
та
ОРИГІНАЛЬНИЙ РЕПЕРТУАР
ЯК ДЕТЕРМІНАНТА
МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ**

МАТЕРІАЛИ
наукових конференцій

Дніпро
2025

Рекомендовано до друку Науково-методичною радою
Дніпровської академії музики
Протокол № 5 від 30.04.2025 р.

Редакційна колегія:

НОВІКОВ Ю.М. – заслужений діяч мистецтв України, доцент, професор кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності, 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, професор, професор кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності Дніпровської академії музики (м. Дніпро);
ЩІТОВА 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);
ГОНТОВА Л.В. – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри історії та теорії музики Дніпровської академії музики (м. Дніпро);
ФУРДУЙ Ю.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії та теорії музики Дніпровської академії музики (м. Дніпро).

М 898 Музичний твір у світлі культурно-історичної еволюції епох та оригінальний репертуар як детермінанта музично-виконавської творчості: матер. наук. конф.: XX Всеукр. дворівневої наук.-практ. конф. (з міжнар. уч.) та наук.-метод. конф. у рамках II Міжнар. конкурсу викон. на акад. народ. інстр. «DniProFolk» під час Форуму викон. на акад. народ. інстр. Міжнар. фест. муз. мист. «Музика без меж» / Дніпровська академія музики. Дніпро: ДАМ, 2025. 127 с.

Збірник укладено на основі матеріалів XX Всеукраїнської дворівневої науково-практичної конференції (з міжнародною участю) «Музичний твір у світлі культурно-історичної еволюції епох» (7 – 8 квітня 2025 р.) та науково-методичної конференції «Оригінальний репертуар як детермінанта музично-виконавської творчості» (1 – 3 квітня 2025 р.), що відбулась у Дніпровській академії музики в рамках II Міжнародного конкурсу виконавців на академічних народних інструментах «DniProFolk» під час Форуму виконавців на академічних народних інструментах Міжнародного фестивалю музичного мистецтва «Музика без меж».

Музичний твір у світлі культурно-історичної еволюції епох

УДК 78.072.3

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)

ДВІ ПАСАКАЛІЇ – ДВА СВІТИ: СТИЛЬОВІ ПАРАДИГМИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

Музичне мистецтво ХХІ століття все частіше звертається до історичних жанрів, переосмислюючи їх у контексті новітніх стилістичних парадигм. Одним із таких жанрів є пасакалія – жанр, що з моменту свого зародження у ХVІІ столітті пройшов складний шлях еволюції, від барокового танцю до символічного, глибоко філософського жанру.

Ми розглядаємо дві сучасні українські пасакалії, створені композиторками Наталією Боевою та Світланою Островою. Пасакалія для оркестру Боевої та для органа Острової демонструють два різні світогляди, два різні художні виміри, що водночас об'єднані спільним інтересом до архетипів музичного мислення. Оркестрова пасакалія Боевої розкриває динамічний, текстурно багатий образ сучасного симфонізму, тоді як органна пасакалія Острової спирається на сакральну традицію, знаходячи нові грані звучання в інструментальному викладі.

Вагомим чинником у виборі Пасакалій саме сучасних композиторок стало те, що ми змогли дістати контакти авторок. Тому, всі нотні матеріали взяті безпосередньо у творців композицій, заслужених діячок мистецтв України: київської композиторки Світлани Острової та запорізької композиторки Наталії Боевої.

У «Пасакалії пам'яті старовинних майстрів» Світлани Острової ми, в першу чергу, відзначили пряме продовження традицій Миколи Колесси в написанні органного інваріанту жанру. Хоч його твір і написаний для фортепіано, проте, саме завдяки органній транскрипції Арсенія Котляревського Пасакалія стала не лише відомішою за оригінал, а й фактично поклала початок української органної композиторської школи.

Твір С. Острової, написаний майже століттям пізніше, може розглядатися як пряме продовження цієї традиції. Вибір саме пасакалії для органу є цілком закономірним, оскільки, цей жанр раніше не був широко представлений в українській органній музиці. Він властивий і самій композиторці, яка поєднує творче натхнення з виконавською діяльністю. Для С. Острової, як концертуючої органістки, органна музика складає вагомий частку її творчості.

Незважаючи на хронологічну близькість та спільний жанр, пасакалії М. Колесси та С. Острової демонструють значні відмінності. Зокрема, якщо в творі Колесси відсутні прямі цитати української народної пісенності, то в творі Острової можна помітити більш виражені національні інтонації. Проте обидва твори об'єднують такі важливі для жанру Пасакалії риси, як використання *basso ostinato* та типовий скорботний характер твору.

Пасакалія С. Острової має підзаголовок «Пам'яті старовинних майстрів», що вказує на її зв'язок із традиціями музичного минулого. Цей твір є своєрідною даниною поваги бароковій музичній формі жанру пасакалії. Твір Острової побудований на темі *basso ostinato*, що є характерним для традиційної пасакалії. Така структура дозволяє композиторці створювати варіації на основі постійного ритмічного та гармонічного фону, що віддає шану старовинній формі. Зокрема, стильова жанрова мова та тематичний розвиток створюють атмосферу музики старих майстрів, яка водночас залишається близькою сучасному слухачеві.

Відмовляючись від прямого цитування, С. Острова, скоріш, впроваджує якості української пісенності на рівні відтворення інтонаційних особливостей, загальної розспівності теми та її підголосків.

На відміну від С. Острової, Наталія Боева не відмовляється від цитування автентичної пісні. Навпаки, вона пише оркестрову «Пасакалію на тему української народної пісні “Закувала зозуленька там, де біла глина”». Під час листування, композиторка надала

запису, в якій вказала прем'єру твору, що відбулась 30 вересня 1998 року. Виконав оркестр Українського радіо і телебачення під керівництвом Вячеслава Блінова у програмі симфонічного концерту Міжнародного музичного фестивалю «Київ–музик–фест». На превеликий жаль, запис не зберігся в архівах та не був включений в бодай ще один концерт. Тому дістати аудіозапис пасакалії нам не вдалося.

В основу теми Пасакалії покладено українську народну пісню «Закувала зозуленька там, де біла глина». Вона належить до ліричних пісень, поширених в українському фольклорі, і відображає мотиви туги, самотності та суму. При спілкуванні з композиторкою, виявилось що збірник з якого був взятий текст - утрачений.

Залучення теми як основи форми *basso ostinato* в нижніх струнних голосах створює відчуття монотонності і стабільності. Воно відповідає образній атмосфері народної пісні, підкреслюючи її тональну стійкість і додає пасакалії характеру медитації чи роздуму. В той же час, перемінний розмір (5/4 і 6/4) створює відчуття нестійкості, що може відображати нерівномірність людських почуттів та багатовимірність змісту народної пісні.

Пасакалія написана для симфонічного оркестру з додаванням ксилофону, малого барабану та дзвонів, проте тема впродовж усього твору залишається виключно в нижній теситурі, що надає твору однорідності. Тема не піднімається в верхні регістри й зберігає однотональний, інтонаційно незмінний характер, створюючи відчуття замкнутості та сталості.

Розглянуті твори Наталії Боевої та Світлани Острової демонструють два різні підходи до жанру пасакалії, що яскраво ілюструє стильові парадигми сучасної української музики.

Згама Анастасія,
магістрантка кафедри історії та теорії музики
Дніпровської академії музики
тел. (063) 949 - 57 - 67
e-mail: aozghama@gmail.com
(науковий керівник Л.В. Гонтова)

**МІСТЕРІЯ XX СТОЛІТТЯ
НА ШЛЯХУ ДО ПОСТДРАМИ:
«МУЧЕНИЦТВО СВЯТОГО СЕБАСТЬЯНА»
К. ДЕБЮССІ**

Відкритість мистецького середовища кінця XIX – поч. XX століття як сприяння руйнації ідейної бази XIX століття. Художні пошуки та побудова експериментів. О. Шпенглер про циклічність культури [6]. Значення архаїчних жанрів для оновлення театру порубіжжя століть. Жанрова універсальність містерії. Філологія Т. Свербілова про початкову роль містерії у колі театральних жанрів [2].

Збереження жанрових констант містерії у музично-театральних містеріях XX століття (відтворення стану екстазу та злиття з Богом, таємничість, синкретизм, втілення міфу у навмисно створеній атмосфері, наявність певних архетипів). Ритуальність та синтетичність містерії у відповідності експериментам театральних режисерів кінця XIX – XX століття та відкриття шляхів до форм сучасного театру, а саме постдраматичного. Німецький театрознавець Х.Т. Леман про специфіку постдраматичного театру: зміна *процес бачення*, спрямування уваги на «процес метаморфози», а не на дію як таку. Трансформація бачення та розпад чуттєвого сприйняття, обумовленого дробленням драматичного тексту [4].

Текст як складова сценічного матеріалу, головна роль візуальності та інших компонентам. Глядацьке сприйняття стає «відкритим» та фрагментованим.

Ж. Ф. Ліотар про новий театр як театр «сил, інтенсивностей та афектів» [5]. Відповідність цього визначення містерії, яка демонструє тілесну почуттєву залученість людини до дійства, спрямованість на

екстатичне перетворення особистості. В. Беньямін про «агон тілесних змагань» [3].

Одна з перших містерій в музиці ХХ століття «Мучеництво святого Себастьяна» К. Дебюссі та Г. д'Аннунціо як відправна точка розвитку у Франції «містеріального театру». Синтез поезії та музики, пластики та міміки, єдність жесту. На музичному рівні: синтез ораторії, пасіонів, драматичного спектаклю та балету. Подібна синтетичність як можливість для виокремлення у містерії однієї з якостей майбутнього постдраматичного театру, а саме деконструкції. Ж. Дерріда: деконструкція як процес прочитання текстів, який не можна звести до концепту чи методу критики та інтерпретації текстів. За філософським визначенням Енциклопедії сучасної України: деконструкція – це «засіб викриття умовності, хисткості, проблематичності тих опозицій, на яких ґрунтується культурна традиція Заходу» [1].

Одна з ознак деконструкції – опозиції та їх наявність у містерії Дебюссі.

До опозицій у творі належать пари: життя та смерть, яку неможливо подолати; християнство та язичництво, які взаємозамінні та комплементарні, музична опозиція «горизонталь-вертикаль». Характер першої опозиції є втіленням ідеї містерії.

Опозиція християнство/язичництво, обумовлена характером роботи Г. д'Аннунціо над текстом містерії. Використання різноманітних джерел як формування алюзій-ремінісценцій як на біблійні джерела, так і на античні міфи (згадки Адоніса, Аполлона, Діви Ерігони). Співставлення образів святого Себастьяна із Адонісом як втілення одночасно християнських та язичницьких ідеалів. На музичному рівні композитор трансформує опозицію античного та християнського в монодійній мелодії: створено узагальнений образ архаїчної музики, на підґрунті домінування лінеарності та орнаментальності.

У оркестровій прелюдії з I акту містерії лінеарність підкреслена паралельними акордовими комплексами початковому фригійсько-дорійському ладі. Ця «акордова» лінеарність створює колористичну забарвленість тканини та чергову опозицію до середньовічної поліфонії в дусі гімелю у дуєті близнюків з I акту.

III акт містерії «Рада фальшивих богів» як розкриття опозиції взаємозамінності Адоніса та Христа, який ототожнено зі святим Себастьяном на рівні тексту. На музичному рівні єдність

християнського та язичницького Стилистика музики не віддзеркалює будь-яку конкретну епоху. Голос, який виступає як персоніфікації страждань Христа – Адоніса, обмежено власним звучанням, оркестр майже виключено, що сприяє молитовному характеру звучання.

Яскраве вирішення опозиції у IV та V актах: у IV акті смертельний екстаз Себастьяна перетворюється у внутрішній процес прийняття власної долі (ритмічна монотонність, розгортання мелодичних ангемітонних ліній). Зникнення у V акті елементів язичництва, які відтісняються суто християнським змістом прославляння Бога. Елементи антифонного співу з алюзіями григоріаніки співставлені із гнучкою мелодикою Душі Себастьяна. Присвяченість попередніх дій містерії тілесності Себастьяна, тому чуттєвість звучання приглушувалась, тоді як урочистий фінал демонструє вивільнення його Душі з тіла.

К. Дебюссі трансформує і музичну опозицію «горизонталь–вертикаль». Вона втілює один з принципів опозицій: «А» та водночас «не А». Весь лінійний рух перетворюється в акордові комплекси, які в свою чергу рухаються горизонтально.

Означений процес деконструкції у містерії К. Дебюссі та Г. д'Аннунціо надає можливість виявити потенціал містерії як чинника постдрами. Багатогранне втілення амбівалентності людського існування та Всесвіту, життя та смерть долаються саме у просторі містерії: Себастьян воскресає, переходячи у Вічність, яка не має ані початку, ані кінця.

Пронизуюча весь твір орнаментальність слугує втіленням ідеї безперервності життя. Пари «життя–смерть», «язичницьке–християнське», «горизонталь–вертикаль» та їхній опозиційний характер у творі надають можливість виявити *вітальність* містерії як жанру. Підпорядкування цих опозицій метаморфозам, надання містерії боротьби життєвих сил, деконструкція на різних рівнях, музичному та текстуальному.

Співвідношення дії та слова, слова та музики в містерії у відповідності постдрамі, висування дії на інший план та послаблення її функцій. Насиченість музичного рівню з точки зору деконструкції: вихід за межі матеріальності та втілення масштабного переходу та злиття опозицій у воскресінні Себастьяна.

Список використаних джерел

1. Велика Українська Енциклопедія: URL: <https://vue.gov.ua>.
2. Свєрбілова Т. Жанрові моделі української та російської драми кінця XIX – 30-х рр. XX ст. в аспекті порівняльної поетики: дис. ... доктора філолог. наук: спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2011. 512 с.
3. Benjamin W. Gesammelte Schriften. 1 Bände. Frankfurt/M., 1974. P. 200.
4. Lehmann H-T. Postdramatic Theatre. London and New York, 2006. P. 214.
5. Lyotard J.-F. La Condition postmoderne: rapport sur le savoir. Minuit, 1979. P. 108.
6. Spengler O. The Decline of the West. New York: Oxford UP, 1991. P. 414.

УДК 78.072.3

Кельник Ганна,
бакалавр кафедри історії та теорії музики
Дніпровської академії музики
тел. (095) 486 - 69 - 12
e-mail: annalusenko2332@gmail.com
(науковий керівник С.А. Щітова)

НАЦІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ В «ПОЛЬСЬКОМУ РЕКВІЄМІ» КШИШТОФА ПЕНДЕРЕЦЬКОГО

Основним важелем історичного та культурного розвитку на всіх етапах становлення людства можна вважати прийняття та показ своєї ідентичності. Саме у XX столітті і дотепер все більшої популярності набирає національний рух. XX – XXI століття вкрай начисені трагічними подіями не тільки в планетарному масштабі, які неможливо оминути, а й насамперед в історії Польщі. Тільки в середині XX ст. можна визначити резонансні, історично-значущі явища, серед яких: Польська кампанія 1939 року – військова операція збройних сил Німеччини, Словаччини та СРСР проти Польщі з метою її анексії; Волинська трагедія 1942 – 1944 років – етнічні чистки конфліктуючих шарів польського та українського населення; переслідування церкви радянськими спецслужбами, судові процеси над священиками 1939 – 1948 років; Варшавське повстання – військова операція Армії Крайової проти Третього Рейху з метою звільнення Варшави і відновлення незалежної Польщі 1944 року; антикомуністичне повстання

1944 – 1953 – збройні виступи проти червоної армії і нав'язаного комуністичного режиму.

Композитори приділяють уваги власному національному фольклору, історичним постатям та подіям свого народу. Одним з таких митців є «зухвалий новатор і послідовник багатовікових традицій», польський композитор, диригент, педагог, тричі лауреат найвищої міжнародної музичної премії «Греммі», призер Міжнародної музичної ради ЮНЕСКО, доктор університетів у Варшаві, Познані, Мадриді, Вашингтоні, а також українських музичних академій у містах Києві та Львові, володар однієї з найстаріших польських нагород – ордену Білого орла – Кшиштоф Євгеніуш Пендерецький. Основна ціль його творчості – привернути увагу слухача до страждань людей. Втілення тих почуттів і емоцій, що відповідають людській реакції на найстрашніші події в історії людства, можна побачити у найвідоміших творах композитора: «Плач по жертвах Хіросіми», ораторії «*Dies irae*». Однак, апофеоз патріотичності та національності, співчуття до свого народу проявлено найбільш переконливо і відверто у «Польському реквіємі». Цей музичний монумент можна вважати головною місією життя Пендерецького, адже він присвятив йому 25 років (1980 – 2005). «Польський реквієм» не можна розглядати як приклад звичайної заупокійної меси. Він складається з пам'яток, адресованих важливим подіям та особистостям польської історії, які перетворюють твір на музичний літопис нації.

«*Lacrimosa*» (1980) стала першою написаною частиною реквієму. Її композитор створив на замовлення профспілки «Солідарність», яка виникла після масових страйків робітників і присвячена жертвам польської комуністичної влади.

Головним аспектом національного фактору виступають присвяти окремих його частин польським діячам – священику, що загинув в нацистському концтаборі Аушвіц, Максиміліану Марії Кольбе (1894 – 1941), зарахованому до лику святих; Леху Валенса (нар. 1943) – політику, дисиденту, президенту Польщі (1990–1995); кардиналу Блаженному Стефану Вишинському (1901–1981), державному і релігійному діячу Польщі; героям Варшавського повстання 1944 року. Важливо зазначити, що єдиної присвяти «Польський реквієм» не має.

Хоча Пендерецький відомий своїми експериментами в музиці, реквієм зберігає традиційну музичну структуру, незважаючи на розширення розділу «*Dies irae*» та додавання вставних частин – «*Libera me, Domine*» («Визволи мене, Господи, від смерті»), «*Offertorium*»

(«Приношення дарів»), «*Libera animas*» («Вільні душі»), і, таким чином, складається з 17 частин–розділів.

Масштабність твору не передбачає літургичного сенсу, а має виключно концертну спрямованість. Пендерецький застосовує доволі класичний склад виконавців-співаків – 4 соліста, мішаний хор та розширений склад оркестру. Особливої уваги він приділяє саме ударній групі і додає нестандартні інструменти: 6 том-томів (ударний музичний інструмент з невизначеною висотою звуку з родини мембранофонів китайського походження), 6 тимбалів (кубинський, односторонній барабан), дерев'яний блок, «святі», церковні дзвони, хлопавку, гlockenspiel. Таким чином, розширюючи структуру та оркестровий склад, композитор створює цілу музичну епопею.

Починаючи з першої частини «Польського реквієму» композитор вводить слухача у безодню людських страждань, рефлексії, відчаю та горя. Пендерецький працює з темами смерті, болю і пам'яті, трансформуючи традиційні уявлення про реквієм як обряд похорону в більш широкий акт духовного очищення та роздумів про минуле. До останньої ноти він зберігає семантичну спрямованість, не дає логічної розв'язки у бік просвітлення, навіть навпаки, з кожною частиною все більше нагнітає атмосферу.

Для створення подібного образу та символів, Пендерецький звертається до музичних засобів: кластери (у «*Dies irae*» символізують жахи війни); контраст між тишею та гучними «вибухами» – боротьба життя та смерті; остинатний ритм – зображення політичної руйнівної сили; поліфонічні прийоми – відчуття молитви та примирення).

Найбільш провокаційна ідеологічна заява може бути зашифрована у двох частинах Реквієму – «*Recordare Jesu pie*» («Пам'ятай, Ісусе, милосердний»), «*Offertorium*». Композитор використовує контрапунктичне сполучення молитви на двох мовах: канонічній латинській та польській, використовуючи польську суплікацію (в православ'ї Трисвяте) (лат. *supplicatio* – благання – молитовна форма, що передбачає звертання до святих). Найбільш відомою суплікацією є «*Święty Boże*» («Святий Боже»). На противагу від православного богослужіння, де Трисвяте виконується під час кожної літургійної служби, у католицизмі вона промовляється і проспівується виключно у часи різних катаклізмів, тому й не дивно, що Пендерецький для зображення страждань польського народу та прохання скорішого миру використовує саме ці слова. Суплікація «*Święty Boże*» контрастує з іншими частинами твору не лише музично,

але й емоційно. Якщо більша частина «Реквієму» занурена в трагедію й відчай, то ці розділи несуть надію, хоч і глибоко скорботну. Темп сповільнюється, що робить його моментом паузи і спокою на тлі загальної напруженості твору. В якості музичного матеріалу Пендерецький бере за основу так звану церковну обрядову «інтонаційну формулу», однак насичує її більш гострими секундовими елементами.

Однак, на противагу від «тихої кульмінації» «Offertorium», частина «Recordare Jesu pie», звучить більш напружено. Композитор постійно проводить і розвиває суплікацію між голосами солістів, тема «Święty Boże» наполегливо пробивається крізь звуковий потік. На нашу думку, таке протистояння виражає головний сенс – прагнення до свободи, визволення своєї польської національності.

У протиставленні з латинською мовою в «Offertorium», суплікація звучить приховано у меццо-сопрано, а потім проводиться в хорі, як образ колективної молитви. Антитезою виступає сам задум поєднати канонічну, типову молитву із зрозумілою, доступною для народу польською. Тим самим, композитор підкреслює традиційне, майже архетипове звернення до Бога на тлі сучасної музичної форми, що асоціюється з хаосом і болем.

«Польський реквієм» Кшиштофа Пендерецького – це не просто музичний твір, а глибоко національна композиція, яка поєднує традиційні елементи католицької меси з історичними реаліями Польщі. Він став своєрідним музичним пам'ятником польській нації, зберігаючи пам'ять про її трагедії та перемоги. Таким чином, Пендерецький зумів створити унікальний твір, що є важливим не лише для Польщі, а й для світової музичної спадщини. Його реквієм і досі резонує з будь ким, хто пережив та переживає випробування війни, репресій та боротьби за свободу.

Печерська Світлана,
магістрантка кафедри фортепіано
Дніпровської академії музики
тел. (095) 080 - 48 - 03
e-mail: svetapecerskaa132@gmail.com
(науковий керівник В.А. Мітлицька)

**ВИКОНАВСЬКА КОНЦЕПЦІЯ
СОНАТИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО С-MOLL СЕСІЛЬ ШАМІНАД
(на матеріалі інтерпретацій Д. Коревара та Х.Р. Чанг)**

У доповіді розглянуто два різноплавнові виконавські підходи до інтерпретації фортепіанної Сонати оп. 21 с-moll Сесіль Шамінад. Здійснено порівняльний аналіз інтерпретацій Девіда Коревара (David Korevaar) та Х'юнджан Рейчел Чанг (Hyunjung Rachel Chung), зосереджений на драматургічній організації, фразуванні, динаміці, педалізації та цілісності циклу. Увагу зацентовано на ролі виконавця як співавтора цілісного художнього образу твору. Результати наукового пошуку узагальнено і подано у вигляді двох таблиць.

Соната як жанр романтичної доби виступає не лише як форма, а і як емоційно-смісловий простір для творчого пошуку сучасних виконавців. Соната оп. 21 с-moll французької композиторки-піаністки Сесіль Шамінад є унікальним зразком пізнього романтизму. В цьому творі класична структура поєднується з яскравим емоційним змістом та піаністичною віртуозністю. Актуальність теми зумовлена необхідністю осмислення різних виконавських підходів до романтичного фортепіанного репертуару на прикладі маловідомих, проте глибоких і цікавих за змістовим наповненням творів.

Мета дослідження полягає у порівнянні виконавських концепцій музичної драматургії Сонати оп. 21 с-moll С. Шамінад на прикладі трактування сучасних піаністів Девіда Коревара та Х'юнджан Рейчел Чанг. Завдання дослідження:

- проаналізувати фразування, динаміку, темп, педалізацію в обраних для вивчення записах фортепіанної Сонати оп. 21 с-moll С. Шамінад;
- визначити концептуальні відмінності двох виконавських варіантів у будові циклу даного твору;

- узагальнити отримані результати у вигляді порівняльних таблиць.

У дослідженні розглянуто два варіанти виконавського прочитання Сонати для фортепіано op. 21 c-moll С. Шамінад: американського піаніста Девіда Коревара (структурний, аналітичний підхід) та корейсько-американської піаністки Х'юнджан Рейчел Чанг (емоційно-віртуозний, імпровізаційний підхід). Порівняння обраних для аналізу інтерпретацій здійснювалося за п'ятьма параметрами: драматургія, роль середньої частини, функція фіналу як кульмінації в циклі, ритмічна логіка, емоційна цілісність.

Аспекти об'єднання циклу	Девід Коревар	Х'юнджан Рейчел Чанг
Драматургічна логіка	Цикл побудовано як цілісна драматургічна арка: I ч. задає основний конфлікт, II ч. врівноважує його, фінал – тріумф, кульмінаційне завершення боротьби.	Кожна частина – мікроцикл зі своїм драматургічним навантаженням: I ч. – монолог, II ч. – лірична сповідь, фінал – вибух емоцій.
Роль другої частини	II ч. – «відступ», емоційна пауза, що готує слухача до кульмінації у фіналі.	II ч. – самостійна лірична мініатюра з яскраво вираженим емоційним характером.
Фінал як кульмінація	Фінал – кульмінація циклу, що завершує драматургічний розвиток. Це апофеоз, що поєднує всі попередні частини в єдине ціле.	Фінал – найбільш емоційно насичений, але сприймається не як підсумок драматургічного розвитку, а радше, як яскравий епізод.
Ритмічна логіка	Ритмічна стабільність підкреслює логіку розвитку. Кожна частина має чіткий ритмічний каркас.	Ритміка гнучка, часті темпові коливання, що впливають на більшу автономність частин циклу.

Емоційна цілісність	Єдиний емоційний розвиток: від напруги у I ч. до рефлексії у II ч. та тріумфу у фіналі.	Емоційна різноплановість: кожна частина виражає певний настрій, без наскрізного емоційного розвитку-руху через увесь цикл.
----------------------------	---	--

Вище віддзеркалено виявлені особливості фразування кожного піаніста у всіх трьох частинах. Це дозволило прослідкувати манеру інтонаційної побудови фраз, розстановку акцентів, кульмінаційних зон та використання пауз. У праці викладено два діаметрально протилежні виконавські підходи до реалізації циклу сонати періоду романтизму:

- Д. Коревар прагне до цілісної драматургічної структури, витриманої у традиційному стилі сонатного циклу епохи романтизму;
- Х.Р. Чанг демонструє кожен окрему частину сонати як відносно самостійний мікроцикл, створюючи певну мозаїчність циклічної будови.

Отже, Соната ор. 21 c-moll С. Шамінад для виконавця постає як широкий простір для інтерпретаційної свободи, де сам піаніст-виконавець виступає співавтором художньої форми. Структурна логіка, образна яскравість, емоційна насиченість і концертність досліджуваного сонатного циклу можуть по-різному варіюватися і бути розцвіченими виконавцями залежно від індивідуальної художньої концепції, відкриваючи нові грані музичного твору як для творчої молоді, так і для слухацької аудиторії.

УДК 78.072.3

Менцель Анна,
бакалавр кафедри історії та теорії музики
Дніпровської академії музики
тел. (063) 344 - 92 - 00
e-mail: annamenthelwork2004@gmail.com
(науковий керівник С.А. Щітова)

УКРАЇНСЬКІ МИТЦІ ТА ЇХ ШЛЯХ ДО ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ ЧЕРЕЗ ЕМІГРАЦІЇ ТА ПОЛІТИЧНІ РЕПРЕСІЇ

За період від початку і до середини ХХ століття Україна пережила багато драматичних, доленосних подій – революцію і встановлення

радянської влади, громадянську і дві світові війни, Голодомор, політичні репресії, три хвилі еміграції. З приходом більшовиків українська культура була піддана руйнуванню, а спроби знищення інших народів, які існували у складі радянського союзу, згенерували культурний і політичний опір новій, зовсім не лояльній владі. Як наслідок – масова евакуація і утворення осередків української діаспори в різних країнах світу. Незважаючи на те, що українська діаспора за кордоном та репресовані українці-музиканти опинилися в різних умовах – їхню творчість об'єднує збереження національної пам'яті про минуле. Слово діаспора (грец. – «розсіювання») визначає первинну спільноту людей, об'єднаних за етнічними, мовно-культурними або релігійними цінностями, які зберігають свою самоідентичність за межами батьківщини. Еміграція стала засобом порятунку українців від політичних переслідувань та репресій. Українська діаспора або закордонне українство, яка пройшла три хвилі еміграції, має давню міграційну історію. Вона вважається однією з найчисленніших у світі, її кількість на сьогодні доходить до 20 млн.

Першу хвилю еміграції (1861 – 1914) називають трудовою, у результаті її українці в інших країнах створювали для себе комфортні, звичні до них умови, відкривали україномовні школи тощо. Друга хвиля еміграції (1920–1930) виникла як наслідок, відголосок подій Першої світової війни та встановлення на території України нової радянської влади. В результаті третьої хвилі (1940–1952) еміграції кінцево формується розуміння діаспори. В ході розвитку та відновлення культурного життя емігрованих українців важливу роль відіграли творчі асоціації та товариства, об'єднання музикантів згідно їх професійній діяльності.

Зі зростанням масового інтересу до творчості українських музикантів періоду другої і третьої хвиль еміграції і політичних репресій, виявлено чимало забутих, але талановитих імен. Виділимо чотирьох музикантів. Серед тих, хто пройшов нелегкий шлях еміграції для збереження своєї національної приналежності – Сергій Борткевич, Зиновій Лисько. З тих, хто, працюючи в Україні, потрапив під репресії влади і став жертвою існуючої каральної системи, опинившись в концтаборах ГУЛАГУ – Василь Барвінський та Борис Кудрик.

На відміну від вже повернутих до національної пам'яті, докладно досліджених і виконуваних Сергія Борткевича та Василя Барвінського, імена Зиновія Лиська і Бориса Кудрика залишаються для багатьох недостатньо відкритими – як для виконавців, так і дослідників. Всіх

чотирьох композиторів, що отримали декілька освіт в Україні і Європі – Польщі, Чехії, Австрії, Литві тощо, об'єднує універсальність та багатогранність, оскільки вони уособлювали в собі обдарованість виконавців, науковців, композиторів, публіцистів, музично-громадських діячів,

Серед написаних творів для фортепіано у кожного з них представлені цикли мініатюр, що свідчить про неоромантичні устремління композиторів-піаністів. Адже саме мініатюри склали основну частину професійної фортепіанної музики в Україні під час її становлення. Композитори переосмислили жанр так, щоб в кінцевому варіанті невеликий за обсягом твір виражає глибоку змістовність:

- ✓ З. Лисько Фортепіанні мініатюри на українські теми: Ой, гавку красно грають, Ой, у полі; Огірочки; Світи місяцю; Дикі кози; Prelude a Canon; Пісня; Ой, з-за гори; Ой, у лузі; Ой, на горі сніг біленький.
- ✓ В. Барвінський Шість п'єс для фортепіано, Шість мініатюр на українські теми, Три п'єси на теми лемківських народних пісень, Двадцять дитячих п'єс на теми українських народних пісень.
- ✓ С. Борткевич Шість ліричних думок, Шість прелюдій, Шість п'єс для фортепіано.
- ✓ Б. Кудрик Прелюдії, Інтермецо, Гумореска, Вальс A-Dur.

Цикл «Шість ліричних думок» Сергія Борткевича (1877 – 1952) ор. 11 демонструє неоромантичні тенденції музики композитора з характерними для його стилю мелодичною виразністю, колористичною гармонією, об'ємною фактурою і достатньо різноманітною, варіативною ритмікою. До вашої уваги фрагменти першої (Andantino cantabile) і третьої (Allegretto grazioso) мініатюр.(звучання) Виконує фінський піаніст Йоуні Сомеро

Шість п'єс на українські народні теми **Василя Барвінського** (1888 – 1963) максимально наближених до автентичних зразків, але без їх прямого цитування, на відміну від аналогічного циклу Зиновія Лиська.

В своєму циклі «Фортепіанні мініатюри на українські народні теми» **Зиновій Лисько** (1895 – 1969) використовує національний фольклор, збагачуючи твори поліфонічно. Прийшовши через осучаснення музичної мови, використовуючи елементи поліфонії, прийоми піаністичної техніки, розкриваючи зміст і музичний задум, він підготував ґрунт для вільного осмислення музичного фольклору.

Найменш дослідженням залишається **Борис Кудрик** (творчий псевдонім Рогатинець, 1897 – 1952) – доктор мистецтвознавства і германістики, композитор, прекрасний концертмейстер. Навчався Б. Кудрик у Відні в приватній музичній консерваторії ім. К. Шимановського, де згодом і працював. Після не довготривалого повернення до Львову в 1944 він їде до Відня і залишається там, а в 1945 був арештований НКВД і на 10 років засуджений до радянських таборів, в яких просидів разом з В. Барвінським.

Композитор під впливом московської влади примусово підписав дозвіл на знищення всіх творів. Ймовірніше за все він був або евакуйований, або емігрований. Відновлені твори, які були багато десятиліть забуті – тепер стали доступними для слухача. Одним з провідних жанрів у Бориса Кудрика були мініатюри, як хорові, так і фортепіанні – Прелюдії, Інтермеццо, окремі п'єси. В рамках проєкту «Знати. Слухати. Любити» львівським піаністом Дмитром Микитиним було відновлено для українського слухача дві мініатюри Кудрика: Гумореска та Вальс A-Dur

Отже, на прикладах циклів фортепіанних мініатюр Василя Барвінського і Зиновія Лиська, Сергія Борткевича і Бориса Кудрика можливо визначити не тільки їх власні особливості, але і ту роль, яку відігравали у збереженні національної пам'яті репресовані та емігровані українські музиканти.

УДК 78.072.3

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)

СИМФОНІЯ № 1 «KLIPPEPASTORALER» РУДА ЛАНГГОРА: ГІРСЬКА ОДІССЕЯ

Руд Ланггор – данський композитор середини XIX – XX століття, який втілював свої амбіції через створення доволі масштабних 16-ти симфоній. Лише після смерті композитора, його музику стали виконувати в Данії, а в місті Рібе щорічно проводиться фестиваль на

його честь, де виконуються твори композитора та близьких за тематикою митців.

У 14 років Лангтор замислив створення своєї першої симфонії, в якій мав надію втілити амбітний потенціал композитора. Масштаби першої симфонії, що написана у ранній період його творчості сягає цілої години.

Симфонія № 1 «Klipperpastoraler» («Гірські пасторалі») має п'ять частин із зазначеними композитором програмними назвами:

- ✓ I частина – «Brænding og Solglimt»;
- ✓ II частина – «Fjeldblomster»;
- ✓ III частина – «Sagn»;
- ✓ IV частина – «Op ad fjeldet»;
- ✓ V частина – «Livsmød».

Якщо казати про очевидну концепцію симфонії, про яку свідчать назви п'яти частин, зрозуміло, що мова йде про сходження героя від підніжжя до вершини гори. На нашу думку, митець мислить про сходження його, як композитора, на вершину власного визнання суспільством, як одного з членів Данської національної композиторської школи.

I частина – «Brænding og Solglimt», у рондо-сонатній формі, втілює ідею внутрішнього налаштування героя на майбутню подорож, яка буде сповнена складнощами, а разом з тим буде вимагати внутрішнього стрижня. Найяскравіше цей образ втілений у вступі, що починається з октавного затакту, який як поштовх передуює пунктирному ритму теми в маршовому характері, адже він уособлює мотив «сили Духа» героя.

Головна партія, що є рефреном I частини, зображує безпосередньо самого героя, прагнучого подолати цю могутню породу. Вона має схвильований та водночас рішучий характер завдяки *marcato* та пунктирному ритму у звучанні струнних.

II частина – «Fjeldblomster», є ліричним центром симфонії з її споглядальним настроєм, який втілює образ прекрасного світу природи, що умиротворює героя та надихає його на подальший шлях. Частина написана у складній тричастинній формі, де основна тема піддається певним трансформаціям. Лангтор використовує наступні засоби виразності для втілення світлого та ліричного образу: кантиленний тип теми, висхідна секунда, як інтонація томлення, *tutti* камерного оркестру на *piano*.

III частина – «Sagn», є епічною частиною, що переносить нас в атмосферу історій пращурів, які навіки залишилися лише словами на скелях. Якщо філософські підійти до цієї частини, то можна відмітити ідею Лангтора про звернення до традицій інших композиторів, адже саме в цій частині можна почути інтонаційну спорідненість основної теми четвертої частини симфонії № 9 «З Нового світу» Антоніна Дворжака. Отже, маємо розуміти цю частину не як жанр літератури, який інтегрувався у музику, а як музичну атмосферу саги, в якій панують голоси минулого.

IV частина – «Op ad fjeldet», маршовим та рішучим характером повертає слухача до найголовнішої мети – сходження на вершину. Основна тема втілює настій частини, завдяки примітці *marcato* та акордовій підтримці в оркестрі. При переважаючому рівномірному ритмі, пунктир на другу долю додатково підкреслює активність і динамічність частини.

V частина симфонії – «Livsmød», головний герой вже майже на вершині гори, залишилися останні кроки, але у думках шлях через який він пройшов – це біль, зовнішні незгоди та люди, яких він втратив на шляху до омріяного. Частина написана в сонатній формі, де головна партія втілює потужну енергію через пунктирний ритм та широкі стрибки у тембрі тромбонів. На тлі цієї теми звучать тріольні пульсації в мідних інструментів та стрімкі пасажі у струнних та дерев'яних духових, що додає мужній темі атмосфери пориву вітру на вершині гори.

Завершує частину життєдайна та повна справжніх вольових та рішучих настроїв кода, не дарма закінчується симфонія в однойменній мажорній тональності – H-dur, як символ шляху від мороку до світла. Коду є апофеозом мужності, сили та відчайдушного прагнення заявити про себе та свою душу, що рівна за зростом найвищих гір.

Мунтян Анна,
магістрантка кафедри історії та теорії музики
Дніпровської академії музики
тел. (097) 927 - 31 - 03
e-mail: mag24.42@dk.dp.ua
(науковий керівник А.Я. Любимова)

**НАСПІВИ ДО ОБРЯДУ МАЛАНКИ
НА ДНІПРОПЕТРОВЩИНІ
(за записами Дніпровської академії музики 2015-2016 років)**

Серед зимових традиційних наспівів України особливу увагу привертають обряди із «ряженням» – водіння Кози, Меланки, Ведмедя. Ці архаїчні обряди із зовнішнім перевтіленням у потойбічних героїв несуть неабияку цінність для сучасних науковців, адже є рудиментами давніх вірувань та побуту українців. На території Дніпропетровщини побутував обряд «меланкування» із приуроченими щедрівками.

Як зазначає Анастасія Любимова у дисертаційному дослідженні «Традиційна пісенна культура пізнього формування в ареалі дніпровських порогів: специфіка жанрової системи», на території сучасної Дніпропетровщини побутує 2 типи меланок – лівобережного типу та «дністровська» [1, с. 81].

У записах здійснених Дніпровською академією музики в опрацьованих матеріалах виявляємо тридцять шість наспівів Меланок зі різних сіл. У своїй роботі ми аналізуємо одинадцять зразків із правобережних Томаківського, Криничанського, Кам'янського районів, лівобережного Петропавлівського району. Десять зразків є прикладами лівобережної Меланки-шестидольника та один – дністровської. Окремо виділяємо зразок із села Осадче Петропавлівського району – це приклад строфічної форми з рефреном «Щедрий вечір, добрий вечір, добрим людям на здоров'я». Розглянемо детальніше кожен мелотип.

Сюжети шестидольників є типовими, і розпочинаються інципітами «Меланка ходила» (6 зразків) та «Меланка, Меланка, Меланчина мати» (3 зразки). Ці зразки обмежуються лише таким текстом, хоча на інших локусах Дніпропетровщини зустрічаємо також варіанти Васильова мати, Меланчина мати, Меланки ходили.

Деякі тексти зберегли повноцінний поетичний текст – де використовується «золотий хрест держала», «золоту кадильницю», та типовий фінал «Богу свічу ставте, а нам калач дайте». Таким є зразок із Маломихайлівки Криничанського району:

Меланка ходила
Василька просила
Васильку мій батьку
Пусти мене в хатку
Я жита не жала
Золотий хрест держала
Золоту кадильницю
Кадітися люди
От вам Господь буде
Богу свічу ставте
А нам калач дайте

(примовка) Та не ламайте по ціленькому давайте!

Характерною особливістю цього типу є скандування останнього рядка «Не ламайте, та по цілому давайте!». Схожі примовки використані у 8 із 9 зразків. Частина текстів побутує у скороченому варіанті – тут відсутні останні рядки про свічу або калач (проте скандувальний рядок зберігається).

Наспіву цих зразків дуже схожі, деякі із них виглядають майже однаковими. Це одноелементні мелодії, з діапазоном квінти, рідше кварта. Ритмічна форма мелодій – 121212 (8 зразків) та 121112 (1 зразок). Усі наспіву виконані в унісон, або сольо.

Зразок «дністрянського» типу «Ой учора із вечора» має дворядкову форму із повтором другого рядка. Ритмічна форма – 1111/2121/11121/1221/. Діапазон – квінта з малотерцієвою основою. Його згадала лиш одна співачка, і лише першу строфу.

Строфічний зразок «Там Меланка та ризи прала» із нетиповим для цього жанру рефреном має традиційну будову щедрівки, не приуроченої до обряду водіння Меланки. Ритмічна форма – 2222/2222//4224/4224/4224/4224//. Діапазон наспіву кварта із характерною субквартою на початку. Загалом мелодична лінія має певні схожості із питомими щедрівками з цього району (наприклад «Яко сів Христос та й вечеряти» [2, с. 36, № 46]. Можемо припустити,

що в процесі побутування співачки інтегрували текст Меланки у звичну їм щедрувальну форму із рефреном.

Отже, можемо спостерігати, що на території Дніпропетровщини побутували і зараз залишаються у пам'яті інформантів 3 типи Меланок. Перший це Меланка лівобережна з характерною тирадною формою на основі шестидольника, що має с типовий сюжет («край столу стояла, золотий хрест держала»). Другий тип – Меланка дністровська, правобережного типу з характерною сторічною формою та сюжетом. Третім типом виділяємо зразок строфічної форми із рефреном – припускаємо, що цей зразок виник у результаті злиття Меланкового тексту та мелодії щедрівки.

Список використаних джерел:

1. Любимова А. Зимові пісні Правобережжя Дніпропетровської області. *Проблеми етномузикології*. Вип. 7. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2016. С. 77–82.
2. Пшенічкіна Г., Любимова А. Народні пісні сучасної Дніпропетровщини. Вип. 2. Петропавлівський. Дніпро: Ліра, 2019. 160 с.

УДК 78.072.1

Іванченко Павло,
магістрант кафедри оркестрових інструментів
Дніпровської академії музики
тел. (095) 717 - 53 - 68
e-mail: pavloivancenko32@gmail.com
(науковий керівник М.П. Калашник)

ФУНКЦІЇ ТУБИ В ОПЕРАХ Р. ВАГНЕРА

З метою аналізу функціонування туби цілком доречно звернутись до перших творів, в яких вона була використана. Це, передусім, опера «Тангейзер» Р. Вагнера. Розглянемо увертюру. Група мідних духових інструментів представлена чотирма валторнами – двома натуральними in E, двома хроматичними in E, трьома тромбонами і басовою тубою. Звернемо увагу на те, що валторни нотовані вище за фаготи, що можна зустріти також в інших вагнерівських партитурах, адже такий принцип запису пояснюється діапазоном валторн і фаготів.

Туба в увертюрі звучить в туттійних фрагментах, мислиться частиною квартету «тяжкої міді». Перший раз вона вступає в другому проведенні хоральної теми пілігримів в першому розділі увертюри (яка написана в складній тричастинній репризній формі з контрастною серединою і динамізованою репризою). Друге проведення хоральної теми відзначено підвищенням емоційного тону висловлювання, виходом в зону туттійного звучання, використанням для ущільнення фактури мелодичних фігурацій у високих струнно-смічкових інструментів і ритмічних у дерев'яних духових і валторн, які, фактично, мисляться композитором частиною групи дерев'яних.

У цьому контексті три тромбона і туба утворюють компактну групу всередині мідних духових, які можуть діяти окремо від валторн. Так відбувається і в цьому фрагменті: три тромбона потужно грають мелодію хоральної теми, тоді як туба виконує басову функцію в дублюванні з віолончелями та контрабасами. Однак останні в ритмічному плані об'єднані з інструментами групи дерев'яних духових, ритмізуючись тріолями. Тим самим ритмічно туба виокремлена – вона виконує басову лінію хоральної теми без ритмічної фігурації: опукло, рельєфно, вирізняючись на тлі пульсуючого ритму інших інструментів.

Отже, з точки зору оркестрової фактура туба в гомофонно-гармонічній фактурі виконує басову функцію. З точки зору композиційно-драматургічної функції вона доєднується в зоні розвитку тематизму, сприяючи темброво-фактурним змінам. Її семантика тут визначена загальним образним рішенням хоральної теми, яка розвивається в бік підвищення тону і напруги висловлювання, починаючи звучати стримано, а вже під час другого проведення набуваючи надзвичайної емоційної піднесеності.

У середньому розділі увертюри туба використовується композитором, по-перше, для підсилення баса в кадансовій зоні; по-друге, для підкреслення акордів, по-третє, в туттійному звучанні в кульмінаційній зоні. У першому випадку туба вступає на чотири такти, в межах яких прописана градація динаміки від меццо форте до фортіссімо. В оркестровій фактурі вона виконує басову функцію, разом з іншими інструментами (контрабаси, фаготи, валторни і кларнети) утворюючи потужний гармонічно-басовий шар фактури. Тут, як ми бачимо, туба діє разом з валторнами, а не з тромбонами, як в експозиційному розділі форми, що дає композитору нову темброву комбінацію, відповідно, оновлення тембрового боку композиції. З

точки зору розташування в формі туба використовується в зоні розвитку тематизму. Її семантичну функцію визначає образне наповнення теми в цілому – вона є компонентом експресивної, навіть екстатичної теми, яка пов'язана з Венерою. У разі підкреслення на тубу покладається басово-підкреслююча функція в оркестровій фактурі в темі, яка представляє палкий образ Тангейзера. Підкреслення застосовано на самому початку викладення теми, як її імпульс; при її повторенні і далі – в туттійно-кульмінаційному проведенні, де туба (разом з контрабасом) стає басовою опорою для мелодії і гармонічних голосів, які рухаються з басом в одному ритмі. Нарешті, в завершальній кульмінації всієї увертюри туба виконує басово-педальну функцію.

Узагальнюючи, звернемо увагу на такі особливості використання туби Р. Вагнером. По-перше, тембр туби застосовано дуже економно, вона вступає в окремих фрагментах, де її поява обумовлена або виходом в зону кульмінації, або бажанням підкреслити звучання окремого акорду, або укріпити басову лінію в кадансі. Відповідно, час звучання буде різним. По-друге, туба використовується в басовій функції. По-третє, вона застосована як в експозиційних, так і розвиткових етапах музичної форми. По-четверте, вона комбінується окремо з тромбонами, окремо з валторнами та інструментами групи дерев'яних духових. Нарешті, вона звучить в темах, які є різними за образним рішенням: від хоральної до гімнічної, експресивної.

УДК 78.072.1

Урбан Ірина,
магістрантка кафедри оркестрових інструментів
Дніпровської академії музики
тел. (098) 466 - 02 - 76
e-mail: iraurban61@gmail.com
(науковий керівник Н.Ю. Кравченко)

ДО ПИТАННЯ ПРО ФЕНОМЕН НЕОСТИЛІСТИЧНОСТІ У КОНТЕКСТІ ФЛЕЙТОВОГО ДОСВІДУ

Упродовж XX і особливо початку XXI століття у флейтовій творчості (і не лише) відзначається істотне розширення жанрово-стильової різноманітності в усіх сферах композиторсько-виконавської практики, що втілює певну інструментальну конкретику періоду у дусі

стильового плюралізму, виявленого у багатовекторності та багатоплановості буття. Звідси простежуються і нові підходи дослідників до методів та аналізу нової і «найновішої» музики. Проте, необхідно відмітити, що в цьому контексті «нового» займають і значне місце показники музики «минулого», естетика якого впливає сьогодні на теоретичну думку, творчу і композиторську практику.

Мова йде саме про феномен «*неостилістичності*», що створює стильову всеосяжність-всеохоплюваність та в комплексі цілісної структури набуває особливо широкої термінологічно-сміслової навантаженості. Такі структурно смислові шари базуються по принципу залучення безпосередньо стилем попередньої музичної епохи (що заперечується новою епохою в певному сенсі) з елементами стилізації вже на новому рівні музичного мислення (наприклад бароко – *необароко*, класицизм – *неокласицизм*, романтизм – *неоромантизм* і т. д.). Звідси і парадокс дефініцій неостилів, що полягає в поєднанні «старого» і «нового», як *непоєднуваного* (де акцент робиться на суперечності і принциповій несумісності. Це може вказувати на напругу, конфлікт або навіть штучне зіставлення двох елементів, що не зливаються в єдине ціле, а існують поряд, залишаючись протилежностями) та *поєднуваного* (де наголошено на синтезі та діалозі між епохами, тобто спираючись на ідею взаємодії, що підкреслює органічний зв'язок між «старим» і «новим») відроджуючи стилі минулих епох, але в новому контексті, часто заперечуючи або переосмислюючи традиції. Це створює суперечність між збереженням автентичності та інноваціями, а також викликає питання, де проходить межа між стилізацією і новаторством?

У флейтовому мистецтві сучасності, *нео-стилістика* постає важливою формою стилізації і все більше звертає на себе увагу в творчій і науковій сферах. Відповідно до цього, досить численні монографічні та дисертаційні матеріали та окремі статті, що засвідчують увагу перш за все на флейтовому мистецтві (наприклад; В.П. Качмарчик, А.Я. Карпьяк, Н.Ю. Кравченко, В.Ю. Дзисюк, А. Кушнір, О.А. Рудиці, І.Ю. Єрмак та інші). Однак, у даних роботах присвячених різним напрямкам у флейтовому мистецтві не було досі розглянуто питання, стосовно векторів неостилістичної спрямованості та їх взаємності. Але варто згадати монографію В.В. Громченко [1], яка є важливим матеріалом у даному контексті, оскільки автором розглядаються популярні сольні твори для флейти, як «Сіринкс» К. Дебюсі та «Щільність 21,5» Едгара Вареза, що

демонструють розмаїття технічних прийомів та звукових можливостей флейти в неостильовій музиці. Загалом у монографії детально аналізуються неостилістичні тенденції, окремі вектори; неокласицизм, неоромантизм та неофольклоризм, які широко представлені у творах для флейти.

Проте, головна ідея дослідження базується на виокремленні постаті соліста – сценічно-одноосібного творця [1], згідно цього і не охоплює інші сфери, наприклад камерно-ансамблевої і концертної як такої у контексті неостилістичності і саме явище як таке. Щодо самого поняття необхідно відмітити що *неостилі* (окремі направлення) або ж *«неостилістичність»* в музикознавстві і культурологічному дискурсі постає доволі актуальною проблематикою, що засвідчено численними працями вітчизняних дослідників (наприклад: О. Василенко, І. Юдкін-Ріпун, О. Зав'ялова, Р. Сулім, Н. Кравченко, В. Громченко, М. Рябоконева) Проте, підхід до даної проблематики виявив себе у розгалужено-стильовому аналізі, а не у цілісному підході до самої термінологічної навантаженості неостилістичності як такої, що перш за все стосується і флейтової «інструментальної конкретики».

Важливо відмітите і те, що неостилістичність, як феномен виступає на думку авторів даної роботи в мистецькій сфері сьогоденності, як паралелелізм до найновішої музики, що різко протистоїть виконавській та композиторській роботі за принципом процесуальності викладу, і як тенденція збереження у стилізації «старого» для створення актуальної опозиції для сучасного пост-авангардного світу творчого настрою.

У такому руслі можемо прокоментувати, що 1970-ті – 2010-ті роки, як підтвердження такої теорії, як ми знаємо видають відсторонення модерну-авангарду на користь пост-авангарду – постмодерну. Причому, якщо модерн і авангард розрізняють у XX столітті як а-традиціоналізм (модернізм) і анти-традиціоналізм (авангард), то для пост-авангарду ця відмінність несуттєва. Бо мова йде про залучення а-традиціоналістської позиції до поєднання з традиціоналістськими заставами творчого мислення, і це створює ту знамениту «мозаїчність», що стала відзнакою, за формулою А. Моля [76], «нової еkleктики» пост-авангардного (і постмодерного) буття (див. про це у дисертації [4, с. 95]).

Серед духових інструментів, флейта переважає представленням в нео-спрямуванні, ескорпорує певні характеристики і елементи останніх. Це засвідчується достатньою кількістю матеріалів, як в

сольній, так і камерно-ансамблевій та концертній сферах флейтової практики, особливо показові композиції; «Фантазія» М. Арнольда для флейти соло, Поема для флейти соло Л. Дичко, Соната для флейти соло З. Карг-Елерта, вісім п'єс для флейти соло П. Гіндеміта разом з його знаменитою сонатою для флейти і фортепіано, Тріо для флейти, віолончелі і фортепіано В. Мартинюк, Партита для флейти соло Л. Дичко, «Сициліана та Бурлеска» в її багатоваріантному виявленні А. Казелли (дивитись про це у статті одного із авторів і власне представлення цього твору у даній концепції багатоваріантності на міжнародному конкурсі в Італії «Rizzardo Vino» [З. с, 200]), Х. Родріго (Концерт-пастораль для флейти з оркестром, Антична арія для флейти і фортепіано, *Serenata al alba del dia* (Серенада на світанку) для флейти і гітари) та багато інших.

Окремо необхідно відмітити постать композитора, яка практично на нашу думку базується на елементах неостилістики, а саме з цільовими запитами до флейтової конкретики, що відіграє сьогодні для флейтового виконавства значну цінність: творчі доробки відомого Л. Лібермана; *Air* (Повітря) для флейти і оркестру, два концерти для флейти і фортепіано, концерт для флейти, арфи і оркестру, концерт для флейти пікколо і оркестру, сонати для флейти і гітари, флейти і фортепіано, флейти і арфи, численні тріо за участі флейти в *mixed* форматі, *Soliloquy* (Монологи) для флейти соло, *Night music* (Нічна музика) для флейти, кларнета та фортепіано.

Наприклад Л. Ліберман часто сам зазначав, що надихався музикою Й. Баха і використовував елементи поліфонії та ритмічних структур, які ми можемо спостерігати у першій частині Концерту для флейти з оркестром ор. 39, що і стали показниками необароко в його стилізації. Згадаємо і про неокласицизм в його творчості, а саме, явне тяжіння до «моцартіанства», що виявило себе у контексті окремих елементів та прямих посилань. Можемо привести наприклад його Концерт для пікколо і оркестру, де в третій частині у партії оркестру неодноразово цитується уривок Симфонії № 41 В.А. Моцарта.

Аналізуючи творчість Лібермана можна виділити вплив Л. Бетховена, особливо його ранні концерти. Л. Бетховен у своїй творчості надавав перевагу драматичній гармонії, яка створювала напругу, використання контрастних тем, що розвиваються через різні оркестрові і фортепіанні партії. У першій частині Концерту для фортепіано з оркестром № 1 Ор. 1 – оркестрова партія створює динамічне очікування, після чого вступає фортепіано, підкреслюючи

драматичне загострення, подібно до таких музичних прийомів у Концерті для фортепіано №1 Бетховена.

Унікаючи емоційної надмірності та «авангардності» сучасної музики, Ліберман зберігає чіткість і логічність музичної мови що допомагає композитору залишатись у контексті традиційності комплектуючи її з новаторством по принципу стилізації та відмежовуючись в опозицію до найновішої музики XX – XXI ст.

Таким чином неостилістичність постає актуальним і важливим феноменом сьогодення, оскільки відображає певні тенденції розвитку сучасного музичного мистецтва. Поєднання традиційних стилів «старого світу» із новітніми художніми підходами, що не лише збагачує музичну практику, а й сприяє кращому розумінню процесів стилізації, інновацій та взаємодії між минулим і сучасністю. Це питання є значущим для музикознавства, виконавства і композиторства, адже дозволяє аналізувати і осмислювати, як зберігаються та трансформуються історичні музичні традиції в умовах постмодерного-поставангардного буття, які важливі у інтерпретації тієї самотності, яку представляє сьогодні Л. Ліберман.

Список використаних джерел:

1. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ – Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.
2. Зав'ялова О.К. Неостилістичні ознаки ансамблевих жанрів камерно-інструментального мистецтва України. *Відроджуємо в собі себе*. Суми, 1990. № 15. С. 25–31.
3. Кравченко Н.Ю. Багатоваріантний виконавський принцип «Сициліани та Бурлески» А. Казелли в стилістичній концепції неокласицизму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури у мистецтв*: наук. журнал. Київ, 2021. № 1. С. 198–203.
4. Кравченко Н.Ю. Феномен медитативності у флейтовій музиці епохи поставангарду: дис. ... доктора філософії. ОНМА ім. А.В. Нежданової: Одеса, 2022. 214 с.

Буйновська Діана,
аспірантка кафедри
музикознавства, композиції та виконавської майстерності
Дніпровської академії музики
тел. (066) 332 - 05 - 87
e-mail: dianaband8@gmail.com
(науковий керівник С.А. Щітова)

АВТОРСЬКІ ВЕРСІЇ «ВІЗУАЛІЗОВАНОГО ВИКОНАВСТВА» ТВОРІВ ВЕЛИКОЇ ФОРМИ ДЛЯ БАНДУРИ

Процесу популяризації академічної бандури в соціумі ХХІ сторіччя значно полегшує та сприяє технологічний прогрес. Розуміючи і констатуємо, що сучасна молодь поглинає більшість інформації через зорове сприйняття, задля підвищення зацікавленості широких мас припустимо доречним використовувати множинні засоби візуалізації. Тож, для розуміння особливостей окремої галузі сучасної інтерпретології, запропоновано нове визначення – «візуалізоване виконавство». Воно передбачає створення відеокліпів, використання відеоряду, різноманітних візуальних ефектів на концертних заходах, театралізовані елементи, адже сьогодні виконавство все частіше подається у синтезі з хореографічними, режисерськими елементами тощо. Для розуміння одного з аспектів візуалізованого виконавства творів великої форми для бандури звернемось до зроблених авторкою доповіді відео-кліпів Сонати і Концерту Анатолія Маціяки.

А. Маціяка звертався до бандурної творчості як виконавець-бандурист; це надає право називати його, за словами бандуристки-науковиці Оляни-Квітослави Созанської, «феномен(ом) української бандурної традиції» [2]. Твори А. Маціяки відкривають для бандуристів перспективу досягнення вищого щабля професіоналізму, коли, володіючи багатьма технічними навичками, музикант спрямовує свою творчу потенцію для глибинного прочитання і розуміння художнього задуму та його індивідуального власного інтерпретування. В такому сенсі надскладні технічні епізоди масштабних композицій А. Маціяки здаються виправданими для розкриття нових граней бандури [1].

Задум створення відеокліпу першої частини Сонати a-moll А. Маціяки з'явився під час опанування виконавськими аспектами і можливістю поєднання музичних фрагментів з хореографічною постановкою. Танцівниці Ганні Курицькій, завдяки її власній імпровізації, вдалося візуалізувати в протилежних зовнішніх образах хореографії відчуття жіночої та чоловічої категорій відповідно (головна і побічна партії сонатної форми). Безпосередньо задля переконливого втілення контрастних образів, в кіностудії Contrabas Studio використано допоміжні спеціальні ефекти – гра світлотіней та димове наповнення простору, що додало кадрам об'єму та різноманіття.

Оскільки Соната і Концерт для бандури з оркестром А. Маціяки досить близькі за тематизмом та драматургією, задля завершення проєкту візуалізації було вирішено втілити ідею ще через один відеокліп. У зв'язку з тим, що візуалізація концертного твору створена вперше, проєкт може вважатися експериментальним. Головними персонажами відеоряду Концерту є ексцентричні, яскраві, пристрасні та емпатичні танцівники та музиканти, як їх альтер-его, зі спокійною та гармонійною натурою. Відібрані засоби візуалізації пов'язані з певною символікою: дорога, обрана для локації, розуміється як символ пройденого шляху, довгий повітряний шифон – як символ легкості та свободи. Танцівникам, завдяки рухам в стилі «experimental», вдалося втілити головний задум – шлях устремління до свободи у відносинах, та передати настрої основних тем головної та побічної партій. В підсумку, представлено еклектичну роботу, тобто нестандартне стилістичне поєднання з акцентом на унікальності. Адже поєднання різнорідних, органічно несумісних елементів, запозичених з протилежних концепцій - традиційної музики періоду постромантизму та сучасний танцювальний напрям – experimental. Зацікавленість слухачів підтверджує своєчасність та актуальність наданого формату, про що свідчать позитивні коментарі під відео на сторінці You-Tube¹.

Отже, наведені приклади візуалізованого виконавства відкривають перспективи для освоєння, теоретичного аналізу та сучасної інтерпретації жанрів великої форми для бандури. Безумовно, синтез стилів, еклектика, залучення інших видів мистецтв (театрального, танцювального), візуалізація, використання сучасних технологій (студійний запис, відеозапис, поширення матеріалу на

¹ https://studio.youtube.com/video/d1QTAAn0_xNE/comments/inbox

електронних платформах) задля підвищення зацікавленості виконавця та слухача до академічної бандури, є актуальним та дієвим шляхом вдосконалення сфери бандурного мистецтва. Надзвичайно важливо підтримувати та поширювати український народний інструмент – бандуру – в царині академічного мистецтва в Україні та за її межами. При цьому показуючи, що бандура розвивається на рівні з іншими музичними інструментами, крокує «в ногу» з часом і дає безліч можливостей для реалізації творчого задуму.

Список використаних джерел:

1. Маціяка А.Д. Акварелі: П'єси для бандури соло [Мандзюк Л.В. Методичні рекомендації]. Харків: Стиль-Іздат. 2008. С. 3–15.
2. Созанська О.К. Життєтворчість Анатолія Маціяки як феномен української бандурної традиції. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»* (47), 2022. С. 4–10.

УДК 78.072.3

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

ОСОБЛИВОСТІ КОМУНІКАЦІЇ В МУЗИЧНИХ КОЛЕКТИВАХ XV ст.

Комунікація як спосіб взаємодії бере свій початок від традиції колективного музикування. На відміну від сольного виконання навіть для невеликого ансамблю був необхідний лідер. Нині це легко уявити, бо всім процесом комунікації займаються спеціально навчені люди – диригенти чи хормейстери, які вдало поєднують найкращі та найдієвіші методи взаємодії з колективом.

Музичне життя XV століття переважно було представлено вокальними колективами, які виконували композиції, акцент яких ставився не на художню складову, а на тексти. На той час нотація була

мензуральною, що значно полегшувало виконання багатоголосних творів за рахунок можливості запису ритму. Втім, збільшення кількості співаків та вдосконалення нотації потребувало дотримання певних правил щодо виконання. Відтак у творчому колективі з'являється лідер – кантор, який спеціально навчався, тому знав елементарну теорію музики, а саме: тривалості і їх поділ, лади, інтервали і правила їх гармонійного поєднання та обов'язковий початок кожного такту з консонансу. Окрім теоретичних знань кантор вивчав правила нотації, техніку співу та гру партитур. Партитури мали незвичний для нас нині вигляд, це були книги, де партії сопрано і басів розміщувалися на лівій стороні, а альтів і тенорів – праворуч, також існували окремі аркуші з партіями кожного голосу. Незважаючи на розміщення партій, кантор повинен був вміти відстежувати окремо кожен голос та чути їх у поєднанні. Керівник колективу вдавався до різних прийомів, наприклад, жестами показував звуковисотні зміни наступного тону, привертая увагу хусткою, використовував згорнуті у трубку ноти або пергамент, чи найголосніше виконував наспів, підпорядковуючи цим весь ансамбль, для цього необхідно було володіти хорошими вокальними здібностями.

Історичний процес становлення комунікаційної мови диригента складно віднайти у далекому XV столітті, коли цьому аспекту не приділялася велика увага. Втім, у різних видах мистецтва, наприклад, іконографічних джерелах, мініатюрах, рельєфах чи літературі, поступово з'являються згадки та описи, що привідкривають завісу до невербальної комунікації, що побутувала у той час. У деяких теоретичних працях цього періоду є згадки, що відмірювання такту відбувалося процесом торкання чого-небудь переважно рукою. Це пов'язано з особливостями виконання, адже хористи стояли один за одним, тому вони застосовували прийом легкого поплескування по плечу того, хто стоїть попереду, застосовуючи таким чином тактильну комунікацію. Підтвердження такого прийому взаємодії ми можемо знайти на сторінка праці Джорджо Ансельмі, датованої 1434 роком: «Кантор, не надто прискорюючи пісню і не протягуючи ноти занадто довгими, постукує передньою частиною стопи, утримуючи п'яту нерухомою, або торкається рукою руки або спини учня» [1, с. 171] та у більш пізній праці Бартоломео Рамос де Пареха, датованої 1482 роком: «...коли кантор хоче співати правильно і дотримуватися [ритмічної] міри, він повинен рухати ногою, або рукою, або пальцем, торкаючись в якомусь місці, подібно до пульсу» [2, с. 67].

Паралельно з прийомом тактильної взаємодії між співаками, набуває поширення тактування рукою, про що зазначає німецький музикознавець Георг Шюнеман в своїй праці «Geschichte des Dirigierens» [3], де вивчає живопис та знаходить відображення засобів комунікації між виконавцями та кантором. Він зауважує, що для виконання перед учасниками музичного колективу стояв пюпітр з великими нотними аркушами, для відмірювання такту кантор підіймав та опускав руку чи плескав у долоні. Втім, теоретики цього періоду вже зауважують, що керівник хору, відтворюючи «такт», не лише взаємодіє з музикантами як метроном, а ще й демонструє манеру виконання. Ми не можемо стверджувати, що у XV столітті у достатній мірі була розвинена художньо-образна складова диригентської мануальної техніки, втім можемо припустити, що елементарні жести вниз-вгору могли відрізнялися залежно від темпу, ритмічної складової та метру.

Таким чином, навіть ранні теоретичні праці, що датуються XV століттям, та візуальне мистецтво, де відображено ансамблеве музикування, є витокami довгого шляху становлення найкращих способів комунікації в парі Диригент – Музиканти.

Список використаних джерел:

1. Anselmi G. De Musica: dieta prima de celesti harmonia, dieta secunda de instrumentali harmonia, dieta tertia de cantabili harmonia. Firenze: Leo S. Olschki, 1961. 209 p.
2. Ramos de Pareja B. Musica practica. Bologna: Baltasar de Hiriberia, 1482. 82 p.
3. Schünemann G. Geschichte des Dirigierens. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913. 359 s.

Капітонова Вікторія,
викладач-методист кафедри фортепіано
Дніпровської академії музики
тел. (098) 291 - 27 - 78
e-mail: viktoriya011219954@gmail.com

СУЧАСНІ ТА ТРАДИЦІЙНІ СКЛАДОВІ ПРОФЕСІЙНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ПОДАЧІ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

Музичне виконавство та музикування сьогодні набуло неймовірних форм та засобів втілення. Це й професійне класичне сценічне виконавство, й аматорське музикування у колі дружнього спілкування, й самодіяльні концертні або тематичні заходи, й виконавство як супровід, поглиблюючий сприйняття та уяву, і застосування музики у суто фоновому контексті тощо.

Слід зазначити, що музика, як і будь-яке мистецтво, є відображенням дійсності. Але це мова емоцій. І навіть сама зображальна музика, яка звуками намагається змалювати предмет або ситуацію, – вона діє на уяву через емоційне сприйняття. Ця уява створюється у кожного індивідуально, відповідаючи духовності кожної людини, її колу знань, досвіду, здібностям, потребам та настрою. Але й величезне значення у створенні враження має подача музики. Музикант завжди повинен це враховувати. І практично не важливо – ти митець-виконавець професійних класичних творів, естрадної, джазової, народної музики, яка відображає яскраві образи, або ти створюєш певний настрій, майже непомітно подаючи музику-фон, – все одно маєш враховувати конкретні складові виконавської подачі музичних творів.

Кожний професійний виконавець як кінцеву мету бачить відтворення художнього образу музичного твору. Для цього мало засвоїти нотний текст, навіть реалізуючи його досить технічно, з врахуванням текстових штрихів та динаміки. Перш за все необхідно зв'язувати образно-змістові характеристики, які складаються з стильових, жанрових ознак фактурних особливостей, засобів образної виразності, складових форми твору. Зрозуміло, в процесі роботи над твором виконавець крім нот засвоює ритм, штрихи, динамічні вказівки, фактурні вимоги, ретельно відпрацьовує технічні завдання, т.

ін.. Але всі ці деталі роботи мають різні особливості у кожному окремому випадку. Крім суто образних характеристик існують певні вимоги стосовно конкретних стилів, жанрів, фактури або форми.

Наприклад, ритм у творі будь-якого стилю повинен відпрацьовуватись точно, але у джазовому творі характерний ритм є стильовою ознакою. Тому характерне акцентування, особливо синкоповане, має застосовуватись незалежно від того, чи є відповідні позначки у тексті. Наприклад, у регтаймах. А в творах часів класицизму величезне значення має інтонування штрихів, яке пов'язане з початком, кінцем ліг, особливо коротких, та їх підпорядкуванням сильним та відносно сильним долям. І це також є стильовою ознакою. Приклади такого оформлення штрихів ми знаходимо практично у всіх сонатах Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена та їх сучасників.

Жанрові характеристики часто також повинні відтворюватись виконавцем незалежно від того, чи є відповідні позначки в тексті. Наприклад, вальсовість зображується динамічним оформленням трьохдольності – *diminuendo* від сильної першої долі до слабкої третьої – в акомпанементі. А жанр *cantilena* потребує застосування особливих виконавських прийомів і рухів та організації звуковедення на *legato*.

Якщо мова йде про жанр-форму, наприклад сонату, виконавець одразу повинен відштовхуватись від особливостей побудови та організації виконання, що стосуються зіставлення головної і побічної партій та логічного оформлення динамічного розвитку в окремих розділах форми – таких як експозиція, розробка і реприза в сонатному *allegro*.

Наведемо інший приклад. Фуга являється самостійним жанром і має структурно визначену форму, що необхідно враховувати при роботі над конкретним твором. Але жанр фуги має також певні фактурні ознаки. Це поліфонічний твір, який неодмінно висуває фактурні вимоги стосовно відпрацювання рівноправних голосів. І неважливо, ми працюємо над фугою Й.С. Баха або Є. Юцевича, – жанрово-структурні та фактурні завдання ідентичні.

Таким чином, ми бачимо, що стиль, жанр та форма твору часто висувають загальні вимоги щодо виконавства, які безпосередньо в нотах не відображаються, але потребують осмислення та реалізації. Це здебільшого стосується класичних форм і жанрів. Але у переважній більшості творів форму, характеристики жанру, стильові ознаки, суто художньо-образні завдання, а також фактурно-технічні особливості

виконавець повинен осмислювати та реалізовувати шляхом особистого аналізу, спираючись на теоретичні знання та практичні вміння.

Двадцяте століття через модернізацію привело нас до нових музичних стилів, форм, до нової музичної мови і, навіть, нових проявів і нового призначення музики. Ще на рубежі XIX – XX ст. Е. Саті пропонує «музику-фон», «музику-шпалери». З притаманним йому відчуттям гумору він пропонує до музики ставитись, як до прикраси або як до частини довкілля, не зважаючи до неї увагу та не зосереджуючись на її звучанні. У той час його майже не зрозуміли. Він випередив свій час приблизно на півстоліття. Його ідеї, приклади його творчості, навіть перші «Гімнопедії» привели до нового ракурсу та засобів музичної зображальності. Еріка Саті високо цінували Клод Дебюссі та Моріс Равель. Якщо раніше музика переважно відтворювала враження та почуття, то тепер вона почала їх створювати.

Пізніше, у другій половині XX століття, для формування певного стану людини та її відчуття фонова музика почала звучати всюди. Зрозуміло, і в попередніх століттях різну музику використовували для створення конкретної атмосфери, але мало примітним фоном повсякденного буття вона стає лише у XX столітті. Цей музичний фон навіть може складатись з одного мотиву, який постійно повторюється без розвитку, без формовтілення, як нескінченна пряма. На ній не зосереджуєшся, її дійсно не помічаєш. Така музика майже не несе інтелектуального змісту. Але вона впливає на відчуття або підтримує їх.

Один з напрямків фонові музики – застосування у кіноіндустрії. Мелодії, що вражають, посилюють емоційне сприйняття сюжету, загострюють його. Саме таке музичне оформлення запропонували нам композитори – Енніо Морріконе (близько 500 фільмів), Джон Вільямс, Говард Шор, Дзьо Хісаісі та ін. І хоч ця музика не створювалась для сценічного виконання, багато її прикладів використовують як навчальний матеріал в музичних школах, до неї прагнуть навіть студенти на загальному фортепіано у музичних навчальних закладах.

Чи варто звертатись у навчанні до цього музичного напрямку та як с такою музикою працювати? На наш погляд, якщо музика кіно або музика інших фонових напрямків виконує свою головну роль – емоційно та художньо вражає та спонукає до виконавства, вона варта того, щоб з нею працювали та представляли її у деяких формах

сценічного виконавства. Але переклади музичних треків повинні оформлюватись за законами інструментальної п'єси. І в такому випадку зміст виконавської роботи буде складатися за традиційними вимогами: стиль, жанр, фактурно-технічні завдання, завдання форми та реалізація художньо-емоційних особливостей.

В такому варіанті виконання музики не може бути фоном, «шпалерами», вона має бути конкретизована певним художньо-виконавським змістом. Таке виконавство не може бути «музикуванням для себе», воно обов'язково має розраховуватись на слухача та включати в процес роботи і у кінцевий варіант оформлення професійні виконавські вимоги, які пред'являються до будь-якого музичного твору.

УДК 78.072.3

Ван Чен,

аспірант кафедри духових та ударних інструментів

Львівської національної музичної академії

імені М.В. Лисенка

e-mail: cenvan470@gmail.com

ВПЛИВ ІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ НА РОЗВИТОК КИТАЙСЬКОГО ТРОМБОНОВОГО МИСТЕЦТВА

Китайському тромбоновому мистецтву, як і іншим культурним артефактам Піднебесної, притаманні національна своєрідність та ідентичність. Воно характеризується самобутніми традиціями і регіональними особливостями, залежно від ступеня популярності та міри поширення духового мистецтва й розвитку музичної інфраструктури у тій чи іншій провінції.

Китайське тромбонове мистецтво розвивалося в руслі інтеграційних процесів, які з другої половини дев'ятнадцятого століття охопили усе китайське музичне мистецтво загалом. У минулому столітті в Піднебесній спостерігалася тісна взаємодія східних та західних мистецьких практик на тлі мультикультурного полілогу, який став важливою умовою розвитку механізму культури, проявляючись у різних вимірах та площинах.

Інтеграційні процеси китайського музичного мистецтва, у тому числі, духового (і тромбонового, зокрема), безпосередньо пов'язані з інтенсифікацією соціокультурної комунікації у розрізі дихотомії «Схід – Захід». Крім інтеграційних процесів у руслі глобалізації, великий вплив на розвиток і піднесення китайського тромбонового виконавства у минулому столітті мали національні традиції духового виконавства, навколишнє соціокультурне середовище та багатовимірні освітня практика, які шляхом адаптації місцевих та запозичених культурних цінностей створили підґрунтя для піднесення тромбонового мистецтва у сьогоденні.

Попри те, що у китайський інструментарій тромбон був імплементований відносно пізно (завдяки плідній діяльності європейських місіонерів), в сучасності він використовується доволі широко: тромбон присутній як у концертному просторі, так і входить до складу численних колективів – симфонічних, духових і військових оркестрів, ансамблів різного штибу, джаз-бендів та ін.

Варто підкреслити, що засвоєння в Піднебесній західних культурно-мистецьких цінностей, у тому числі, в ділянці тромбонового виконавства, відбувалось під безпосереднім впливом глобалізаційних процесів (в першу чергу, у другій половині двадцятого – початку двадцять першого століть).

Інтеграційним процесам в царині тромбонового виконавства у другій половині дев'ятнадцятого – двадцятому століттях сприяли:

- гастролі в Китаї багатьох ансамблів, бендів, оркестрових колективів за участю тромбону та зарубіжних виконавців-тромбоністів;
- навчання ряду китайських тромбоністів на Заході;
- еміграція до Китаю професійних тромбоністів;
- виїзди китайських тромбоністів із гастрольми у зарубіжні країни;
- суттєве пожвавлення творчого і концертного життя у країні, фестивального руху;
- збільшення кількості конкурсів виконавців на духових інструментах, у тому числі, тромбоні;
- майстер-класи західних тромбоністів: як виконавців, так і педагогів-методистів;
- еволюційні процеси духового музичного мистецтва під впливом загальної соціокультурної ситуації, які привели до його широкого поширення.

Професіоналізації китайського тромбонового мистецтва сприяла діяльність ряду музично-освітніх осередків краю, до яких належать: пекінська Центральна консерваторія, Гуанчжоуська консерваторія, Харбінська консерваторія, Чжецзянська консерваторія, Уханська консерваторія, Сичуанська консерваторія, Чунцинська консерваторія, Шеньянська консерваторія, Сіанська консерваторія, Шанхайська консерваторія, «Консерваторія Військової Академії Національного університету оборони Народно-визвольної Армії Китаю», «Фуцзянський музичний інститут» та ін.

В цілому, на минуле століття припала діяльність багатьох тромбоністів, які, крім активної виконавської діяльності, вагому роль надавали педагогічній, організаторській та науковій праці. Слід відзначити інтенсифікацію слухацького інтересу до тромбонового мистецтва.

Великою мірою це можна пояснити збільшенням у Піднебесній колективів за участю тромбону – симфонічних, духових і військових оркестрів, джаз-бендів та ін. Показово, що із зростанням кількості тромбоністів у країні (як солістів, так і оркестрантів), зросла потреба і в репертуарному забезпеченні як на рівні навчальних закладів різних рівнів (від музичних шкіл, до закладів вищої музичної освіти), так і на рівні розмаїтих колективів.

Отже, китайське тромбонове мистецтво розвивалось під значним впливом інтеграційних процесів.

УДК 78.072.2

Сюй Шанмін,
*аспірант кафедри хорового
та оперно-симфонічного диригування
Львівської національної музичної академії
імені М.В. Лисенка
e-mail: xushangming536@gmail.com*

ТВОРЧІСТЬ МА СІКОНГА В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ КИТАЙСЬКОЇ ОРКЕСТРОВОЇ МУЗИКИ

У контексті дослідження оркестрової музики Китаю, яка має багатовікові традиції, в аспекті становлення і розвитку саме симфонічних жанрів європейського типу, яке припадає на ХХ ст.,

залишається чимало наукових ракурсів, насамперед щодо виявлення та осмислення взаємовпливів і синтезу китайського та європейського, визначення рівнів міжкультурної комунікації, специфіки та оригінальності китайського симфонізму як окремого явища на видноколі світової симфонічної музики.

Сформувавшись на початку минулого століття у китайському музичному просторі, симфонічна музика пройшла складний шлях розвитку. Так, уже ранній етап формування симфонічних оркестрів у Китаї, хоч і мав передумови у якості іноземних симфонічних колективів за нечисельною участю китайських музикантів, був пов'язаний з підготовкою виконавських кадрів: оркестрових інструменталістів та диригентів.

Процес утворення таких колективів і симптоматично перших спроб написання симфонічної музики припадає на 1920 – 1930-ті рр. Першим етапом стрімкого освоєння нових симфонічних жанрів у композиторській творчості та їх апробація національними виконавськими силами приносить чималі результати, пік високого підйому яких припадає на середину століття, демонструючи у 1950 – 1960-х рр. вагомі здобутки китайського симфонізму.

Однак трагічні події, пов'язані з культурною революцією в Китаї та відкиданням усіх попередніх досягнень спричиняють критичну, майже 20-річну паузу у розвитку даного мистецтва. Закриття діяльності симфонічних колективів, репресії композиторів та виконавців, вимушена еміграція багатьох митців засвідчує історико-культурну вестернізацію у площині китайського симфонізму, який починає відроджуватися у 1970 – 1980-х рр., ознаменований новим політичним курсом відкритості.

Проте, період відродження не був простим і легким, адже чимало вагомих симфонічних композицій були піддані забуттю, деякі з них зникли в процесі історичних колізій, ще інші, написані в еміграції не мали доступу до китайської публіки. У багатьох випадках композитори молодшої генерації змушені були відштовхуватися від світових процесів наново творячи національну площину симфонічної музики, виповнюючи перервану традицію.

Перед китайською музичною культурою постали чималі виклики і щодо процесу поновлення здобутків минулого у цій музичній ділянці, які тривають до сьогодні. Одним з таких прикладів може слугувати творчість Ма Сіконга (Ma Sicong; Ma Sitzon) (1912 – 1987) – видатного китайського композитора, скрипаля, педагога і громадського діяча,

чия музика опинилася під забороною до 1990-х років, а її справжнє відродження наступило уже в ХХІ ст.

Автор і родоначальник жанрів великої кількості інструментальних, камерних, вокальних, кантатно-ораторійних, симфонічних творів, будучи одним з провідних визнаних митців Китаю, номінованим Мао Цзедуном на «короля китайської скрипки», як репрезентант європейської традиції, яку вживляв на національному китайському ґрунті, композитор потрапив під репресії, емігрував до США, де надалі продовжував писати музику.

У симфонічному доробку Ма Сіконга – дві повномасштабні кількочастинні симфонії, увертюри, програмні симфонічні сюїти, перші в історії китайської музики концерти для скрипки і для 2-х скрипок, а також фортепіанний та віолончельний концерти з оркестром. Реабілітований наприкінці ХХ ст., композитор та його творчість починають займати у мистецькому просторі китайської музики заслужене місце, виповнюючи сторінки перерваної традиції.

Отже, творчість Ма Сіконга займає вагоме місце в контексті традицій китайської оркестрової музики.

УДК 78.072.3

Трофімов Антон,
*Зав. кафедри духових інструментів
консерваторії університету Чукурова
м. Адана (Туреччина)
тел. (535) 348 - 10 - 84
e-mail: antonartist@hotmail.com*

СУЧАСНІ ТЕХНІЧНІ НОВАЦІЇ КОНСТРУКЦІЇ ФАГОТА

Фагот – це дерев'яний духовий інструмент, який знаходиться в процесі розробки. Кожних 10 – 15 років знаходяться фаготисти-винахідники які удосконалюють інструмент фагот новою механікою, новою системою тростин, цим самим полегшують гру на цьому інструменті. Винаходи ці допомагають музикантам поліпшити гру технічно, інтонаційно та фізично, оскільки фагот, то є духовий музичний інструмент, який потребує деяку фізичну силу.

Для професійної гри на фаготі є важливим як і сам інструмент, так і загальні складові цього інструмента, а саме – тростини та фаготовий ес.

Сьогодні хочу підняти тему стосовно фаготових есів, їх важливість, оскільки мною було запатентовано декілька розробок стосовно есів.

Один із них було запатентовано міжнародним номером патенту **EP3398190** декілька років тому. Але усе не стоїть на місці, я продовжую винаходити щось інше, удосконалюючий фагот і далі: це суміш металів для виготовлення есів, дослідження цих сумішей на вплив тембру та звучання фагота.

Випускаються еси різної довжини. Самий найкоротший ес дає найвищий стрій. Найдовший ес дає найнижчий стрій. Таким чином, інструмент пристосовується завдяки довжині еса. Еси розділені нумерацією. Зазвичай еси мають нумерацію: нуль, один, два і три. Ес під номером три найдовший і забезпечує найнижчий стрій. А ес під номером нуль – є найкоротшим та забезпечує найвищий стрій. Також важливий і матеріал, з якого виготовлений ес. На звучання якого впливають різні металеві сплави.

Раніше вже мною було досліджено склад сумішей металів, з яких саме виготовляли фагові еси, таких фірм як: «Heckel», «Möllengauer», «Puchner», «Yamaha», «Huller», «Sonora» та «Fox».

Протягом довгого часу мною було досліджено різні сплави металів. Практика показала результати, які будуть мною показані сьогодні, це різні еси зі срібла, міді, латуні та бронзи. Деякі еси покривають хромом або ж сріблом для запобігання окисленню. У результаті проведених досліджень можна сказати, що звучання залежить від металу з якого виготовлено ес. Почнемо із самого м'якого металу, з якого виготовляються еси.

Срібло. Це метал твердіший за золото, але м'якший за мідь. Як моя практика показала, що виготовлення есу зі срібла потребує великої уваги та займає більше часу у виготовленні. Срібло дає самий м'який, прикритий та ватнуватий звук:

Мідь – це метал рожево-червоного кольору, належить до групи важких металів. Ес виготовлений з міді, також як і срібло, дає м'який, прикритий звук, але виготовляти його значно легше та й вартість матеріалу дешевша. Ес із міді більш м'який. З цієї причини есам з міді віддають перевагу для оркестрової та камерної музики, оскільки там є бажаний більш м'який звук.

Латунь – це сплав міді з цинком. Вона має світлий колір з лимонно-жовтим відтінком. Звук у латуні більш яскравий. Латунь більше підходить для сольного виконання.

Бронза включає в себе сплав міді з оловом, який відрізняється за кольором. Бронза темніше міді, має темно-червоний колір іноді з коричневатим відтінком. Цей метал є твердіший за мідь та латунь. Тут вже звук більш яскравіший, більш ширший. Дуже добре підходить для сольної гри та для гри на фаготі в духовому оркестрі, де переважно кількість музикантів грають на мідних духових інструментах. А ще якщо того потребує інструмент, який має глухуватий звук.

Висновки. Кожен фаготист може завдяки есам з різного металу підібрати ідеальний варіант для свого фагота, враховуючи яку програму грає фаготист, в якому оркестрі, які властивості фагота він має та ін.

Хотілося б ще декілька слів сказати про технічне обслуговування есів. Внутрішня частина еса очищається або щіткою для очищення або миючим засобом. Незалежно від того, який із двох варіантів є кращим, перед очищенням ес слід замочити в гарячій мильній воді на деякий час, наприклад, на десять хвилин, щоб бруд всередині труб розм'якшився. Завдяки тому, що очищувач із щіткою видаляє весь бруд всередині еса, аж до металу. Після очищення ес набуває більш яскравого кольору в плані звуку.

ОРИГІНАЛЬНИЙ РЕПЕРТУАР ЯК ДЕТЕРМІНАНТА МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

УДК 78.072.1

Антіпіна Інна,
*доктор філософії,
начальник науково-інформаційного відділу
Центру музичної україністики
ім.Героя України Мирослава Скорика
НМАУ імені П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0000-0003-3845-9629>
innaantipina92@gmail.com*

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК КОМПОЗИТОР: ПЕРША УКРАЇНСЬКА АІ-ОПЕРА В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

У сучасному світі технологічні інновації все більше інтегруються в різні сфери мистецтва, зокрема в музику. Одним із яскравих прикладів цього є створення опер за допомогою штучного інтелекту (ШІ). У вересні 2021 року в Києві відбулася прем'єра першої української опери, написаної з використанням ШІ, під назвою «Про що мовчить Заратустра» від формації «NOVA OPERA» [1]. Ця подія стала важливим кроком у розвитку сучасного музичного мистецтва України.

Цей проєкт, створений формацією NOVA OPERA під керівництвом режисера Влада Троїцького став унікальним явищем в українському музичному просторі, поєднавши філософські тексти з інноваційними музичними підходами. Саме визначення PhD – опера за словами Андрія Мерхеля, одного з творців опери «Це гра слів. Це аббревіатура, яка, як відомо, означає статус доктора філософії. Але в цьому випадку це гра з глядачем — як він зможе інтерпретувати ці три літери. Ми можемо запропонувати вам, наприклад, philosophical dissection або philosophical deconstruction, або philosophical gilat опера. Тобто ви можете продовжити ці міркування, і грати в цю гру з нами разом.» [3].

Лібрето опери базується на творі Фрідріха Ніцше «Так казав Заратустра» у вільній інтерпретації драматурга КЛІМа. Режисер Влад

Троїцький зазначив, що давно прагнув попрацювати з новими смислами, і тексти КЛІМа стали основою для створення мультимедійного шоу. Він підкреслив: «Мій друг, відомий драматург КЛІМ, написав для Львівського театру імені Курбаса 7 уроків «Про що говорить Заратустра», а я тим часом уже виношував ідею, як проспівати філософські тексти, «погратися» із наративами у структурі музики та створити мультимедійне шоу» [1].

«Вперше ми вирішили залучити до творення музики штучний інтелект. Він генерує з уже готових матеріалів нове музичне полотно. Однак ми його не беремо у чистому вигляді - наші композитори будуть обробляти найцікавіші моменти, бо все ж душі твору додає жива людина», - сказав вокаліст проєкту Андрій Кошман. [1]. У процесі створення опери композитори Сергій Вілка, Андрій Мерхель та Яна Шлябанська активно співпрацювали з вокалістами та музикантами, що перетворило репетиції на творчо-пошукові лабораторії. Вокалістка Мар'яна Головка зазначила: «Репетиції перетворились на творчо-пошукові лабораторії. Це дуже цікавий досвід пошуку у змісті музичної складової» [1]. Такий підхід сприяв глибшому зануренню виконавців у матеріал та розширенню їхнього творчого потенціалу.

Прем'єра опери відбулася в кінотеатрі «Київська Русь», де один із найбільших екранів в Україні став активним елементом постановки. На нього наживо проєктувалося відео з різних камер, що створювало ефект занурення глядачів у події на сцені.

Використання ШІ у створенні музичних творів відкриває нові горизонти для композиторів та виконавців. ШІ здатен аналізувати величезні обсяги музичних даних, виявляти закономірності та генерувати нові композиції на їх основі. Це дозволяє експериментувати з новими формами, гармоніями та мелодіями, що раніше були недоступні або неочевидні для людського сприйняття.

Опера «Про що мовчить Заратустра» є яскравим прикладом інтеграції ШІ у композиторську практику. Цей твір демонструє, як сучасні технології можуть співіснувати з традиційними музичними формами, створюючи унікальні художні продукти. Використання ШІ у процесі композиції дозволило вийти за межі стандартних музичних рішень та запропонувати слухачам новий звуковий досвід.

Впровадження AI-опер у репертуар виконавців ставить перед ними нові виклики та можливості. Виконавцям необхідно адаптуватися до нестандартних музичних структур, ритмів та гармоній, що вимагає високого рівня майстерності та гнучкості. Це сприяє розширенню

виконавського арсеналу та стимулює професійний розвиток музикантів.

Створення першої української AI-опери «Про що мовчить Заратустра» є важливим етапом у розвитку національного музичного мистецтва. Вона демонструє потенціал інтеграції сучасних технологій у композиторську та виконавську практику, відкриваючи нові можливості для творчості та самовираження. Оригінальний репертуар, створений за допомогою ШІ, стає детермінантою музично-виконавської творчості, стимулюючи розвиток нових форм та підходів у мистецтві.

Опера «Про що мовчить Заратустра» стала визначною подією в українському музичному мистецтві, поєднавши філософську глибину з музичними експериментами та інноваційними технологіями. Ця постановка не лише розширила межі традиційної опери, але й продемонструвала потенціал сучасних підходів у музично-виконавській творчості.

Список використаних джерел

1. У Києві відбулася прем'єра PhD-опери «Про що мовчить Заратустра». Ukrinform, 2021. [online] Доступно: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3317995-u-kievi-vidbudetsa-premera-phdoperi-pro-so-movcit-zaratustra.html> [Дата доступу: 25 лютого 2025].
2. У Києві звучала опера, написана штучним інтелектом. [online] Konkurent, 2021. Доступно: <https://konkurent.ua/publication/81244/u-kievi-zvuchala-opera-napisana-shtuchnim-intelektom-foto/> [Дата доступу: 25 лютого 2025].
3. Розбір PhD-опери "Про що мовчить Заратустра": "Утро Дома" з Андрієм Мерхелем та Андрієм Кошманом [online] Доступно: <https://kanal.dim.tv/razbor-phd-opery-o-chem-molchit-zaratustra-utro-doma-s-andreem-merhelem-i-andreem-koshmanom/> [Дата доступу: 25 лютого 2025].
4. Владислав Троїцький у PhD-опері «Про що мовчить Заратустра» питає, чому все закінчується лайном. [online] Yabl, 2021. Доступно: <https://yabl.ua/2021/09/27/vladislav-troyickij-u-phd-operi-pro-sho-movchit-zaratustra-pitaye-chomu-vse-zakinchuyetsya-lajnom> [Дата доступу: 25 лютого 2025].
5. Nova Opera, 2021. *PhD-опера «Про що мовчить Заратустра»*. [відео онлайн] Доступно: <https://www.youtube.com/watch?v=v4mSCVXo25I> [Дата доступу: 25 лютого 2025].

Башмакова Наталія,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідуюча кафедри народних інструментів
Дніпровської академії музики*
<https://orcid.org/0000-0002-9484-2406>
nbashmakova.7@gmail.com

РЕПЕРТУАРНА КОНЦЕПЦІЯ КАФЕДРИ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ДНІПРОВСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МУЗИКИ

З позиції формування цілі та завдань діяльності кафедри, як структурного підрозділу вищого навчального закладу мистецького спрямування, а також в процесі аналізу ступеня їх вирішення, органічним є концентрація уваги саме на репертуарі, що є центральною складовою в становленні творчої самобутності музиканта.

Якщо порівнювати сучасний викладацький склад кафедри народних інструментів Дніпровської академії музики, що виникла лише у 2016 році, з колективами інших музичних закладів вищої освіти України, в яких традицій викладання гри на народних інструментах були сформовані ще у першій половині ХХ століття, то специфічною рисою буде середньостатистичний віковий показник: від 27 до 65 років.

Дніпровська академія музики, як багаторівневий навчальний заклад, сформувалася на фундаменті Дніпропетровського музичного училища імені Михайла Глінки. Саме тому до першого складу науково-педагогічних працівників кафедри увійшли такі досвідчені викладачі училища як заслужений артист України Юрій Федотов та заслужений діяч культури України Анатолій Берсан, які презентували найстарше покоління, а також плеяда народжених у 1960-х: Володимир Красношлик, Володимир та Світлана Овчарови, Юрій Радзецький, Ірина Клімчик. Їх відношення до репертуарних аспектів навчальної практики сформувало репертуарну концепцію діяльності кафедри.

В числі репертуарних наративів:

- по-перше, постійне оновлення та пошук нових, або раніше невиконуваних творів оригінальної музики для народних інструментів. В цьому аспекті слід згадати концепт діяльності Ю. Радзецького, реалізований у гітарних Фестивалях-ювілеях, – реконструкція стильового спектру оригінальної гітарної музики в контексті вшанування пам'яті композиторів;

- по-друге, висока професійна майстерність перекладу як засобу оновлення репертуару, яка уособлена у творчості Світлани Овчарової;

- по-третє, співпраця з професійними композиторами: створення, виконавська редакція та публікація оригінального репертуару (на прикладі творчого тандему Світлани Овчарової та Валентини Брондзі-Мартинюк);

- по-четверте, реалізація в композиторській діяльності власних музичних ідей. В цьому аспекті згадаємо про композиторський доробок Юрія Радзецького, а також дніпровського творця педагогічного баянного репертуару Володимира Клименка.

Представники кафедри, які за віковими характеристиками представляють наступне покоління – Наталія Башмакова, Марина Березуцька, Антон Ялоза – обрали вектор наукового та методичного (Ірина Лисогор) осмислення репертуарних питань. Показово, що в їх дисертаціях розглянута саме репертуарна проблематика мандолінного, ансамблевого бандурного та гітарного мистецтв. Зараз шляхом наукової рефлексії оригінального баянного репертуару рухається і Руслан Горбаченко.

Інші наші представники прагнучого до свободи самовираження молодого покоління – Вікторія Кікас, Євген Жила, Сергій Зубарев, Олексій Терновий, обирають та успішно реалізують проектний принцип репертуарних пошуках.

Творчий проект, як легалізована сучасністю освітня форма творчості музиканта, суперечить програмним вимогам до репертуару (або, так званим, традиційним репертуарним напрямкам: поліфонія, крупна форма, обробка народного мелосу і т.д.). В той же час концертних проект дає можливість вільно реалізувати творчі інтереси учасників навчального процесу в парадигмі наставництва. Якщо користь для вихованця в процесі такого спілкування є очевидною (формування професійних компетентностей на основі вивчення матеріалу, який відповідає особистим інтересам), то зацікавленість наставника в репертуарному наповненні виглядає як можливість реалізації актуальних для нього інтерпретаційних версій музичних творів виконавськими ресурсами вихованця (тут можуть виникати конфлікти творчих інтересів обох сторін, зокрема при орієнтації на принцип студентоцентризму, адже некоректно нав'язувати репертуар та навіть особливості трактування творів).

Репертуарні суперечки майже нереально представити в ситуації, коли викладач є керівником, або диригентом навчального колективу.

Звертаючись до такої освітньої компоненти як дисципліна «Оркестровий клас», зазначимо, що зараз кафедра представлена трьома колективами: капелою бандуристів «Чарівниці» (керівники: С. Овчарова, Д.Буйновська), Оркестром народних інструментів (керівник – В.Кікас) та оркестром акордеоністів «Ассо Performance Orchestra» (керівник – Є. Жила). Також функціонує і малий оркестр із ліцеїстів та студентів 1-2 курсів коледжу (керівник – С. Зубарев).

Найсуттєвішим в характеристиці підходів до формування концертного репертуару капели, є щорічне його оновлення за рахунок прем'єр творів В. Брондзі-Мартинюк, композиторські пошуки якої спрямовані на виявлення унікальності бандурного звучання в розмаїтті тембрових фарб академічної музики.

Акцентовуємо, що саме Оркестр народних інструментів під керівництвом Вікторії Кікас став творчою лабораторією для реалізації ідеї спільного музикування здобувачів освіти з провідними представниками академічного народного інструментального мистецтва, яка втілювалась в рамках Міжнародного фестивалю музичного мистецтва «Музика без меж», організованого на базі Академії її ректором, заслуженим діячем мистецтв України, професором Юрієм Новіковим. В даному випадку в прямому сенсі музику «заказували» гості, тобто репертуарні програми колективу склалися на основі творчих вподобань провідних виконавців. Звідси в репертуарі оркестру найновітніші композиції з їх складною сучасною мовою (всі відеоматеріали є у відкритому доступі на YouTube каналі Академії).

Інтерес до всього нового, як специфічна характеристика репертуарного мислення представників молодого покоління науково-педагогічних працівників кафедри, присутній і у творчості Євгена Жили, що виражається у його спілкуванні з відомими європейськими композиторами, результатом якого є прем'єрні виконання оригінальних творів у рамках апробаційних заходів його творчого мистецького проекту та концертній діяльності.

Отже, якщо лаконічно сформулювати основну репертуарну концепцію діяльності кафедри народних інструментів Дніпровської академії музики, то вона на сьогодні звучить так: Музика без меж.

Білоусова Світлана,
*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри народних інструментів
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського,
<https://orcid.org/0000-0002-0594-2035>*

НОВИЙ ОБРАЗ ДОМРИ В МУЗИЦІ ЄВГЕНА МІЛКИ ТА БОРИСЛАВА СТРОНЬКА

Істотна трансформація уявлень про домру відбулася впродовж кінця ХХ століття. Культивування образу «народності» в домровій творчості поступово змінювалось тяжінням до «академічності». Процес вбудовування домрового мистецтва в систему академічного музично-інструментального виконавства, заснований на об'єктивних закономірностях, на сьогодні можна вважати завершеним. Один з центральних атрибутів цього процесу – різноманітний за стилями й жанрами оригінальний репертуар.

На сучасному етапі виділяються дві загальні тенденції в розвитку репертуару для домри – академічна й фольклорна. В основі створення творів двох груп лежать новітні композиторські принципи й засоби оформлення музичного матеріалу. Яскраво ці напрями представлені у домровій музиці Євгена Мілки та Борислава Стронька.

До першої категорії слід віднести твори Б. Стронька для дуету домр «Прозорі нитки», цикл вісім етюдів «Портрети України» та «П'ять концертних інвенцій» для двох домр Євгена Мілки. Друга категорія представлена творами, в яких фольклорна лінія представлена у вигляді опрацювання оригінальних тем («Три українські пісні балади» для двох домр Є. Мілки та «Небезпечна донечка» для оркестру домристів Б. Стконька) або з наслідуванням народного духу у власних темах (цикли «Плетиво» та «Три веснянки» для двох домр Б. Стронька).

Всі вказані твори транслиують новий підхід до виражальних засобів у домровому звучанні. Аналіз творів дозволяє виявити спільні риси, які пов'язують творчість двох композиторів. Приналежність до різних поколінь однієї з майстерень київської композиторської школи (Є. Мілка та Ю. Іщенко, в якого навчався Б. Стронько, випускник класу А. Штогаренка). Збереження традицій школи й формування власного

стилю (індивідуальне перевтілення фольклорних джерел у сучасних композиторських техніках або створення власного матеріалу у народнопісенному дусі, з переважанням класичних типів формотворення). Звернення до академічної домри (модернізованої у ХХ столітті) як нової можливості для творчої реалізації. Зосередження на камерності звучання домри та різноманітні її тембрових можливостей. Адже, «у плані градусу відкритості до новацій удосконалені народні інструменти як “новобранці” відрізняються вигідними якостями ентузіазму й “свіжості”» [2, 597].

Пошуки у площині трактування природи струнно-щипкового звучання найбільш яскраво демонструють дуети для двох домр Євгена Мілки та Борислава Стронька. Тричастинні цикли «Три українські пісні-балади» Є. Мілки та «Плетиво» Б. Стронька, були представлені публіці у 2023 році й вже стало увійшли до домрового репертуару.

Цикл «Три українські пісні-балади» Є. Мілка створює на замовлення дуету домристів (Валерій Івко, Світлана Білоусова) 2007 року. Особливістю трактування балад Є. Мілкою є висвітлення в кожній з них характерних первісних жанрових рис – пісенності в першій («Ой закувала зозуленька, у гаю, у гаю»), поєднання пісенності й маршовості в другій («Там долов, там долов далеко»), яскравої танцювальності в третій («Ой молоденький козаченьку»).

Дует для двох домр «Плетиво» Б. Стронька, перший досвід співпраці з домристами (написаний на замовлення С. Білоусової та А. Прокопенко) 2022 року. Програмний цикл складається з трьох частин – «Прелюдія», «Наспів», «Диспут». Властиве для композиторського почерку тяжіння до програмності в інструментальній музиці знайшло відображення в поетично названому творі. Яскрава зображальність пронизує кожну з частин. Автор надзвичайно чуйно використав делікатність звучання домри, як виду струнно-щипковим інструменту.

Властивості, що віддзеркалюють зазначені на початку аспекти, рельєфно проявляються у творах Є. Мілки й Б. Стронька та виявляють звучання домри у новому образі:

- композитори індивідуально й філігранно використовують специфіку монотембрового складу, виводячи дискретну природу звучання струнно-щипкового інструменту на рівень особливого засобу художньої виразності;

- лаконічність та рафінованість інтонаційного матеріалу, на межі вишуканої інтелектуальності, стає характерною мовною стилістикою композиторів;

- створення живої динаміки руху за рахунок використання ясних, логічних пропорцій у структуруванні матеріалу з регулярними зрушеннями у відповідних зонах є авторською ознакою принципів формотворення.

Твори для домри Євгена Мілки та Борислава Стронька помітно укладаються в певний напрям домрової творчості, основою якого є сонорні принципи, пов'язані з унікальною природою та характером звуковидобування на домрі. Зосередження на акустичних особливостях домрового звуку (дискретність за рахунок швидкого згасання) створює нову естетику домрового звучання та формує нові критерії звукообразу домри.

Потенціал домри дозволяє розширювати спектр знаходження нових звучань, а поява нових творів засвідчують успіх та перспективи таких пошуків. Їх презентація на світових форумах стає своєрідним відкриттям для слухачів та критиків, коли інструменти дозволяють «продемонструвати майже безмежні віртуозні можливості та вишукане і різнобарвне звучання» [1].

Список використаних джерел

1. Черкашина-Губаренко М. Музичні імпрези нової музики в Одесі у зміненому форматі. 2023. 29 серпня, URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/18798A29EA44AF82C2258A1A003ED151?OpenDocument> (дата звернення 29.06.2024).
2. Черноіваненко А. Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології. Одеса: Гельветика, 2021. 704 с.

Брондзя-Мартинюк Валентина,
членкиня Національної спілки композиторів України, заслужена
діячка мистецтв України, доцентка, професорка кафедри
музикознавства, композиції та виконавської майстерності
Дніпровської академії музики
musa579@gmail.com

КОЛАБОРАЦІЯ КОМПОЗИТОРА ТА ІНТЕРПРЕТАТОРІВ: ВІД ІДЕЇ ДО НОТНОГО ВИДАННЯ

Проблематика особливостей творчої співпраці композитора з виконавцями та музикознавцями в процесі створення та поширення оригінального репертуару для академічних народних інструментів, що актуалізується в контексті даної конференції, має унікальний досвід вирішення у співтворчості авторки тез – Валентини Брондзі-Мартинюк, зі заслуженою працівницею культури України, бандуристкою, музичною редакторкою, керівницею капели бандуристів «Чарівниці» професоркою кафедри народних інструментів Світлою Овчаровою, а також кандидаткою мистецтвознавства, доценткою, професоркою та завідуючою кафедри історії та теорії музики Світлою Щітовою. При різноплановості творчих індивідуальностей, об'єднуючим фактором вступає бажання експериментувати, розширювати виражальні, виконавські, технічні можливості бандури – музичного символу України.

Окреслимо основні етапи співпраці. Перший – формування образно-змістовної ідеї, часто творче замовлення на конкретний стиль, жанровий напрям, виконавський склад. Другий – спроби, пошуки, чернетки, консультації, перевірка звучання, корегування нотного тексту, виконання творів студентами академії на заліках та іспитах, концертах, конкурсах, фестивалях. Третій – Дуже складний, але важливий етап: підготовка нотного видання в якості навчального посібника нашої академії та його розповсюдження по Україні (Дніпропетровська область, Київ, Львів, Одеса, Харків, Полтава, Дрогобич). Вже традиційне оформлення обкладинки – у верхній частині силует дівчини-бандуристки, в нижній – малюнок, відповідно

до тематики посібника, яскраве кольорове рішення. Кожний посібник – результат об'єднаних зусиль композиторки, музичної редакторки та музикознавиці: нотний текст, виконавський та теоретичний аналіз.

Наведемо та охарактеризуємо п'ять прикладів, в яких зафіксовано результативність означеного підходу.

Концерт для бандури з оркестром «Bandura forever» (клавір). Твір присвячено Світлані Овчаровій. Одночастинна композиція, в якій поєднались сонатна та циклічна форма, традиційні та сучасні засоби звуковидобування. Перша виконавиця цього твору – Наталія Роюк-Хмель, кандидатка мистецтвознавства, нині старша викладачка кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтва.

Козацькі пісні в кантаті В. Мартинюк «Ішов козак долиною». Виконавський склад: читець, солісти, фортепіано, ударні інструменти, капела бандуристів. Авторка музикознавчої статті посібника – кандидатка мистецтвознавства, доцентка Ірина Рябцева. Кантата «Ішов козак долиною» – високохудожній, сповнений драматизму твір, що містить у собі музично-поетичний образ українського козацтва. (За рішенням Юнеско козацькі пісні включені до Списку нематеріальної культурної спадщини людства.) Майже весь первинний народно-музичний матеріал для кантати взятий зі збірки «Козацькі пісні Дніпропетровщини», яка була видана у 2015 році (Лізунов Прес, 2015 р.). Матеріал зібрано фольклорними експедиціями нашої академії музики. Цікаво, що декілька пісень, розшифрованих саме композиторкою Валентиною Мартинюк, пізніше були використані у кантаті. Прем'єрне виконання кантати відбулось в рамках роботи Першого міжнародного симпозіуму «Актуальні питання східноєвропейської етномузикології», що проходив у лютому 2018 року в Дніпровській академії музики.

Замовлення на створення саме оригінального поліфонічного репертуару було реалізовано в 3-х виданнях: в посібнику *«Українська пісня у поліфонічних творах для бандури»* (2017 рік). Серед творів цього посібника – 4 інвенції на теми козацьких пісень Дніпропетровщини, сучасне трактування малого барочного циклу: Прелюдія і фуга, Хорал і фуга, Фуга і коломийка та інші. Тематична основа творів – відома українська народна та авторська пісенна класика: «Водограй», «Черемшина», «Рідна мати моя», «Чорнобривці» та інші.

Вже підчас повномасштабного вторгнення в 2023 році був виданий посібник *«Поліфонічний зошит юного бандуриста»*. Мета його укладання – збагачення оригінального поліфонічного репертуару бандуристів-початківців та популяризація українського фольклору. Для розвитку образного мислення юних музикантів до кожного твору (канон, басо остінато, поліфонічний марш, танок, колисанка) подані першоджерела (ноти та тексти пісень) та картинки-розмальовки, які фокусують увагу учнів на відтворенні певного музичного образу.

Зараз, весною 2025 року, авторки – Валентина Мартинюк, Світлана Овчарова, Світлана Щітова, готують до друку посібник *«Незламна Україна»* диалогія для бандури соло, до якого ввійдуть Триптих та Партита (період створення 2014 – 2025 рр.). Ці композиції розраховані на високий рівень виконавсько-технічної майстерності. Диалогія – це своєрідний музичний часопис сучасної України.

Саме так ми, діючи мистецтва, працюємо на своєрідному культурному фронті, боремось з агресором за свою національно-культурну ідентичність та незалежність. Тому до програми Форуму виконавців на народних інструментах у рамках фестивалю музичного мистецтва «Музика без меж» включено авторські композиції: 1-го квітня, серед інших, прозвучить твір «Зозуля часу», а 3-го квітня відбудеться прем'єра ораторії-дійства «Дума про Україну».

Буйновська Діана,
*аспірантка кафедри музикознавства,
композиції та виконавської майстерності
Дніпровської академії музики*
<https://orcid.org/0009-0006-8041-7464>
dianaband8@gmail.com

«ВІЗУАЛІЗОВАНЕ ВИКОНАВСТВО» ОРИГІНАЛЬНИХ СОНАТНО-КОНЦЕРТНИХ ЖАНРІВ (на прикладі творів Анатолія Маціяки)

Творчий спадок композитора, бандуриста, педагога та диригента Анатолія Маціяки вражає своєю різноманітністю та багатогранністю. Не дивлячись на те, що фахової композиторської освіти Маціяка не мав, його твори високого професійного рівня і мають ясно визначений авторський стиль, заснований на відтворенні постромантичних спрямувань і тяжінням до мініатюризму, фактурній рельєфності, емоційній потужності, тематичній яскравості з ясно окресленим протиставленням конфліктних образів, колористичних гармонічних фарб при провідній ролі мелодичного фактору на фундаменті національного пісенного начала. Але, відштовхуючись від фольклорного базиса, композитор запобігає прямого цитування автентичного тематизму, а спирається на його типові ознаки – ладову основу, інтонаційні кроки, мелодичні формули, образне наповнення. В основі композиторської діяльності А. Маціяки закладено характерний внутрішньому відчуттю українців «кордоцентризм». Не випадково серед інших інструментів, для яких писав композитор, саме бандура посідає центральне за значимістю місце.

А. Маціяка звертався до бандурної творчості як виконавець-бандурист, це дає право називати його, за словами бандуристки-науковиці Оляни-Квітослави Созанської, «феномен(ом) української бандурної традиції» [2]. Його твори зручні для виконавців, незважаючи на досить високий рівень їх технічної складності. Вони відкривають для бандуристів перспективу досягнення вищого щабля професіоналізму, коли, володіючи багатьма технічними навичками, музикант спрямовує свою творчу потенцію для глибинного прочитання і розуміння художнього задуму та його індивідуального власного інтерпретування. В такому сенсі надскладні технічні епізоди

масштабних композицій А. Маціяки здаються виправданими для розкриття нових граней бандури [1].

Слід зазначити, що академічна бандура в наш час не має такого значного злету популярності. Адже, в широкому значенні, класична музика відноситься до елітарного виду мистецтва, що звужує коло слухачів, й, відповідно, її актуальність. Складність в просуванні, потреба в багатогодинних заняттях задля якісного виконання творів, «рамки» у процесі комунікації між бандуристом-інструменталістом та слухачем (проблематичність сприйняття інтерпретації, акустичні умови, якість інструменту тощо), низька оплачуваність концертної діяльності в Україні заважають популяризації бандурно-академічного музикування. Дивлячись на вищевказані позиції, стає зрозумілою важливість її актуалізації. Виходячи з цього, музиканту-бандуристу доводиться шукати нові способи поширення жанрів академічної музики. Втім, технологічний прогрес значно полегшує та сприяє процесу популяризації академічної бандури. Сучасна молодь поглинає більшість інформації через зорове сприйняття, тому задля підвищення зацікавленості широких мас припустимо використовувати візуалізацію. Процес створення відеоряду до інструментальної академічної музики, зокрема для бандури, від зародження ідеї до її втілення потребує об'ємних вкладень енергії, креативності творчої думки, фізичних зусиль та матеріального забезпечення. Підтвердженням реалізації у візуалізованому виконавстві академічної музики можуть бути створені автором доповіді відеокліпи Сонати і Концерту Анатолія Маціяки.

Соната a-moll для бандури solo у 4-х частинах, присвячена пам'яті дружини, має дещо автобіографічний відтінок. Це пояснює її загальний напружений та експресивний характер. Задум створення відеокліпу Сонати А. Маціяки зародився ще під час опанування виконавськими аспектами і можливістю поєднання музичних фрагментів з хореографічною постановкою. Початкова ідея сюжетної лінії мала на меті відобразити історію почуттів, що й вкладав в основний задум А. Маціяка, присвячуючи Сонату коханій дружині. Мотиви головної партії відобразили драматичні настрої композитора, суцільну внутрішню боротьбу та безвихідь. Танцювальні інтонації побічної партії нагадували про світлі життєві періоди, проблиски надії, гармонію буття.

Танцівниці Ганні Курицькій, яка повністю імпровізувала та інтерпретувала музику рухами тіла, вдалося виконати танцювальну

зв'язку в полярних зовнішніх образах хореографії та внутрішніх відчуттях жіночої та чоловічої категорій відповідно. Безпосередньо задля втілення образів та передачі настроїв було використано допоміжні технічні ефекти – гра світлотіней (зйомка при яскравому білому світлі та приглушеній напівтемряві) та використання димового наповнення простору, що додавало об'єму та різноманіття кадрам в кіностудії Contrabas Studio. Реквізитом використано спіралевидну штучну квітку, що наче символ кохання, лейтмотивом пронизує обидва образи та переходить із кадру в кадр.

Оскільки Соната і Концерт для бандури з оркестром А. Маціяки досить близькі за тематизмом та драматургією, задля завершення проєкту візуалізації творів було вирішено втілити ідею через відеокліп Концерту. У зв'язку з тим, що його візуалізація створена вперше, проєкт може вважатися експериментальним. Проте, досить очікуваним фактом є те, що вузьконаправленість музики (об'ємність твору, глибока складна драматургія) та новизна можуть викликати як негативні, так і позитивні відгуки та реакції слухацької аудиторії.

Головними персонажами є ексцентричні, яскраві, пристрасні та емпатичні танцівники та музиканти (партія фортепіано Ганна Охота), як їх альтер-его, зі спокійною та гармонійною натурою. Відібрані засоби візуалізації пов'язані з символічністю. Локацією обрана дорога, як символ пройденого шляху, реквізит – довга тканина шифон, як символ легкості та свободи. Кольорова гама в природних пастельних тонах – блакитний, жовтий. Відеограф Валерія Хижняк вела зйомку та створила монтаж в досить динамічному темпі : кадри змінюються кожні 10–15 секунд, що додає свіжості баченню та змушує глядача продовжувати перегляд. Танцівники, завдяки рухам в стилі «experimental», вдалося втілити головний задум – шлях боротьби до свободи у відносинах та передати настрої головної та побічної партій. В підсумку, створено еkleктичну роботу – поєднання різнорідних, органічно несумісних елементів, які запозичуються з протилежних концепцій, оскільки поєднують традиційну музику періоду постромантизму та сучасний танцювальний напрям – experimental. Зацікавленість слухачів підтверджує своєчасність та актуальність наданого формату, про що свідчать позитивні коментарі під відео на сторінці You-Tube.

Проаналізувавши приклади творів крупної форми А. Маціяки – Сонату і Концерт для бандури з оркестром – стає зрозумілою перспективність освоєння, теоретичного аналізу та сучасної

виконавської інтерпретації концертних жанрів великої форми. Детальний абстрактно-логічний розбір творів академічного стилю став ґрунтовною основою та проявив актуальні напрямки для подальшого розвитку в полі бандурного мистецтва.

Безумовно, синтез стилів, еkleктика, залучення інших видів мистецтв (театрального, танцювального), візуалізація, використання сучасних технологій (студійний запис, відеозапис, поширення матеріалу на електронних платформах) задля підвищення зацікавленості виконавця та слухача до академічної бандури є актуальним та дієвим шляхом вдосконалення сфери бандурного мистецтва. Надзвичайно важливо підтримувати та поширювати український народний інструмент – бандуру – в царині академічного мистецтва в Україні та за її межами. При цьому показуючи, що бандура розвивається на рівні з іншими музичними інструментами, крокує «в ногу» з часом і дає безліч можливостей для реалізації творчого задуму.

Список використаних джерел

7. Маціяка А. Д. Акварелі : П'єси для бандури соло [Мандзюк Л. В. Методичні рекомендації]. Харків : Стиль-Іздат. 2008. С. 3–15.
8. Созанська О. К. Життєтворчість Анатолія Маціяки як феномен української бандурної традиції. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство» (47), 2022. С. 94–100

Данилюк Микола,
доцент, доктор філософії, доцент кафедри музичного мистецтва
Харківського національного педагогічного
університету імені Г. С. Сковороди
<https://orcid.org/0000-0002-6322-7080>
m.danyliuk@hnpu.edu.ua

ПРОФЕСІЙНІ МУЗИЧНІ КОНКУРСИ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ ОРИГІНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ АКАДЕМІЧНИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ В УКРАЇНІ

Актуалізація теми розвитку оригінального репертуару для академічних народних інструментів в Україні безпосередньо пов'язана з процесами культурної трансформації, оновленням мистецької освіти та переосмисленням ролі національних музичних традицій у професійній підготовці виконавців. У цьому контексті професійні музичні конкурси відіграють подвійну роль: з одного боку, вони слугують платформою для виявлення й підтримки талановитих музикантів, а з іншого – виступають дієвим інструментом впливу на репертуарну політику, стимулюють композиторську творчість і сприяють поширенню сучасного українського музичного доробку.

Проблематика репертуару для академічних народних інструментів має системний характер. Насамперед ідеться про стійкий дефіцит оригінальних композицій, спеціально написаних для таких інструментів, як домра, акордеон, бандура, цимбали тощо. Саме ця нестача змушує педагогів і виконавців компенсувати репертуарні прогалини за рахунок адаптацій – транскрипцій, перекладень та обробок, створених на основі фортепіанної, скрипкової або іншої академічної літератури. Така ситуація знижує потенціал розвитку національних виконавських шкіл, обмежує художню палітру репертуару та гальмує становлення повноцінної народно-інструментальної традиції.

Особливої актуальності ця проблема набула в умовах сучасних змін, зокрема після вилучення з конкурсних і навчальних програм творів російських і білоруських композиторів [2]. Це створило очевидну репертуарну нішу, яка потребує якісного заповнення сучасними українськими творами. Зростає запит на оригінальний україноцентричний репертуар, що поєднує технічну досконалість,

виразну національну стилістику та актуальну тематичну насиченість. Саме конкурси стають платформою для виявлення таких творів і механізмом їхньої подальшої популяризації.

Метою цього дослідження є виявлення ролі професійних музичних конкурсів у стимулюванні й розвитку репертуару для академічних народних інструментів в Україні. Для досягнення цієї мети передбачено такі завдання:

1. визначити сутнісні ознаки «професійного музичного конкурсу» у народно-інструментальному виконавстві;
2. проаналізувати сучасний стан конкурсної практики в контексті репертуарного оновлення;
3. окреслити перспективні напрями і практичні механізми посилення ролі конкурсів у формуванні національного інструментального репертуару.

Професійні музичні конкурси в академічному народно-інструментальному мистецтві є важливою складовою культурного простору. Вони поєднують високі виконавські стандарти, педагогічну рефлексію та репертуарну орієнтацію. Від аматорських і багатожнарових заходів їх відрізняє академічна концепція й чіткі критерії оцінювання.

Основні ознаки професійних конкурсів:

- вузькопрофільні номінації, які дозволяють оцінювати виконавців відповідно до специфіки кожного інструмента;
- професійний склад журі, до якого входять викладачі, виконавці та науковці з відповідною спеціалізацією, сценічним досвідом і академічною кваліфікацією;
- репертуарні вимоги, що охоплюють твори різних епох і стилів, сучасний авторський доробок і обов'язкові композиції;
- науково-методичний і культурно-освітній супровід, який реалізується через майстер-класи, лекції, презентації нових нотних видань і дискусійні платформи для обміну досвідом.

Професійний конкурс у цьому контексті постає як інституційний механізм, що виконує низку стратегічних функцій:

1. репертуарна – стимулює створення, упорядкування та популяризацію сучасного оригінального репертуару для народних інструментів;
2. педагогічна – сприяє вдосконаленню методичних підходів, оновленню навчальних програм, розвитку виконавської майстерності учнів і студентів;

3. культурологічна – підтримує національні музичні традиції, забезпечує культурну спадкоємність, формує художні орієнтири;

4. естетично-ціннісна – впливає на формування музичних смаків, задає естетичні орієнтири для виконавців і слухачів.

Стан розвитку репертуару для академічних народних інструментів в Україні безпосередньо пов'язаний із динамікою конкурсного руху, який визначає мистецькі орієнтири, педагогічні пріоритети та стандарти виконавської майстерності. Серед авторитетних конкурсів, що впливають на оновлення та збагачення репертуару, варто відзначити такі фахові заходи:

Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта» (Харків, з 2013 р.); Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum Mobile» (Дрогобич, з 2008 р.); Міжнародний конкурс-фестиваль гітарного мистецтва «ГітАс» (Київ, з 2005 р.); Міжнародний конкурс на академічних народних інструментах «DniProFolk» (Дніпро, з 2024 р.); Всеукраїнський фестиваль-конкурс виконавців на народних музичних інструментах «Провесінь» (Кропивницький, з 1996 р.); Всеукраїнський конкурс юних бандуристів імені Гната Хоткевича (Харків, з 2003 р.); Всеукраїнський відкритий фестиваль-конкурс виконавської майстерності та гри на народних інструментах «Барви Полтави» (Полтава, з 2008 р.) та інші.

Спільною ознакою цих заходів є дотримання академічних стандартів та акцент на розвиток оригінального репертуару, що виявляється у низці системних ініціатив:

- виконання обов'язкових творів українських композиторів;
- проведення прем'єр, презентацій нових нотних збірок;
- організація майстер-класів, творчих зустрічей;
- сприяння формуванню актуального репертуару для різних вікових категорій.

Як слушно зазначає Я. Данилюк, «музично-виконавський конкурсний рух є суттєвим фактором розвитку народно-інструментального мистецтва як частини національної музичної культури, чинником інкультурації молодого покоління» [1, с. 174]. Ця думка гармонійно підкреслює освітньо-культурну функцію конкурсів, які стають майданчиком репертуарного оновлення та трансляції національних цінностей.

Для посилення ролі конкурсів у формуванні сучасного репертуару для академічних народних інструментів доцільно:

- розширити практику введення обов'язкових творів українських композиторів для кожної номінації (інструмента);
- видавати нотні збірки конкурсних творів, які були б рекомендовані як навчальні та концертні;
- проводити конкурси на створення оригінальних композицій;
- запроваджувати творчі лабораторії для композиторів і виконавців;
- підтримувати професійну комунікацію між педагогами, виконавцями, композиторами й організаторами конкурсів.

Отже, професійні музичні конкурси виступають вагомим чинником формування якісного репертуарного середовища для академічних народних інструментів. Вони сприяють зміцненню національно орієнтованих мистецьких практик, активізують творчу взаємодію між виконавцями та композиторами, а також слугують майданчиком для репрезентації сучасного українського репертуару. Їхній потенціал виходить за межі традиційного змагання, перетворюючись на інструмент стратегічного розвитку українського музичного мистецтва в умовах глобальних культурних змін.

Список використаних джерел

1. Данилюк Я. В. Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта» як чинник підтримання духовної безпеки українського суспільства та пропаганди традицій народно-інструментального мистецтва України у світі. Культурологічна думка. 2021. № 19. С. 174–187. URL: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-19-2021-1.174-187>.
2. Положення про проведення Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта»». Art-Dominanta. URL: <https://artdominanta.com/statute/> (дата звернення: 20.03.2025).

Данилюк Яна,
старша викладачка кафедри народних інструментів
Харківської державної академії культури
<https://orcid.org/0000-0001-6173-1040>
yana-danyliuk@xdak.ukr.education

ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ДОМРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ: РОЛЬ ОРИГІНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ

Українське академічне музичне мистецтво перебуває в стані активного переосмислення національних цінностей, зокрема в площині репертуарної політики. У контексті культурної деколонізації та модернізації мистецької освіти особливої ваги набуває формування оригінального українського репертуару для народних музичних інструментів. Народно-інструментальне виконавство, маючи глибокі історичні корені, пройшло складний шлях розвитку, поступово інтегруючись у сферу професійного музичного мистецтва. Упродовж ХХ століття цей жанр еволюціонував, трансформуючись «від різновидів традиційної народної творчості до невід’ємної складової професійного музичного мистецтва європейського типу» [1, 124]. Це засвідчує поступове формування академічного підходу до народно-інструментального виконавства та підкреслює роль оригінального репертуару у процесах формування української музичної ідентичності у домровому виконавстві.

Як невід’ємний елемент української музичної традиції, домра потребує не просто розширення репертуару, а створення художньо значущих творів, які поєднують сучасну музичну мову з глибинною культурною пам’яттю. У цих умовах важливо дослідити, яким чином оригінальні твори для домри впливають на виконавське становлення, педагогічну практику та національну самоідентифікацію музиканта.

Мета дослідження – проаналізувати роль оригінального репертуару для домри у формуванні української музичної ідентичності, а також визначити його педагогічну та мистецьку цінність в умовах сучасних культурних викликів.

На сучасному етапі інтенсивного оновлення українського домрового виконавства однією з найактуальніших проблем є дефіцит репертуару для домри, створеного українськими композиторами.

Важливість створення такого доробку обумовлена як виконавською практикою, так і загальною перспективою розвитку інструмента, адже «лише за наявності оригінального репертуару з урахуванням виразних і технічних можливостей інструмента ... має місце його самобутній розвиток» [2, 57]. Викладачі та студенти змушені використовувати транскрипції скрипкових, флейтових чи мандолінних творів, що лише частково задовольняє потреби у розвитку виконавських навичок і художнього мислення домристів. Відмова від використання творів російських композиторів стала не лише етичним і політичним рішенням, а й важливим кроком у формуванні нової культурної парадигми. За таких обставин вкрай важливим є створення якісного домрового репертуару, що враховує специфіку інструмента, поєднує фольклорні інтонаційні коди з образами, близькими сучасному слухачеві й виконавцеві та сприяє формуванню національного стилю у домровому виконавстві.

Сучасні твори для домри, створені українськими композиторами, виконують естетичну, стилетворчу та ідентифікаційну функцію. Вони формують інтонаційно-стилістичну базу, яка є носієм національної музичної мови та закладають основи для усвідомленого виконавського позиціонування у вітчизняному та міжнародному мистецькому просторі.

Музика таких авторів, як В. Власов, В. Івко, В. Іванов, Є. Мілка, Д. Клебанов, Б. Міхєєв, О. Олійник, В. Подгорний та інших, містить виразні ознаки українського національного стилю – інтонаційні формули, ладово-гармонічну основу, метроритмічну структуру, що тяжіє до народної традиції та специфічну образність. Їхні композиції не копіюють фольклор буквально, а є художньою інтерпретацією, сформованою на основі культурної пам'яті.

Важливу роль у вихованні виконавської ідентичності відіграють також обробки українських народних пісень, зокрема у сольному та ансамблевому репертуарі. Вони долучають студентів до архаїчних пластів музичного мислення, емоційно забарвлених інтонацій і жанрових моделей, що формувалися століттями. Через інтерпретацію цих творів формується технічна майстерність і емоційно-смістова глибина, що є ознакою зрілого національного виконавства.

Оригінальний репертуар для домри виступає не тільки навчальним ресурсом і виконавським матеріалом, а й слугує важливим інструментом формування й кодування культурної ідентичності, забезпечуючи концептуальний міст між традицією та інновацією, між

індивідуальним виконавським досвідом і колективною національною свідомістю.

Інтеграція творів українських композиторів у навчальний процес сприяє підвищенню якості музичної освіти та становленню цілісного мистецького світогляду. Ці композиції відповідають як технічним завданням розвитку учня чи студента, так і завданням естетичного й ціннісного виховання, формуючи національну свідомість і художній смак. Музика згаданих митців має виразний виховний потенціал: вона допомагає формуванню особистісних рис – відповідальності, внутрішньої зібраності, глибокого емоційного резонансу з музичним змістом. Її тематичні пласти, засновані на фольклорній символіці, історичній пам'яті та духовній спадщині, поглиблюють зв'язок виконавця з національною традицією й утверджують почуття належності до української культурної спільноти. Таким чином, авторський домровий репертуар постає як педагогічно орієнтований засіб виховання музиканта-громадянина – особистості, для якої виконавська діяльність є формою культурного служіння і світоглядного самовираження.

Усе зазначене вище засвідчує, що оригінальний репертуар для домри, створений українськими композиторами, є невід'ємною складовою виконавської практики й водночас чинником формування національної музично-виконавської ідентичності. Він акумулює інтонаційні та стилістичні риси української музичної традиції, репрезентує сучасне бачення народно-інструментального мистецтва та задає нові художні орієнтири в освітньому процесі. Інтеграція таких творів у навчальний процес відкриває перспективи оновлення мистецької освіти, формування цілісної особистості виконавця, здатного до глибокого переживання й осмислення художнього змісту. Це також засіб культурної самоідентифікації, збереження й трансляції духовної спадщини в умовах національного відродження.

Подальша робота у цьому напрямку має охоплювати:

- стимулювання композиторської творчості, орієнтованої на народні музичні інструменти;
- створення методичних рекомендацій для викладачів мистецьких закладів щодо використання сучасного українського репертуару;
- видання нотних збірників для різних освітніх рівнів;
- підтримку професійних конкурсів із народно-інструментального мистецтва, впровадження вимог щодо виконання

українських творів, окремих номінацій для композиторів і премій для учасників;

- розвиток цифрових бібліотек української домрової музики;
- державну популяризацію народно-інструментального виконавства як складової культурної ідентичності України.

Домра, як візитівка української культури, потребує активного представлення в медіа, освітніх та міжнародних проєктах. Лише за умов державної підтримки цей самобутній музичний інструмент зможе набути не лише мистецької, а й репрезентативної ваги у світі. Комплексність цих заходів сприятиме становленню домрового мистецтва нового часу, яке ґрунтується на національній традиції, відповідає сучасним викликам і впевнено інтегрується у світовий музичний простір.

Список використаних джерел

1. Данилюк Я. В. Розвиток домрового виконавства в Україні в контексті відродження народної музично-інструментальної культури на порубіжжі XX–XXI століть. *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. № 18. С. 120–140. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk18/aspekty_18_7_danilyuk.pdf.
2. Калабська В. Оригінальний репертуар як складовий компонент підготовки майбутнього вчителя по класу домри. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2016. № 14. С. 52–58. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ppsv_2016_14_8.

Дмитренко Віктор,

*асистент-стажист кафедри музикознавства, композиції та
виконавської майстерності Дніпровської академії музики,
викладач Дитячої школи мистецтв №6 ім. Г. Жуковського*

<https://orcid.org/0009-0009-1837-3255>

viktorodmytrenko@gmail.com

ЗВУКООБРАЗ ЦИМБАЛІВ В СУЧАСНІЙ ОРКЕСТРОВІЙ ПРОГРАМНІЙ МУЗИЦІ КОМПОЗИТОРІВ ЗАКАРПАТТЯ

Особливе місце в оригінальному цимбальному репертуарі займають композиції, в яких тембр інструменту розкривається в поєднанні з оркестровим звучанням. Ці твори привертають увагу не лише в контексті специфіки їх формоутворення та в значущості підкреслення академічного статусу цимбал, а й з позиції реалізації програмності в цимбальній музиці.

Так звернувшись до дисертаційної праці О. Юрченко, що присвячена жанрово-стильовій палітрі цимбального мистецтва України, знаходимо інформацію стосовно програмної творчості сучасних композиторів Закарпаття. Авторка зазначає, що на час написання роботи (2015 рік) одним з новітніх творів концертного жанру в українській цимбальній музиці був подвійний Концерт-фантазія «Карпати» пам'яті Дезидерія Задора для цимбалів, фортепіано та симфонічного оркестру Романа Меденці, написаний у 2012 році [4, 79]. Зазначимо, що його прем'єра відбулась у тому ж році і саме можливість реалізації у виконавській практиці, як зазначає композитор, слугувала мотивацією, що полегшила та прискорила творчий процес (ця десятихвилинна композиція була написана за півтора-два місяця) [3]. Окреслюючи стильові орієнтири цього твору О. Юрченко характеризує його як приклад змішування принципів фольклорного (що витікає з програмної назви та інтонаційного матеріалу) та академічного (вибір подвійного типу концерту, в якому цимбали концертують з фортепіано та симфонічним оркестром). За її висновком ця композиція підкреслює два аспекти «відкритість жанрової системи цимбального мистецтва до експериментів, а також остаточне утвердження інструменту у статусі академічного» [4, 80]. В розрізі актуалізації виконавської уваги до цього твору, зазначимо, що його автор – Роман Меденці, у листопаді 2024 року відзначав 30-річчя і як

член Закарпатського осередку Національної спілки композиторів України мав честь презентувати авторську музику у Закарпатській обласній філармонії. Звучав даний опус у виконанні заслуженого працівника культури України, викладача класу цимбалів Ужгородського музичного фахового коледжу імені Дезидерія Задора Леонтія Ленарта, заслуженого діяча мистецтв України Віктора Теличка (партія фортепіано) та оркестру під орудою львівського диригента Богдана Дашака.

Розглядаючи даний опус цимбальної музики в контексті оригінальних програмних творів українських композиторів, звернемо увагу на той факт, що адресат присвяти Концерту-фантазії Р. Меденці – Дезидерія Задор, є автором першого в Україні (1982) одночастинного Концерту для цимбалів із симфонічним оркестром та диптиху із сольних п'єс програмного характеру («Імпровізація та Фанфари»), які разом (на думку Т. Барана) утворюють єдиний тричастинний цикл, що підсумовує композиторський доробок митця [1, 161-168]. Таким чином, програмні риси Концерту-фантазії (виражені назвою та наявністю присвяти) фіксують спадкоємність практики звернення до цимбалів у творчості Д. Задора та Р. Меденці, що, серед іншого, виражається і в жанровому пріоритеті авторів.

Голова Закарпатського осередку Національної спілки композиторів України Віктор Теличко, як представник середнього покоління регіональної композиторської школи (вчитель Р. Меденці), також у творчому доробку має програмний твір для цимбалів та симфонічного оркестру – Концертна фантазія «Ash-Rock». За словами композитора назва твору – дзеркальний варіант назви відомої мукачівської групи «Rock-H», творцем якої є також учень В. Теличка з композиції – В. Янцо [3, 46]. Також назвою фіксуються регіональні фольклорні особливості, адже: 1) діалектизм «рокаш» – закарпатське слово, яке означає «спільноту», «організований натовп», «гурт»); 2) буквені позначення звуків (a, es, h, d, c) автор у швидкій частині композиції поєднує у серію, що співпадає з інтонаційною основою теми закарпатських поспівок. Також зазначимо, що назвою акцентується увага на визначенні музичного стилю – «рок», характерні ритмо-інтонаційні побудови якого присутні в цимбальній партії. Прийомом метатези (Rock-H – Ash-Rock) створюється вислів, в якому перший склад нагадує звучання частки «аж», що використовується в українській мові для підсилення (Аж рок звучить!).

Доповнюючи наведені факти, відмітимо, що під час інтерв'ю, на прохання уточнити наявність цимбалів в інструментальному складі композиції Карпацьке капричіо, автор зазначив, що в оригінальній версії (2001) писав для трьох фортепіано з симфонічним оркестром, а в назві запису, оприлюдненому на його ютуб каналі, є помилкове зазначення цимбалів в числі солуючих інструментів. В той же час він, як композитор, допускає можливість зробити нову версію за участю цимбалів, адже тематизм твору це дозволяє і, при професійній редакції, партія цимбалів органічно впишеться в художньо-образну концепцію твору. В контексті звернення до цимбалів при композиторському втіленні теми Карпат, зазначимо, що і вчитель В. Теличка по класу композиції – М. Скорик, також ввів цимбали до симфонічної партитури Карпатського концерту (1972), як вказує Т. Баран «для вираження національного характеру в оркестровій палітрі» [1, 147].

Таким чином, в програмній оркестровій музиці сучасних композиторів Закарпаття, зокрема Романа Меденці та Віктора Теличка, звукообраз цимбалів (як художньо-акустична концепція, що відображає світовідчуття через виразно-акустичні можливості інструменту) пов'язаний із зображальним модусом програмності. В даному ракурсі саме темброві характеристики сприймаються як невід'ємна складова відтворення музичною мовою природної краси Карпат, а традиція представлення цимбалів в звучанні симфонічного оркестру (як жанрова риса сольного концерту) виступає як творчий прийом представників композиторської школи Закарпаття, що фіксує зв'язок поколінь. В той же час, показовим є і жанровий синтез концерту з фантазією, як з жанром, що відображає фольклорну традицію виконавської практики цимбалістів.

Список використаних джерел

1. Баран Т. Цимбали та музичний професіоналізм: підручник. Львів : Афіша, 2008. 224 с.
2. Белеканич Т. Фортепіанна творчість Віктора Теличка. Молодь і ринок. 2011. № 3. С. 100-105 [Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2011_3_23].
3. Толочко Н. Зранку — викладач і диригент, після обіду — співак, а ввечері — композитор. *РІО: Закарпатська народна газета*. 25.11.2016 [Режим доступу: <http://rionews.com.ua/newspaper/socio/now/n16329161440>].
4. Юрченко О. Жанрово-стильові засади професійного цимбального мистецтва України. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Харків, 2015, Харківський національний університет імені І. П. Котляревського, 222 с.

Душний Андрій,
*кандидат педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін та
інструментальної підготовки Дрогобицького державного
педагогічного університету імені Івана Франка*
[https:// orcid.org/0000-0002-5010-9691](https://orcid.org/0000-0002-5010-9691)
accomobile@ukr.net

**НАУКОВО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЕКТ
«ЛЬВІВСЬКА ШКОЛА БАЯННО-АКОРДЕОННОГО
МИСТЕЦТВА»: АНАЛІТИКА ПРАКТИЧНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ
(до 20-річчя від дня заснування)**

У квітні 2005 року, в Старосамбірській музичній школі відбулася грандіозна подія – перша, в історії Львівської баянної школи науково-практична конференція «Львівська баянна школа та її видатні представники» із присвятою 70-річчю від дня народження співзасновника школи, професора Анатолія Онуфрієнка. Подія охопила: наукову (виступи доповідачів); презентаційну (видання нотного збірника А. Онуфрієнка «Альбом баяніста»); методичну (нові погляди на виконавське музикознавство та мистецьку освіту розкрили професори Микола Давидов та Галина Падалка); практичну (майстер-клас професора Віктора Власова); виконавську (музична школа – училище – академія – концертанти) частини. Організаторами мистецької події виступили Андрій Душний та Сергій Карась, а співорганізаторами – Старосамбірська музична школа, кафедра народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, кафедра народних інструментів Львівської державної музичної академії імені Миколи Лисенка.

Вперше, Львівська школа отримала новий резонанс осмислення та переосмислення свого надбання та значення в контексті української академічної школи гри на народних інструментах. Ніхто навіть уявити не зміг що через певний час діяння представників школи набудуть такого вагомого значення у національному та міжнародному культурно-мистецькому просторі.

Вже осінню цього ж року, на базі даної школи започатковується тоді регіональний, а сьогодні – Всеукраїнський Відкритий конкурс баяністів-акордеоністів «Візерунки Прикарпаття». З 2010 р., конкурс проводиться у Дрогобицькому ДПУ ім. І. Франка. На сьогодні проведено 17 конкурсів, які стали флагманами еволюційних процесів у початковій мистецькій освіті, набули резонансу у фаховій передвищій та вищій освіті в сольному, ансамблевому та оркестровому виконавстві.

Варто відзначити ще одну важливу подію – науково-практичну конференцію «Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини» із великим концертом у Львівській філармонії (листопад, 2005). Науковий диспут торкався вагомим питань мистецької освіти, виконавства, творчості, орнаології, академічних народних інструментів, вокального мистецтва та його регіоналістики, тощо. Концерт-парад об'єднав музикантів Львівщини у єдиному марафоні академічної музики крізь призму інструментального виконавства та академічного співу.

У квітні 2006 року у стінах Львівської ДМА ім. М. Лисенка було проведено міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Акорди Львова» та міжнародну науково-практичну конференцію «Творчість для народних інструментів композиторів України» (у подальшому, сім конференцій проводились у Дрогобичі). Цінним орієнтиром цього конкурсу стало відкриття нових імен, сьогодні знаних виконавців та викладачів (Ярослав Олексів, Андрій Яворівський, Віктор Янчак, Роман Капранов, Олег Волянський, Наталія Федина, дует Ірина та Марія Сиротюк, дует Володимир Дорохін та Микола Шумський, Житомирське тріо «Гармонія» та ін.)

У грудні 2006 року у стінах академії проводиться II міжнародна науково-практична конференція «Львівська баянна школа та її видатні представники» із присвятою фундатору школи Михайлу Оберюхтіну. До alma mater з'їхалися її випускники, знані музиканти, композитори, викладачі, учні та послідовники Алім Батршин (США), Адам Береза (Вінниця), Ернест Мантулев, Андрій Душний, Сергій Максимов (Дрогобич), Микола Римаренко, Віктор Янчак, Сергій Карась, Дмитро Кужелев, Андрій Яцків (Львів) та ін. Композитором А. Батршином був написаний твір-присвята М. Оберюхтіну «Вібрація почуттів», який презентував викладач Дрогобицького музучилища Іван Сирватка. З поміж учасників концерту, варто відзначити легендарний

«Прикарпатський дует баяністів» з Дрогобича у складі Віктора Чумака та Сергія Максимова.

У 2007 році на базі Дрогобицького музичного училища імені Василя Барвінського засновується Всеукраїнський конкурс виконавців на народних інструментах імені Анатолія Онуфрієнка. Конкурс проводився у 2007, 2009, 2012 роках. Його цінність: у сольному виконавстві (баян, акордеон, бандура-вокальна, бандура-інструментальна, сопілка), яка уособлювала особливість виконавства серед викладачів; ансамблевому (однорідного та мішаного складу малих й великих форм) та оркестровому виконавстві. Серед знакових переможців, популяризатори академічної школи: Мар'ян Паньків, Влад Рокош, Руслан Кундис, Ярослав Олексів (баян); Богдан Баглай, Наталія Хміль, Дмитро Хропатий (бандура); дует бандуристок «Берегиня»; ансамблі народних інструментів «Українські візерунки» (керівник Василь Гамар), «Барви Карпат» (керівник Сергій Максимов), «Одеські музики» (керівник Сергій Літвінов), «Джерела Карпат» (керівник Василь Клепач); інструментальне тріо «Гармонія»; оркестри народних інструментів музичного коледжу Тернополя, Ужгорода, Вінниці, Львова, Дрогобича Херсона та ін.

Водночас, в рамках конкурсу започатковано проведення міжнародної науково-практичної конференції «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть». На сьогодні – проведено 18 конференцій, в контексті яких, активно досліджується питання творчості, висвітлюються персоналії, унаочнюється регіоналістика та загальнонаціональна проблема народно-інструментального мистецтва, педагогіки та виконавства, активізація значущості народних інструментів України у соціокультурному просторі міжнародної інтеграції та комунікації.

У травні 2008 року, бере свій початок Всеукраїнський, а сьогодні – міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «Perpetuum mobile», заснований на кафедрі народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Сьогодні – це мегапроект, який уособлює сучасні українські та європейські виконавські тенденції, акумулює та унаочнює здобутки всіх напрямків навчання та виховання музиканта включно із концертними організаціями та професійними колективами. Свого часу, влучну характеристику конкурсу дав академік Микола Давидов «Дрогобич – Мекка академічного народно-інструментального

мистецтва». 15 проведених конкурсів, стали утвердженням найкращої демонстрації виконавського мистецтва сучасності.

З 2019 року конкурс входить у тріо найпрестижніших змагань світу, а поважне журі очолює президент «Confederation Mondiale de l'Accordeon», професор Фредерік Дешапм (Франція) а співголова – віце-президент «Confederation Mondiale de l'Accordeon», професор Раймонд Боделл (Велика Британія). Переможці дрогобицького конкурсу – лауреати (Павло Гільченко, Артем Іщенко, Микола Синягівський, Сергій Сапун, Ірина Серотюк, Владислав Грицун, В'ячеслав Мусійчук, Максим Гафич і ін.) та володарі (Олексій Мурза, Роман Пунейко, Денис Снігірьов) «Трофею світу по акордеону», переможці та дипломанти «Відкритого міжнародного Трофею по акордеону» (Ростислав Чворсюк, Дарія Дьолог, Микола Головчак). Це свідчення високого рівня підготовки учасників, прозорості європейської системи оцінювання та діяльності поважного журі (Едуардас Габніс та Гінарас Бальчунас, Литва; Сподріс Качанс, Латвія; Єжи Модравські, Польща; Ігор Влах, Словаччина; Горка Хермоса, Іспанія; Марсела Халмова, Чехія; Олександр Марінов, Болгарія; Данієла Ракіч, Боснія та Герцоговина; Зоран Ракіч та Мілош Стоїменом, Сербія; Володимир Балик, Хорватія; Володимир Зубицький, Україна-Італія; Віктор Власов, Микола Давидов, Анатолій Семешко, Володимир Мурза, Сергій Грінченко, Віктор Губанов, Ігор Саєнко, Андрій Сташевський, Володимир Рунчак, Ярослав Олексів, Віталій Заєць, Андрій Дубій, Юрій Чумак та ін., Україна).

В рамках конкурсу, 8 раз було проведено Всеукраїнську науково-практичну конференцію «Музична освіта України: проблеми теорії, методики, практик». Цього року в 10-те відбудеться міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво ХХІ століття: історія, теорія практика». Її співзасновниками виступають мистецькі інституції Польщі, Литви, Словаччини та Казахстану. Свої наукові догми репрезентують науковці, викладачі, аспіранти, магістранти та студенти із опорою на сучасні тенденції виконавського музикознавства, музичного мистецтва, освіти та педагогіки, внесок видатних постатей, пласт репертуарного надбання, рецензування знакових подій, тощо.

Таким чином, проаналізувавши вектори розвитку та популяризації науково-мистецького проекту «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва», ми прийшли до висновків:

- у контексті проекту засновано низку виконавських конкурсів, які стали фундаментом розвитку, утвердження та

популяризації виконавської школи в регіоні, Україні та міжнародному соціокультурному просторі;

- утвердження переможців дрогобицьких конкурсів на світових сценах постало запорукою визнання та затребуваності такого масштабного дійства як «Perpetuum mobile» в музичній культурі України;

- науково-практичні конференції та систематизація їх проведення розкрили наукові підвалини до дослідження, аналізу, обґрунтування та унаочнення низки розвідок даного феномену в контексті української академічної школи гри на народних інструментах.

Синтез виконавства та науки дав плідний результат у діяльності представників крізь призму упорядкування та видання навчально-репертуарних збірників, довідникової літератури, монографії, посібників, написання та захисту дисертаційних досліджень, тощо. Саме такий вид всесторонньої діяльності постає резонансом у часопросторі сьогодення.

Ковнір Сергій,
*народний артист України,
старший викладач кафедри оперного співу
НМАУ ім. П.І. Чайковського
kovnirsergey@gmail.com*

**РЕКВІЄМ «ПАНАХИДА ЗА ПОМЕРЛИМИ З ГОЛОДУ»
Є. СТАНКОВИЧА - Дм. ПАВЛИЧКА
У БАСОВОМУ РЕПЕРТУАРІ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Сучасне українське музичне вокально-інструментальне мистецтво є явищем глибоким та цікавим. Нові твори відомих композиторів та дебютантів у цій сфері сприяють творчому розвитку театральних організацій, допомагають диригентам, режисерам, артистам-вокалістам, оркестрантам, хору збагачувати виконавські програми та розширювати репертуар.

Трагічні події української історії ХХ століття знайшли також відгук у світогляді українських музикантів ХХІ ст. Реквієм «Панахида за померлими з голоду» Євгена Станковича (поетичний цикл Дмитра Павличка) був створений композитором у 1992 році. Поставлений на сцені Національної опери України, цей унікальний виконувався також іншими симфонічними оркестрами. Масштабна вистава, як довела сценічна практика, має завжди виконуватися повним складом симфонічного оркестру, який доповнюється співом двох мішаних хорів, соліста-баса, звучанням народного голосу та читцем. Драматургія твору складається із 15 частин однойменного поетичного циклу Дмитра Павличка.

Режисура Реквієму «Панахида за померлими з голоду» полягає у створенні сценічної моделі національно-патріотичного виховання глядачів-слухачів засобами умовної та документальної театральної естетики. Від режисера-постановника вимагається, щоб учасники вистави емоційно-образно осмислили зміст патріотизму. Також творчий процес має бути спрямованим на формування в учасників вистави особистісної позиції патріотів-українців. Надзавданням вистави є прагнення забезпечити у культуротворчому процесі ХХІ століття визначену соціально-пропагандистську спрямованість.

Працюючи над партією баса у Реквіємі «Панахида за померлими з голоду», артист-вокаліст створює свою персональну творчу

лабораторію. Йдеться про велику підготовчу інформаційно-аналітичну роботу, пов'язану з вивченням історії українського народу зазначеного періоду, консультації з фахівцями істориками та політологами. Психологічний аспект виконання партії баса передбачає створення на сцені атмосфери, що характеризує життя людей, їхні прагнення до світу добра. Музикознавиця Олена Берегова зазначає, що: «Друга фреска розпочинається язичницьким обрядом весняного вшанування предків, з яким пов'язували весняне оновлення природи, сподівання на майбутній врожай. Оркестрові ефекти голосів природи (розгорнуті фігурації дерев'яних духових, трелі у флейти-пікколо з додаванням дзвіночків і челести) поєднуються з епічними інтонаціями баса-соло й емоційними сплесками хору. Кульмінація другої фрески підкреслена пластичними засобами – появою постаті Андрія Первозванного і трьох чоловічих фігур у чорному – братів Кия, Щека і Хорива – засновників Києва» [1].

Виконавець цієї партії має бути володарем такого типу голосу, як *basso cantante*. Тобто, манера звуковидобування характеризується наспівністю, рівністю в усіх регістрах, звучністю, рухливістю, кантиленністю звучання. Голос має бути могутнім, відзначатися широтою діапазону. Артикуляція передбачає наявність красивої дикції. Образ, який має створити артист-вокаліст є узагальненим, у якому бас предстає уособленням народного менталітету. В актуальних дисертаційних дослідженнях, ґрунтовно аналізується феномен тембру-амплуа басу в оперному співі XIX–XX століть. Так у дисертації Хон Чена, розробляється питання загальної теорії співу як актуальної науково-виконавської проблеми: будова голосотвірної системи співака-баса, тип дихання, резонатори голосу, діапазон, так і акустичні характеристики звуку [4]. У дослідженні Хе Цзянь проаналізовано нейромоторні процеси голосотворення, обертоновий склад звуку, форманти, що є якісними показниками становлення тембру-амплуа басу-баритону в оперній творчості XVIII – XX ст. [5]. Ці дослідження можуть допомогти виконавцю під час підготовки своєї партії.

Басовий герой у Реквіємі «Панахида за померлими з голоду» сприймається як символ захисника українського народу, як втілення людської мрії про справедливість та уміння захистити своїх співвітчизників. Звертаючись до досліджень феномену цього визначного твору, переконуємося у логічному співпадині думок теоретиків-музикознавців та виконавців-практиків. Так Тетяна Новицька робить висновок: «У номерах на поетичні рядки Дмитра

Павличка музика пластично слідує за текстом. Особливо чітко це відчувається у №4 — чоловічому соло “Благословенний труд для щастя і добра”. Драматургія самого вірша побудована так, що три з половиною строфи змальовують ідилію життя працюючих селян — “хліботворящего люду на берегах Дніпра”, і лише в останні два рядки четвертої строфи вривається жорстока дійсність, що ламає цю ідилію, — “не знали, що помрем з наказу сатани”. Так і в музиці — консонантна музична матерія із прозорою фактурою, ліричними інтонаціями, буквально рветься наприкінці жорсткими остинато, дробом ударних, уривчастими дисонуючими фразами міди» [3].

Вважаємо, що Реквієм «Панахида за померлими з голоду» Євгена Станковича (поетичний цикл Дмитра Павличка) має бути у репертуарі кожного музично-театрального колективу України.

Список використаних джерел

1. Берегова О. М. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури. С. 52-53. <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/243381/241258>
2. Ковнір С. Сценічний артистизм вокалістів у процесі виконання творів для басу. Міжнародна науково-практична конференція «Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки, популяризації та промоції» 26-28 лютого 2024 НМАУ ім. П. І. Чайковського.
3. Новицька Т. «Панахида за померлими з голоду» Є. Станковича. <https://theclaquers.com/posts/10397> (дата звернення 17.03. 2025)
4. Хон Чен. Феномен тембру-амплуа басу в оперному співі XIX–XX століть : дис... канд. мистецт.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Одеса, 2008. 163 с.
5. Хе Цзянь. Тембр-амплуа басу-баритону в оперній творчості XVIII – XX ст. / // Дис...канд. мистецт. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Одеса. – 2016. 186 с.

Лисогор Ірина,
викладач циклової комісії
та кафедри народних інструментів
Дніпровської академії музики
Irisha023@gmail.com

ПРОГРАМНІСТЬ В ОРИГІНАЛЬНИХ ТВОРАХ ДЛЯ ДОМРИ

Сучасне академічне домрове мистецтво вирізняється не тільки сформованими виконавськими досягненнями високого інтерпретативного рівня та оригінальними творами, які охоплюють увесь спектр композиторських засобів та технік другої половини ХХ – ХХІ століття, а й активністю наукової рефлексії.

Розвиток домрового репертуару є складним процесом, що має свої особливості, пріоритети, різновекторні тенденції та пошуки. Велика плеяда вчених-методистів, таких як Б. Міхеєв, В. Івко, М. Лисенко, Л. Матвійчук, С. Білоусова, В. Білоус, О. Олійник та багато інших, присвятили свою кар'єру дослідженню і розвитку домрового мистецтва. Вони створили значну кількість методичної літератури, яка детально розглядає питання з історії, теорії виконавства та педагогіки навчання гри на цьому інструменті. Як наслідок, домристи демонструють високий рівень виконавської майстерності на престижних конкурсах.

Розвиток будь-якого музичного інструменту, залежить не тільки від методики навчання гри на ньому, а й від композиторської зацікавленості в ньому. Домровий репертуар включає твори широкої стильової та жанрової палітри, охоплює: обробки, перекладення, мініатюри, варіацій, фантазії, сюїти, сонати, концерти. В цьому жанровому різноманітті представлено і багато програмних творів.

Програмність - це принцип мислення композитора, заснований на приблизному чи конкретному образному змісті в інструментальному музичному творі через назву, пояснення, епіграф, опору на літературний сюжет, що має на меті психологічно налаштувати слухача на його сприйняття.

В процесі аналізу репертуарних зразків творів для домри виділяються такі типи програмної музики:

фольклорний, до якого відносяться зразки інструментальної музики, засновані на фольклорних джерелах. Основою програми є не тільки пряма цитата або певні її видозміни, а й сама назва, яка налаштовує слухача на певний образний зміст. Наприклад: М. Лисенко «Женчичок-бренчичок», Л. Матвійчук «Ой, за гаєм, гаєм», С. де Рехт (Грицаєнко) «Горіла сосна палала», В. Івко «Варіації на лемківську тему»;

жанровий, що характеризується використанням звукозображальних та звуконаслідувальних елементів. Це можуть бути імітації співу птахів чи явищ природи, звуконаслідування музичних інструментів: Л. Матвійчук «Зозуля», «В лісі, на світанку», О. Олійник «Передзвони», «Мерехтливий звук», Т. Дубовська «Бриз»;

узагальнено-емоційний, що уособлює собою занурення у абстрактно-філософські поняття чи відображення різноманітних емоційних станів: Л. Матвійчук «Роздум», Б. Міхеєв «Експромт», О. Олійник «Експромт», Т. Дубовська «Безмежність».

сюжетний або послідовно-сюжетний, в якому є певна синкретичність, що проявляється у чіткому синтезі мелодичного розвитку згідно розгортання подій у літературному творі, тобто музика носить ілюстративний характер. Прикладом сюжетного типу програмності є Концерт *Quasi buffo* для домри та фортепіано Анатолія Гайденка (1998), написаний на вірш дитячої поетеси А. Барто «Іде бичок, хитається ...», який процитовано на звороті титульної сторінки. Композитор в іронічній манері (як зазначено назвою: ніби жартівливо) створює комічну сценку, в якій гіперболізовано зображена незграбність іграшки та її переживання. Твір написаний у варіаційній формі з рисами сонатності. Сюжетна лінія основана на трьох темах-образах: тема «похитування» - однотактний мотив, тема «бичка» - вона найбільше розвивається на протязі всього твору, тема «долі» - тривожна тема викладена акордами.

До цього типу програмності відноситься і танцювальна сюїта сучасної композиторки, домристки Світлани де Рехт (Грицаєнко) «Казкові історії» (2020) для домри та фортепіано. Назвою кожної частини Сюїти фіксуються яскраві образи: I ч. «Маленька принцеса» – граційно, благородно, почуваючи себе принцесою, II ч. «Чарівна квіточка» – ніжна тендітна, лірична, III ч. «Скринька зі Сходу» – витончена, в стилі арабського танцю, IV ч. «На балу у Короля» – швидкий вальс. Частини сюїти поєднані сюжетною лінією, що розгортається: маленька принцеса знайшла чарівну квіточку

зображену на старовинній скриньці зі Сходу і вирішила її подарувати Королю, до якого пішла на бал.

Таким чином, завдяки яскравим звукозображальним можливостям інструменту, домровий репертуар охоплює наведене різноманіття типів програмності. Показово, що в композиторському доробку українських авторів представлені всі вони.

Список використаних джерел

1. Фрайт, О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2000. 18 с.

Любінець Назарій,
*аспірант кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка
liubinetsnazarii@gmail.com*

КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИЙОМИ В ТВОРЧОСТІ «MOTION TRIO»

«Motion Trio» – польський акордеонний ансамбль, заснований у 1996 році Янушем Войтаровичем. Колектив випустив 14 музичних альбомів і виступав у 44 країнах світу, зокрема на сценах таких престижних залів, як «Карнегі-хол», «Барбікан-центр» і «Концертхаус». Унікальне звучання та високий рівень ансамблевої гри дають змогу «Motion Trio» розширювати виражальні можливості акордеона, виходячи за межі традиційних жанрових рамок. Творчість «Motion Trio» тягнє до інноваційних підходів, активно адаптуючи техно-підхід до акордеонної музики. У своїй творчості ансамбль використовує циклічні ритми, імітацію електронних ефектів і сучасні аранжування. Водночас рідко звертається до традиційних акордеонних стилів – танго, мюзету, слов'янського фольклору, що суттєво відрізняє його від інших представників акордеонного мистецтва.

Для наукового аналізу обрано п'ять альбомів ансамблю «Motion Trio»: «Accordion Stories», «Metropolis», «Pictures from the Street», «Live in Vienna – Sacrum & Profanum» та «Play-Station». Ці альбоми містять авторські композиції, що демонструють широкий спектр композиторських прийомів.

Характерним явищем у творчості «Motion Trio» є полістилістика: їхні композиції поєднують елементи класичної музики, джазу, авангарду, року, електронної музики та етнічних мотивів. Ця еклектичність дає змогу ансамблю створювати багатошарові й різноманітні твори, основою яких є чітка метроритмічна структура.

Важливим елементом авторських композицій «Motion Trio» є формотворення, яке здебільшого визначається ідейним задумом композитора, який через музику передає конкретний образ та атмосферу. Програмність, яка часто трапляється в оригінальних творах ансамблю, слугує додатковим концептуальним орієнтиром для слухача, підкреслюючи ідейне значення композиції.

У своїх творах «Motion Trio» активно використовує принципи мінімалізму, зокрема простоту, повторюваність і акцент на ритмічних структурах. Циклічні патерни створюють ритміко-басову основу, яка нагадує техно-хаус або диско-біт. Цей прийом проявляється у творах «First Day of Spring», «Silence», «The Heart» та ін. Яскравим використанням прийому мінімалізму в творчості «Motion Trio» є так звані звукові петлі, які за своїм звучанням найбільше підходять до стилю ембієнт. Ключовою характеристикою звукових петлів є повторюваність певного звукового елементу протягом усього твору. Мінімальні гармонічні зміни, медитативний ефект та глибоке емоційне занурення фокусує увагу слухача навколо текстури та атмосфери твору. Яскравим прикладом цього напрямку є «Lighthouse», «Moonspace» та «Silence».

«Motion Trio» також широко використовує прийоми звуконаслідування. Зокрема, звуки автомобілів у композиції «Yellow Trabant – Berlin», звуковий сигнал на залізничній станції, яким починається твір «Train to Heaven», та подальша імітація руху поїзда, що охоплює весь процес – від початку руху до повної зупинки на кінцевій станції.

Ще більше до звукових імітацій можна віднести такі твори, як «You Dance», у якому активно використовуються прийоми звуконаслідування диско-музики. Зокрема, використання глісандо в дусі джойстиків діджейської вертушки, наслідування ритмічних фігурацій та семпльованих звуків, характерних для диско-музики, чіткі метроритмічні удари долонею по центру розтягнутого міха, від якого виникає ритмічний бас дискотеки тощо.

«Sounds of War» – справжня музична повість, що передає не тільки звуки війни, а й весь біль, жах та хаос, які вона викликає. «Game Over» – твір, що складається з цілого набору імітаційних прийомів, хаотичних сигналів та сирен, які вдало передають атмосферу динамічно розвиваючої гри-стрілялки на ігровій приставці. Весь твір можна охарактеризувати як наслідування типових звуків ігрового девайсу, що передається засобами трьох акустичних акордеонів.

Внаслідок аналізу композиційних прийомів акордеонного ансамблю «Motion Trio» можна відзначити, що цей ансамбль є унікальним явищем у світі акордеонного мистецтва, який значно розширив межі інструментальних можливостей та композиторських підходів. Їхня творчість є яскравим прикладом синтезу традиційного акустичного виконання та сучасних музичних тенденцій.

Нагорна Ольга,
*народна артистка України,
лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка,
доцент кафедри оперного співу НМАУ ім. П. І. Чайковського
nagorna396@gmail.com*

ЗМІСТ ТА СТРУКТУРА ПОНЯТТЯ «ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА КУЛЬТУРА» У МЕТОДИЦІ ПРОФЕСОРА Є.С. МІРОШНИЧЕНКО

Українське та світове оперне та камерне мистецтво ХХ – ХХІ ст. пишається вокально-акторськими та педагогічними досягненнями видатної співачки Євгенії Семенівни Мірошниченко (лірико-кolorатурне сопрано). Персона цієї примадонни є не тільки історичною, а навіть міфологізованою. У пресі, телевізійних та радіопрограмах ХХ століття залишилося багато музичної та соціальної інформації про творчість та життя оперної діви. Авторами різних матеріалів є й музикознавці, й науковці, й журналісти, й соціологи.

Зазначимо, що Євгенія Семенівна Мірошниченко (12.06.1931 – 27.04.2009) закінчила Київську державну консерваторію (клас професора М. Донець-Тессейр), є лауреаткою міжнародного конкурсу вокалістів у Тулузі (2-га премія); стажувалася в італійському театрі La Scala; працювала солісткою Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка (1957 – 1994); народна артистка України та народна артистка СРСР, лауреат Державної премії України ім. Т. Шевченка. Від 1980 року працювала у Національній музичній академії ім. П.І. Чайковського (професор кафедри сольного співу). Серед її студентів - В. Степова, М. Дідик, О. Нагорна, С. Ковнір, К. Стращенко, С. Чахоян. Про творчість Є. Мірошниченко знято фільми: «Образи», «Лючія ді Ламермур», «Життя як день».

Факти її творчої біографії професійно зафіксовані у статтях відомої музикознавиці Т. Швачко: «Володіла красивим, легким і рухливим голосом широкого діапазону (понад 4 октави), чудовою віртуозною технікою, яскравим артистичним талантом. У репертуарі – старовинні вокальні твори, народні пісні, твори українських композиторів (О. Білаша, А. Кос-Анатольського, М. Кропивницького,

Ю. Мейтуса, М. Скорика), романси західноєвропейських композиторів (К. Сен-Санса, Й. Штрауса)» [1].

Історично так склалося, що ХХ століття було надзвичайно сприятливою музичною епохою для розвитку та становлення такого типу голосу, як лірико-колоратурне сопрано. У всіх театрах України та світу у кожному сезоні ставилися оперні вистави, у яких співачки – лірико-колоратурні сопрано демонстрували не тільки красу своїх голосів, а й виконували різноманітний репертуар. Основні партії, які були виконані Євгенією Мірошніченко та оперних сценах України та світу: «Венера («Енеїда» М. Лисенка), Йолан («Милана» Г. Майбороди), Кохана («Ніжність» В. Губаренка), Цариця ночі («Чарівна флейта» В.-А. Моцарта), Лакме (однойменна опера Л. Деліба), Розіна («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Віолетта, Джільда («Травіата», «Ріголетто» Дж. Верді), Лейла («Шукачі перлів» Ж. Бізе), Мюзетта («Богема» Дж. Пуччіні), Манон (однойм. опера Ж. Массне), Церліна («Фра Дияволо» Ф. Обера), Лючія («Лючія ді Ламмермур» Г. Доницетті)» [1].

Паралельно з насиченою роботою у Національній опері України Є. Мірошніченко викладала вокал на кафедрі сольного співу НМАУ ім. П.І. Чайковського. Вокальна педагогіка, і як практика, і як наука знайшла у персоні професора Є. Мірошніченко унікальну майстриню своєї справи. Методика занять у класі професора Є. Мірошніченко полягала у тому, що вона передавала техніку виконання колоратурних партій та камерних творів, посилаючись на досвід своєї викладачки М. Донець-Тессейр, яка свого часу вчилася у Міланській консерваторії у славетного В. Ванца. І також на свій персональний виконавський вокально-акторський досвід.

Фокус уваги на заняттях у класі професора Є. Мірошніченко був зацентрованим на тих технічних деталях, яких необхідно дотримуватися. Лірико-колоратурне сопрано переважно має діапазон від першої до третьої октави. До цього додаються перехідні ноти в другій октаві. По-перше, Є. Мірошніченко підбирала кожній студентці репертуар, що підходив саме їй. По-друге, Є. Мірошніченко спрямовувала голос кожної студентки на здатність передати широкий спектр почуттів та емоцій, адже виразні характеристики не обмежуються виключно драматичними чи ліричними проявами. По-третє, для лірико-колоратурних сопрано є характерними особливі технічні складності: виконання вимагає високої точності інтонації та контролю дихання, високі ноти передбачають володіння резонаторами

та потужним вібрато. Саме технічні аспекти є основою для виховання професійної оперної та камерної вокалістки, яка здатна виконати будь-яку партію на найвищому рівні

Звертаючись до характеристики, наданої Т. Швачко, підтвердимо також те, що: «Євгенія Мірошніченко стала чудовим педагогом. Для викладацької роботи замало власного виконавського досвіду й технічної майстерності – потрібні особливі здібності та справжнє покликання. Ці риси були притаманні Євгенії Семенівні, яка створила власну вокальну школу, що органічно поєднала традиції українського й італійського виконавства» [2].

Список використаних джерел

1. Швачко Т.О. Мірошніченко Євгенія Семенівна <https://esu.com.ua/article-67859> (дата звернення 25.03. 2025).
2. Швачко Т. Євгенія Мірошніченко – співачка й актриса від Бога // Музика. Український інтернет-журнал. <http://mus.art.co.ua/evheniya-miroshnychenko-spivachka-j-aktrisa-vid-boha/> (дата звернення 20.03. 2025).

Писаренко Юлія,
*заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри вокально-хорового мистецтва
Дніпровської академії музики
jazz.julia16@gmail.com*

ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВІ СТИЛІ ЯК ВИКОНАВСЬКІ СКЛАДОВІ ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОЦЕСУ

Українське естрадне мистецтво ХХІ століття є важливою частиною світової масової культури. Та займає значне місце, що пов'язано з процесами глобалізації та інтеграції України у західне постіндустріальне суспільство. Це підтверджується тріумфальними перемогами на Eurovision Song Contest таких українських виконавців, як Руслана (2004), Джамала (2016), Kalush Orchestra (2022). У будь які часи, а саме у ХХІ столітті естрада є найбільш популярним, масовим і розважальним видом мистецтва. Зберігаючи як суто український феномен, національна естрада має свою етнічну неповторність. Разом з тим, стаючи частиною міжнародного шоу-бізнесу. Українська естрада масштабно розширила свої кордони, органічно увійшовши у повсякденне життя, ЗМІ, політику, освіту та науку.

Сучасна підготовка українського естрадного співака відбувається на фахових кафедрах музично-педагогічних вишів. Кожен з українських вишів, де відбувається підготовка фахівців спеціалізації «Естрадне мистецтво», «Естрадний спів», серед яких лідерами є Київська академія естрадного та циркового мистецтва, Київська муніципальна академія музики ім. Р. Глієра, Київський столичний університет ім. Б. Грінченка має свою методику навчання. Відома естрадна співачка, професор Т. Самая зазначає: «Для того щоб процес навчання естрадного вокалу був ефективним, необхідно розвинути основні співацькі навички – опанувати вдих і плавне звуковедення, вміння володіти резонаторами, зміцнити верхній і нижній регістри співацького діапазону, домогтися сили й летючості звуку, активізувати артикуляційний апарат тощо» [2, 3].

На кафедрі «Вокально-хорового мистецтва» Дніпровської академії музики також викладається дисципліна «Естрадний спів». Основу методики викладання складає вивчення та аналіз спеціальної літератури з педагогіки, педагогічної психології, дидактики, вокальної

технології та методики, мистецтвознавства, фізіології, психології та фоніатрії. Обов'язковим є аналіз питань звукоутворення та звукосприйняття у естрадних співаків різних жанрових напрямів за допомогою об'єктивних методів дослідження. Таких, як: фоніатричні обстеження співаків, відеозапис, спектрографія, аудиторний аналіз, педагогічні спостереження, анкетування здобувачів вищої освіти з метою вивчення їх музичних інтересів, статистична обробка.

Досліджуючи феномени людських голосів, В. Тормахова зазначає: «іноді голоси бувають змінені настільки, що їх важко відрізнити від музичних інструментів, які співаки імітують. Творчість американського вокального септету *Naturally 7* має свій власний стиль, що заснований на використанні голосу в якості інструменту голоси вокалістів за допомогою ефектів *distortion* набувають звучання електрогітари, синтезатора, бас гітари й відтворюють *scratching*. Своє звучання вони називають *vocal play*, що має кілька сенсів: з одного боку це – поліритмічна й поліфонічна фактура, що нагадує гру тембрів, мотивів, різних типів фактури, а з іншого – це гра звукових ефектів...» [3, 243].

Під час занять викладач має запропонувати здобувачу вищої освіти конкретну добірку тренувальних вправ. Серед них на перші позиції виходять вправи, що є спрямованими на опанування та вільне володіння прийому «off bit». Він характерний тим, що між долями такту виконується вже зміненна мелодія. Студент має співати спочатку рівними тривалостями, а потім таймінг повинен зменшуватися. З'являються обов'язково ритмічні трансформації, що мають таке визначення, як «ритмічне середовище». Така виконавська ситуація є притаманною будь-якому джазовому стилю. Це передбачає моменти «занурення» у цю ситуацію, що допомагає досягнути великий обсяг інструментальних імпровізацій. При цьому викладач має опрацювати зі здобувачем освіти епізоди прослуховування, обговорення. При цьому необхідно імітувати різні частини зразку.

Переходячи до відтворення «вертушок», співак надає мелодиці значної ритмічної маркованості. Це переносить прийом «off bit» у сферу фразування. Саме завдяки цьому з'являється тріольний таймінг, у процесі розвитку якого восьмі ноти розподіляються тріолями. Одна нота проспівується тріолями, потім дів перші ноти з'єднуються, а темп при цьому зберігається. Під час так званого «пробивання» голосу соліста динамічний акцент опановується між акомпанементом. А саме, між його сильними частками. Звук «і» опирається на діафрагму, що

допомагає якомога швидше відтворити моторне звуковедення. Далі застосовується так званий тембральний акцент «ду-бап», завдяки якому створюється більш темне тембральне забарвлення. Звуки «і» та «у» у цій позиції домінують. Звуки «а» і «про» мають зовсім протилежну функцію, та висвітлюють слабкі частки.

Інтонаційно-ритмічні вправи, що створені на основі того, чи іншого твору є підґрунтям процесу подальшого розвитку здобувача освіти, як його персональної креативності. Джазова вокальна імпровізація у інструментальному стилі є окрасою його творчості.

Список використаних джерел

1. Писаренко Ю.В. До питання формування системи вправ джазового вокаліста як основи креативного відтворення інструментального мислення. 354 – 367. Музикознавча думка Дніпропетровщини: Збірник наук. статей. Дніпро: ГРАНІ, 2024. Вип. 26 (1). 490
2. Самая Т.В. Особливості музичного метроритму в естрадному вокальному виконавстві. АРТ-платФОРМА. 2020. В. 2. С. 367–386.
3. Тормахова В. Специфіка українських естрадних вокальних ансамблів а cappella. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download>.

Пірус Владислав,
*аспірант кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва
Навчально-наукового інституту мистецтв
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника*
<https://orcid.org/0000-0003-3289-0813>
vladyslav.pirus@pnu.edu.ua

РЕПЕРТУАРНА ПАЛІТРА ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА: ВІД КЛАСИКИ ДО СУЧАСНОСТІ

Репертуарний діапазон піаніста-концертмейстера репрезентує розгалужену систему музичних жанрів, стилів та композиційних технік, що функціонують у контексті ансамблевої взаємодії. Саме багатство і різноманітність музичного матеріалу формують унікальний виконавський профіль концертмейстера, визначаючи його творчу індивідуальність та фахову компетентність. На відміну від сольного виконавства, де домінує монологічний принцип художньої комунікації, концертмейстерська практика ґрунтується на перетині різних музичних світів, де репертуарна детермінанта впливає на всі аспекти його мистецької діяльності – від технічної майстерності до психологічної гнучкості.

Особливістю концертмейстерського репертуару є його розмаїття. Це можуть бути вокальні твори, що охоплюють класику оперного мистецтва, романси та камерні вокальні цикли, а також народна, естрадна й навіть джазова музика. Важливим аспектом роботи є знання інструментального репертуару — сонат, концертів, камерних ансамблів, що вимагає від концертмейстера не лише технічної досконалості, а й уміння тонко відчувати артикуляцію та тембральні особливості різних інструментів. Варто підкреслити, що концертмейстерський репертуар не обмежується суто класичними творами. Сучасний виконавський простір вимагає від піаніста-концертмейстера орієнтації в стилістиці новітньої музики, включаючи авангардні техніки, мінімалізм, полістилістику та інші напрямки експериментальної музики.

Вокальний репертуар розкриває перед концертмейстером особливий творчий всесвіт, сповнений виразних нюансів та художніх

завдань, що охоплює широкий спектр жанрових модифікацій: від старовинних арій XVII – XVIII століть до неокласичних та авангардних опусів наших днів. Опрацювання оперних клавирів вимагає розуміння драматургії твору, знання специфіки вокальних шкіл (італійської *belcanto*, німецької декламаційності, французької мелодичної орнаментики) та вміння відтворити на фортепіано оркестрову палітру. Виконуючи на роялі оркестрову партію, концертмейстер стає своєрідним «оркестром в мініатюрі», передаючи барви різних інструментів та загальну атмосферу музичного твору. У камерно-вокальних жанрах – романсах, піснях, вокальних мініатюрах – репертуарна детермінанта проявляється у необхідності тонкого відчуття поетичного тексту, вміння підкреслити особливості мовної інтонації та створити відповідний емоційний фон для соліста.

Інструментальний репертуар відкриває перед концертмейстером іншу грань професійної майстерності. Працюючи зі струнними інструментами, піаніст має враховувати специфіку штрихової артикуляції, амплітуду вібрато та особливості інтонування на різних регістрових ділянках. Духові інструменти вимагають уваги до дихання виконавця, атаки звуку та тембральних модифікацій у різних регістрах. Перкусійний репертуар актуалізує проблематику метроритмічної координації та темброво-фактурного балансу між ударними та фортепіано. Особливо складним випробуванням для концертмейстера стають фортепіанні переклади концертів, де піаніст-концертмейстер повинен відтворити на фортепіано оркестрові партії, зберігаючи колористичне багатство оригіналу.

Стилістична палітра концертмейстерського репертуару охоплює всі основні історичні періоди розвитку академічної музики та формує професійне обличчя піаніста-концертмейстера. Барокова музика (Й.С. Бах, Г.Ф. Гендель, А. Вівальді) вимагає від концертмейстера компетенції у сфері розшифрування цифрованого басу (*basso continuo*), розуміння специфіки орнаментики (трелі, морденти, аподжіатури) та артикуляційних стандартів епохи. У класичному репертуарі (В.А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Й. Гайдн) актуалізується проблематика структурної чіткості, фактурної прозорості та метроритмічної дисципліни. Романтична традиція (Ф. Шопен, Р. Шуман, Й. Брамс) передбачає володіння широкою динамічною амплітудою, розвиненою педалізацією та агогічною гнучкістю. Імпресіоністичний репертуар (К. Дебюссі, М. Равель) потребує тонкого нюансування педальних ефектів, колористичного трактування гармонії та спеціального туше

для передачі сонористичних ефектів. Сучасний репертуар піаніста-концертмейстера інтегрує різноманітні композиційні техніки XX-XXI століть, що вимагає від виконавця розширення традиційного інструментарію. Пуантилістична фактура (А. Веберн), серійна техніка (А. Шенберг), алеаторика (В. Лютославський), сонористика (К. Пендерецький), мінімалізм (Ф. Гласс) потребують специфічних піаністичних прийомів та нестандартних інтерпретаційних рішень. Окрему категорію становить джазовий та естрадний репертуар, де важливими є навички імпровізації, відчуття свінгу та розуміння особливих гармонічних послідовностей. Таке розширення стилістичних горизонтів не лише збагачує творчий арсенал концертмейстера, але й стає вирішальною детермінантою його професійної конкурентоспроможності.

Формування репертуарного багажу – важливий аспект професійного становлення піаніста-концертмейстера. У сучасній концертмейстерській педагогіці актуалізується проблематика збалансованого підбору репертуару, що охоплює різні історичні періоди, національні школи та виконавські традиції. Формування якісного репертуару є завданням як викладачів концертмейстерського класу, так і самих піаністів, які повинні постійно розширювати свій музичний кругозір, вивчати нові твори та аналізувати їх особливості.

Таким чином, репертуарна палітра піаніста-концертмейстера становить динамічну систему, що об'єднує різноманітні музичні стилі, жанри та виконавські традиції від минулого до сучасності, формує виконавські навички і розширює творчі горизонти. Саме широта репертуарного діапазону забезпечує формування універсального виконавського профілю, здатного ефективно функціонувати в різних музично-стильових контекстах сучасного мистецького простору, де репертуарна детермінанта стає ключовим фактором професійного успіху та творчої реалізації.

Половинка Ірина,
*викладач Харківської державної академії культури,
Харківського фахового вищого коледжу мистецтв*
rinaaplvnk@gmail.com

ФІЛОСОФІЯ ЗВУКУ ТА ТИШІ У ТВОРІ «EQUINOX» ТОРУ ТАКЕМІЦУ ДЛЯ ГІТАРИ СОЛО

Тору Такеміцу (1930 - 1996) – видатний японський композитор ХХ століття, який поєднував традиційну японську естетику з елементами західноєвропейської музики.

Авторський стиль Тору Такеміцу сформувався під впливом таких композиторів як Клод Дебюссі, Олів'є Мессіан та Джон Кейдж. Гітара займала особливе місце в його творчості. «Він є майстром оркестровки, отже несподіваним сюрпризом стало те, що одного дня Т. Такеміцу сказав мені, що з усіх інструментів, для яких він пише, гітара є одним з найулюбленіших», – згадує відомий гітарист Джуліан Брім [1, 2]. Серед композицій Т. Такеміцу є твори присвячені Джуліану Бріму, Джону Вільямсу, Кіюши Шомурі.

Тору Такеміцу проявляв неабиякий інтерес до філософії, зображального мистецтва та поезії, у композиторській творчості він часто застосовував концепцію "звукових пейзажів", які відображали як емоційні стани, так і природні явища. Одним з визначних творів митця є дует «Toward the Sea» (1981) для альтової флейти та гітари, написаний на підтримку акції *Greenpeace* із захисту китів, у якому композитор використовує мотив моря SEA (Es-E-A), що стане лейтмотивом пізнього періоду творчості.

Твір «Equinox» («Рівнодення») написаний у 1993 році під враженням від однойменної картини каталонського художника Хуана Міро та приурочений до 25-річниці творчості японського гітариста Кіюши Шомура. Прем'єра відбулась 1994 року в Токіо у виконанні Кіюши Шомура. Твір належить до пізнього періоду творчості композитора та є одним з останніх опусів Т. Такеміцу для гітари. У творі «Equinox» автор прагнув передати атмосферу рівнодення –

моменту балансу між світлом і темрявою, що має особливе значення в японській культурі.

Форма твору тричастинна (А В А'). В перших десяти тактах викладені три основні теми-мотиви, які в подальшому трансформуються в нові. Особливої уваги заслуговує темпоритм. Часта зміна розміру такту, темпу, гнучка агогіка, – все це сприймається як пульс живої матерії. Створюється враження повної свободи руху. Неабиякої виразності набувають паузи. Вони трактуються не як відсутність звуку, що характерно для західного типу мислення, а як відстань між двома звуками, котра об'єднує їх. Це тісно пов'язано з японською концепцією «Ма» («Ма» – японське слово, котре можна перекласти як «простір», «пауза», «інтервал» або «простір між двома структурними частинами») [2]. Це може бути простір між зображеннями на картині, пауза між двома звуками. Наприкінці кожної побудови можна помітити авторську ремарку «let vibrate» або ліги, які вказують на продовження звучання, з'єднуючи таким чином попередній елемент з наступним.

Слід відзначити використання тембрових можливостей гітари (гра біля підставки, звичайним звуком, біля грифу), завдяки яким створюється ефект заповнення звукового простору. Тембр, характерний для гри біля підставки, із притаманним йому «металічним» відтінком, нагадує звучання японських народних інструментів, таких як кото та біва. Велике значення автор приділяє динамічним відтінкам. Така деталізація нюансування та тембрового забарвлення свідчить про особливе ставлення до звуку, підкреслення його виразності. Також незвичного звучання додає скордатура, завдяки чому розширюються сонористичні можливості інструменту, з'являються нові барви. Замість класичного E-H-G-D-A-E використовується стрій E-B-G-D-A-Es. Таким чином, в інтервальному співвідношенні відкритих струн утворюється два тритони – В-Е та Es-А. Звучання відкритих струн демонструється в такті 13, що є своєрідним «знаком» рівнодення, межею, яка відділяє день та ніч. Адже, перед акордом на відкритих струнах та після нього звучить перша тема в різних гармонічних варіантах. Таким чином композитор демонструє з одного боку єдність, а з іншого – відмінність природних явищ.

Таким чином, японська традиція сприйняття часу як безперервного потоку знайшла відображення у творі «Equinox»,

музична тканина якого розгортається органічно, без різких змін, що створює відчуття споглядальності.

«Equinox» Тору Такеміцу є прикладом медитативного твору, що передає ідею циклічності життя, рівноваги між протилежностями та демонструє унікальний стиль композитора, який поєднує традицій японської національної та західноєвропейської академічної музики.

Список використаних джерел

1. Bream J. Toru Takemitsu: An Appreciation. Guitar Review. New York, 1996. №105. Р. 2–3.
2. Chenette J. L. The Concept of Ma and the Music of Takemitsu. New York: Vassar college, 2008. 32 p.

УДК 78.072.3

Роюк Наталія,

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри музичного мистецтва,

ОПП «Бандура і кобзарське мистецтво»

Київського національного університету культури і мистецтв;

викладач по класу бандури Київської ДШМ № 6 ім. Г. Жуковського

<https://orcid.org/0000-0001-6563-2242>

tusyaband@gmail.com

Коваленко Аліна,

здобувачка ОС «Бакалавр» IV року навчання

ОПП «Бандура і кобзарське мистецтво»

Київського національного університету культури і мистецтв

<https://orcid.org/0009-0007-1817-6177>

alinakovalenko2903@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ БАНДУРНОГО РЕПЕРТУАРУ У СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Сучасний бандурний репертуар стрімко розвивається, поєднуючи традиції із новітніми музичними тенденціями. Композитори та бандуристи-аранжувальники експериментують із різними жанрами, техніками та сучасними прийомами гри, що сприяє поповненню,

збагаченню та розвитку сучасного бандурного репертуару. Окреслена тема є дуже актуальною у сучасних виконавських реаліях сьогодення.

Кобзарство – одна з найважливіших складових української культури, яка бере свій початок ще за часів Київської Русі. Його носіями були незрячі виконавці – лірники, кобзарі та співці, які передавали народну пам'ять через історичні пісні, думи, билини та інструментальні композиції. Ключовим цієї традиції стала «кобза» – струнно-щипковий лютнеподібний інструмент, що набув поширення в Україні та серед інших слов'янських народів у XV–XVI століттях. Насправді, сам інструмент існував раніше, проте відсутність документальних свідчень про її первинну назву та вигляд спричинило багато дискусій. Попри це, більшість дослідників сходяться на думці, що з часом кобза еволюціонувала в бандуру – вдосконалений інструмент, який зберіг у своїй назві зв'язок із попередником [2, 40-46].

XX століття стало початком нового напрямку у розвитку бандурного мистецтва – академізованого. Засновником цього напрямку є один із найвизначніших діячів української культури – Гнат Мартинович Хоткевич (талановитий письменник, драматург, композитор, музично-громадський діяч, майстерний бандурист-виконавець і видатний педагог). Бандура зазнала значних конструктивних змін. Однією з головних проблем бандури того часу Хоткевич вважав відсутність хроматизму, що значно обмежувало її можливості у виконанні творів із використанням різноманітних тональностей. Митець відіграв важливу роль у вирішенні цього питання. Він запропонував кілька варіантів хроматизації, серед яких: використання важелів для зміни висоти звучання струн, перехрещення струн (як на цимбалах), а також уведення загального поріжка, що дозволяло змінювати звукоряд за потреби. Його ідеї стали основою для подальших модифікацій інструмента [4, 54-55].

На початку XX століття виникають перші форми академічної освіти з гри на бандурі, такі як студії, гуртки, класи та курси при клубах і національних мистецьких центрах, а також у складі виконавських колективів. Запровадження бандури в музичних навчальних закладах сприяло створенню підручників, самовчителів і хрестоматій для навчання, включаючи оригінальні твори. Це призвело до формування великого навчально-концертного репертуару та методичних матеріалів, розроблених провідними фахівцями київської, харківської, львівської та одеської бандурних шкіл, а також новоутворених осередків у

Полтаві, Чернівцях, Криму, на Кубані, в Луцьку, Івано-Франківську [3, 5].

У наслідок технічних удосконалень конструкції бандури, стало можливим інтерпретування більш складних музичних творів різних стилів та жанрів. Це сприяло стрімкому розвитку сольного бандурного мистецтва. Відомими бандуристами ХХ століття були Гнат Хоткевич, Володимир Кабачок, Зіновій Штокалко, Євген Адамцевич, Федір Жарко, Григорій Назаренко, Олександр Корнієвський, Володимир Кабачок, Василь Ємець, Григорій Китастих, Василь Литвин, Сергій Баштан, Галина Менкуш, Віктор Мішалов, Костянтин Новицький, Йосип Яницький, Володимир Єсипок, Микола Будник та інші.

Згадаємо відомих сучасних бандуристів-виконавців, серед яких Оксана Герасименко, Людмила Посікіра, Віолетта Дутчак, Юліан Китастих, Роман Гриньків, Лариса Дедюх, Людмила Ларікова, Олег Созанський, Тарас Лазуркевич, Володимир Войт (молодший), Дмитро Губ'як, Тарас Яницький, Тарас Компаніченко, Надія Мельник, Ольга Буга, Георгій Матвій, Ярослав Джусь, Анастасія Войтюк, Марина Круть (KRUTЬ), Андрій Міцай, Діана Буйновська, Маргарита Павлова, Тетяна Мазур та багато інших.

З часом бандурне мистецтво активно розвивається і в ансамблевій галузі. Традиційна любов українського народу до гуртового співу мала велике значення для розвитку ансамблевого виконавства, яке поєднувало вокальну та інструментальну складову. Ці зміни стали закономірним етапом еволюції кобзарства, що включало інтеграцію нових музичних ідей. Це сприяло розвитку більш складних і різноманітних форм ансамблевого виконання, що значно збагачували бандурну традицію та репертуар.

Згадаємо сучасні ансамблі та капели бандуристів: квартет бандуристок «Гердан», дует бандуристів «Бандурна розмова», тріо бандуристок «Мальви», квартет бандуристок «Львів'янки», Інструментальне тріо «ЦимБанДо», тріо бандуристок «Zoredana», тріо бандуристок «Оріана», тріо бандуристок «Етніка», тріо бандуристок «KalynaBand», гурт «Шпилясті кобзарі», Гурт «Трое Zilly», Етно-фольк гурт «Riverland», інструментальний гурт «B&B Prodject», Національна капела бандуристів ім. Г. Майбороди, капела бандуристів «Чарівниці», капела бандуристів «Чураї», капела бандуристів НМАУ ім. П.І. Чайковського, капела бандуристів ЛНМА ім. М. Лисенка, капела бандуристів ім. О. Вересая та багато інших [1, 7-8].

До українських композиторів та інструменталістів-практиків, які написали велику кількість оригінальних творів для бандури соло, також для різних видів ансамблів бандуристів, належать: Гнат Хоткевич, Зіновій Штокалко, Микола Дремлюга, Костянтин Мясков, Віталій Кирейко, Сергій Баштан, Володимир Зубицький, Анатолій Маціяка, Юрій Олійник, Володимир Павліковський, Володимир Єсіпок, Костянтин Новицький, Галина Менкуш, Оксана Герасименко, Володимир Тилик, Микола Стецюн, Віктор Власов, Анатолій Коломієць, Анатолій Гайденко, Роман Гриньків, Валентина Мартинюк, Людмила Федорова-Коханська, Ігор Гайденко, Руслана Лісова, Наталія Курило, Георгій Матвіїв, Іван Ткаленко, Ольга Гук-Кабачій, Маргарита Павлова, Марина Круть, Вікторія Ткачук та багато інших.

Розвиток бандурного мистецтва не зупинився лише на авторських композиціях. Важливу роль у популяризації та збагаченні репертуару відіграли бандуристи-аранжувальники та перекладачі музичних творів. Вони не лише зберігають традиції бандурного мистецтва, а й розширюють його межі, адаптуючи твори різних жанрів, стилів та епох для виконання на бандурі. Варто згадати бандуристів-аранжувальників та перекладачів творів для бандури: Сергій Баштан, Василь Герасименко, Володимир Войт (старший), Людмила Посікіра, Володимир Єсіпок, Світлана Овчарова, Оксана Герасименко, Володимир Верещинський, Любов Мандзюк, Ніна Морозевич, Людмила Федорова-Коханська, Марина Березуцька, Олег Созанський, Дмитро Губ'як, Наталія Курило, Маргарита Павлова, Вікторія Ткачук, Тетяна Петрик, Ольга Гук-Кабачій та багато інших.

Розвиток сучасного репертуару для бандури є важливим напрямом у збереженні та популяризації цього унікального інструмента. Сучасні композитори, аранжувальники та виконавці активно шукають нові музичні форми, стилістичні рішення та інтерпретації, що розширюють межі традиційного звучання бандури. Одним із ключових майданчиків для вирішення цього питання є всеукраїнські та міжнародні конкурси, які стимулюють композиторів для створення нових цікавих творів, відкривають імена молодих авторів та сприяють інтеграції бандури у світовий музичний простір, серед яких: Міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича; Всеукраїнський фестиваль бандурного мистецтва імені Остапа Вересая; Всеукраїнський відкритий конкурс «Кубок Києва»; Міжнародний конкурс виконавців на академічних народних інструментах

«DniProFOLK»; Всеукраїнський фестиваль виконавців на народних музичних інструментах «Провесінь»; Всеукраїнський фестиваль-конкурс музичного мистецтва «Київський колорит»; Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта»; Всеукраїнський відкритий конкурс бандуристів «Живі струни» тощо.

Сучасні композитори активно розширюють стильові межі бандурної музики. Вони використовують елементи імпресіонізму, неоромантизму, джазу, ф'южн і навіть авангардних технік, таких як сонористика та поліфонія пластів. Окрім того, бандура все частіше входить до складу камерних ансамблів та оркестрів, де поєднується з іншими інструментами.

Творчість сучасних авторів характеризується складною музичною мовою, насиченістю фактурного викладу, тональним різноманіттям, використанням альтерацій, застосування різноманітних засобів музичної виразності та штрихової палітри, поєднанням народного фольклору з новітніми музичними підходами, додаванням цікавих сучасних технік гри, шумових ефектів, елементів театральності, звукових прийомів, мелізматики, які розкривають багату тембровоколеристичну палітру бандури та образну сферу твору.

Отже, завдяки модифікації конструкції бандури розширилися її виконавські можливості, що сприяє збагаченню як навчального, так і концертного репертуару від бароко до сучасності (оригінальні композиції, інструментальні обробки, авторські думи, сольні вокальні твори для голосу і бандури, інструментальні та вокальні твори для ансамблю та капели бандуристів тощо). Якщо раніше бандура використовувалася переважно як акомпануючий інструмент у кобзарській традиції, то зараз вона повноцінно представлена у сольних та ансамблевих формах сучасного мистецтва. Це стимулює композиторів до створення складніших творів різних напрямків, у яких бандура здатна конкурувати з академічними інструментами. Сьогодні бандурний репертуар охоплює широкий спектр жанрів – від традиційних варіацій, рапсодій, обробок народних пісень та дум до концертних п'єс, сонат, концертів, а також кантат.

Таким чином, бандура вже не є лише символом української музики – вона стає українським універсальним інструментом, здатним відобразити широкий спектр музичних стилів та ідей, поєднуючи історичні традиції з сучасними тенденціями.

Список використаних джерел

1. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків, 2007. 18 с.
2. Мішалов В. «Харківська бандура». Видавець Савчук О. О. Харків 2013. 368с.
3. Ніколенко О. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2011. 177 с.
4. 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. 74 p. P. 28–53 [In Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-3>

УДК 78.072.3

Стрілець Тетяна,

викладач-методист циклової комісії

«Народні інструменти та музично-теоретичні дисципліни»

Харківського фахового вищого коледжу мистецтв

taniastrelets19@gmail.com

МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ФАХОВИХ ДИСЦИПЛІН: ДОСВІД ВИКЛАДАЧІВ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ «НАРОДНЕ ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО» ХАРКІВСЬКОГО ФАХОВОГО КОЛЕДЖУ МИСТЕЦТВ

Підготовка фахового молодшого бакалавра з музичного мистецтва освітньо-професійної програми «Народне інструментальне мистецтво» передбачає наявність актуального комплексу методичного забезпечення фахових дисциплін. З метою наповнення означеного комплексу, викладачами циклової комісії «Народні інструменти та музично-теоретичні дисципліни» Харківського фахового вищого коледжу мистецтв було створено навчально-методичні роботи – ноти для сольного, ансамблевого та оркестрового виконання з методичними рекомендаціями щодо їх вивчення. Найбільш значущі з них, отримали «Рекомендації до впровадження в мистецьких закладах освіти» від Державного науково-методичного центру змісту культурно-мистецької освіти. Представлені в роботах нотні зразки успішно пройшли

публічну апробацію у творчих колективах ХФВКМ: оркестрі народних інструментів «Слобожанські візерунки», керівник – заслужений діяч мистецтв України Андрій Стрілець; ансамблі народних інструментів «Музичні барви», керівник Тетяна Стрілець; ансамблі народних інструментів, керівник Олена Бойко та презентаціях творчого проєкту «Крокую з настроєм» у виконанні учнів мистецьких шкіл Харківщини.

Доробок викладачів спеціалізації «Народне інструментальне мистецтво» з навчальної дисципліни «Клас ансамблю» налічує три збірника, які містять партитури для змішаних ансамблів різноманітних за кількісним і інструментальним складом:

1. «Заграйте, музиченьки», твори для ансамблів народних інструментів в інструментуванні та аранжуванні Тетяни Стрілець, Київ, 2017 р., 43 с.

У збірнику представлені партитури п'яти ансамблевих творів, за участі цимбалів. Рівень складності творів – від елементарного підрівня мистецької школи, до здобувачів закладів фахової передвищої мистецької освіти.

2. Бойко О.А., Холодна М.В. «Перекладення музичних творів для ансамблю народних інструментів. Партитури», Київ, 2019 р., 40 с.

Збічник містить ансамблеві партитури шість різностильових і різнохарактерних творів, за кількістю учасників колективу – від тріо до октету виконавців.

3. Стрілець А.М., Стрілець Т.В. «У ритмі танцю». Збічник творів для змішаних складів ансамблів народних інструментів закладів фахової передвищої мистецької освіти, Київ 2021 р., 85 с.

Збічник містить дев'ять творів, які призначені для виконавців різного рівня фахової підготовки та знайомить з жанровими і стилістичними особливостями танцювальної музики України та народів світу.

Для методичного забезпечення навчальних дисципліни «Оркестровий клас», «Диригування» та «Практика роботи з оркестром» викладачами циклової комісії створено:

1. Стрілець А.М., Стрілець Т.В. «Специфіка роботи диригента з оркестром народних інструментів України». Методичні рекомендації для фахової передвищої мистецької освіти, Київ 2019 р., 95 с.

Робота містить музично-виконавський аналіз п'яти оркестрових партитур концертних творів. На їх прикладі, надаються рекомендації, щодо роботи диригента над оркестровими творами, висвітлюється специфіка роботи з оркестровим акомпанементом при супроводі

соліста-інструменталіста, розкриваються особливості роботи диригента з вокально-хореографічними композиціями.

2. Маркова В.М., Старченко О.О. «Принципи підготовки студента до практичної підготовки з оркестром (ансамблем) народних інструментів». Методичні рекомендації для фахової передвищої мистецької освіти, Київ, 2019 р., 47 с.

В роботі висвітлені теми з організації проведення колективних занять, розглядаються види репетиційної роботи, надаються партитури трьох творів та їх музично-виконавський аналіз.

До творчих напрацювань з методичного забезпечення навчальної дисципліни «Педагогічна практика» належать:

1. «Крокую з настроєм». Сольні та ансамблеві твори для акордеона/баяна, гітари, цимбалів, домри, бандури, сопілки. Збірник для учнів мистецьких шкіл. Укладачі: Стрілець Т.В., Ніколенко С.М., Харків, 2023 р., 74 с.

2. «Крокую з настроєм». Другий випуск. Сольні та ансамблеві твори для акордеона/баяна, гітари, цимбалів, бандури, домри. Збірник для учнів мистецьких шкіл. Укладачі: Стрілець Т.В., Ніколенко С.М., Харків, 2024 р., 77 с.

До збірників увійшли авторські п'єси, перекладення, аранжування та інструментування для сольного і ансамблевого виконання, створені викладачами Харківського фахового вищого коледжу мистецтв для учнів мистецьких шкіл, студій «Педагогічної практики» закладів фахової передвищої та вищої освіти мистецького спрямування з методичними порадами щодо виконання цих творів.

Вищезазначене свідчить про плідну і ефективну роботу викладачів спеціалізації «Народне інструментальне мистецтво» Харківського фахового вищого коледжу мистецтв, які активно долучаються до створення методичного забезпечення з фахових дисциплін циклу підготовки фахового молодшого бакалавра з музичного мистецтва, узагальнюючи і поширюючи свій педагогічний досвід.

Всі перелічені навчально-методичні роботи, містяться у Репозитарії Державного науково-методичного центру і доступні для детального ознайомлення.

Суржина Нонна,
*народна артистка України та СРСР,
лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка,
професор кафедри вокально-хорового мистецтва
Дніпровської академії музики
n.surzhina@dk.dp.ua*

ПАРТІЇ МЕЦЦО-СОПРАНО У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ

Протягом усіх століть розвитку української музичної вокально-інструментальної культури різні композитори створювали сценічні твори, у драматургійній структурі яких важливе місце займав такий голос, як меццо-сопрано. У ХХІ кардинально змінилися технології, у багатьох європейських країнах класичне академічне вокальне видовище перебуває у стані режисерських експериментів. Це реалії часу, які мають право на існування. Яке ж місце у контексті розвитку сучасних вистав, концертів, ревію, дивертисментів займає зазначений голос?

«Mezzo-soprano. Mezzo. Меццо-сопрано або меццо (італійською означає «половина сопрано») - є типом класичного жіночого співу. Вирішальною ознакою приналежності голосу до групи меццо-сопрано є декотре напруження звучання тих крайніх верхів, які високому голосу даються без перевантаження; більш низьке (наприклад, на малу терцію розташування діапазону, регістрових «кордонів»); відчутна першість у силі та щільності звуку протягом усього діапазону; менша рухливість. Але зустрічаються меццо-сопрано, які підкорюють блискучою технічністю, мобільністю. Голосовий тип «меццо-сопрано» ділиться на: 1 - високе меццо-сопрано, ліричне; 2 – центральне; 3 – контральто; 4 – низьке» [1, 4].

Серед виданих українських співачок меццо-сопрано пригадаємо такі імена: Антоніна Антонович, Ольга Грозовська, Євгенія Вербицька, Олександра Арцемюк, Євгенія Зарицька, Іра Маланюк, Лариса Руденко, Галина Сухорукова, Галина Туфтінa, Зоя Лисак, Людмила Юрченко, Валентина Река, Валентина Кочур, Руслана Якобінчук, Наталія Дацько, Тетяна Спаська. Кожна з цих співачок своєю творчістю прикрасила вистави не тільки українських а й європейських театрів.

Історично склалося так, що переважна більшість вокально-оперних та камерних творів, у яких співачки меццо-сопрано мають можливість продемонструвати персональні вокальні техніки, та акторські обдарування відносяться XIX - XX століть. Багато українських співачок меццо-сопрано, серед яких були й зірки оперних сцен створили незабутні образи: Терпелиха «Наталка Полтавка» М. Лисенко; Вакханка «Ноктюрн» М. Лисенко; Кантата «Б'ють пороги» М. Лисенко; Настя, дружина Тараса «Тарас Бульба» М. Лисенко; Мати «Катерина» М. Аркас; Галя «Купало» А. Вахнянин; Настя «Наймичка» М. Вериківський; Галя «Полководець» Б. Лятошинський; Соломія «Богдан Хмельницький» К. Данькевич; Стеха «Назар Стодоля» К. Данькевич; Мати «Арсенал» Г. Майборода; Ярина «Тарас Шевченко» Г. Майборода; Оксана «Загибель ескадри» В. Губаренко; Нянька, Бубличниця, Донька Шептуна «Вій» В. Губаренко; Джемма, дівчина з Сицилії «Ярослав Мудрий» П. Майборода. До цього списку можна долучити також Партію меццо-сопрано в ораторії «Київські фрески» І. Карабиця; Партії меццо-сопрано у творах Є. Станковича.

У XXI столітті артистки-вокалістки меццо-сопрано виконують репертуар минулих століть, оскільки він є обов'язковим для театральнo-концертної практики, що затвердилася у трупах. Окремі сцени, арії, дуети, ансамблі обов'язково використовуються також у педагогічній діяльності викладачок меццо-сопрано у ВИШАх України. Це допомагає досліджувати педагогічні засади співачок минулих десятиліть та сьогодення, які можуть бути використані на всіх рівнях сучасного вокального навчання. До цього ми відносимо: принцип поступовості навчання здобувачів вищої освіти – бакалаврів. Він органічно має перейти до принципу індивідуального підходу до здобувачів вищої освіти бакалаврів. До занять академічним співом додаються такі виконавські методики, що орієнтуються у своїй основі на принцип єдності художнього та технічного напрямків, а також майстерність художньої виразності слова. Під час занять необхідно приділяти увагу формуванню у бакалаврів та магістрів загальної виконавської культури, що сприяє становленню цілісної творчої особистості співака. Виконавська та педагогічна практика доводить, що принцип самостійності, який повинен заявити про себе у результаті навчання, є важливим показником якості майбутнього артиста-вокаліста.

Оперно-балетні театри та філармонії України у ХХІ столітті мають свою виробничу особливість. Репертуарна політика підпорядковується у своїй більшості внутрішнім театральним вимогам. Прем'єри нових вистав за творами українських композиторів відбуваються рідко. Серед нових партій меццо-сопрано, у яких демонструються темброві, технічні та звуко-висотні досягнення, назовемо: Мати Мойсея Йохаведда «Мойсей» М. Скорик; Кіт «Кіт у чоботях» Ю. Шевченко. Долучимо до цього списку відомі мініатюри, такі, як: «Повернися, козаченько» В. Мартинюк; «Три вокальні твори для меццо-сопрано» Б. Котюк; «Три осінні елегії» К. Цепколенко. Безумовно, формат тез не дає можливість зробити виконавський аналіз усіх творів для меццо-сопрано українських композиторів ХХІ століття, що є надрукованими, але не виконуються з різних причин.

Репертуар співачок меццо-сопрано має обов'язково складатися з українських народних пісень, які дозволяють створити мініатюрні вокально-акторські вистави: «Така її доля», «Стелися барвінку», «Стоїть гора високая», «Лугом іду, коня веду», «Зоре моя вечірняя», «Ой джигуне, джигуне», «Не питай, чого в мене заплакані очі», «Нічого, нічого», «Глибока кирниця», «Ти до мене не ходи», «Прилетіла перепілонька», «На бережку у ставка», «Ой, лопнув обруч», «Ой, за гаєм, гаєм», «Ой, дівчино, шумить гай», «Там, де Ятрань круто в'ється», «Ой, є в лісі калина», «Журавель», «Ой, ходять сон».

Список використаних джерел

1. Суржина, Нонна Андріївна. Антологія меццо-сопрано [Текст] = Mezzo-soprano : [навчально-методичний посібник] / Нонна Суржина; Дніпропетровська академія музики. - Дніпро : Ліра, 2019. - 358 с. : іл., ноти.

Терновий Олексій,
викладач циклової комісії та кафедри народних інструментів
Дніпровської академії музики
oleksiiterengitarre@gmail.com

РЕНЕСАНСНА ЛЮТНЯ В УКРАЇНІ: РЕПЕРТУАРНИЙ ДІАПАЗОН СУЧАСНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ

Лютня є важливим музичним інструментом з глибокими коріннями в українській культурі. Хоча вона менш досліджена, ніж інші інструменти, архівні документи свідчать про її популярність уже з XIV століття, коли українські лютнярі працювали в королівських та магнатських капелах. Серед них були такі постаті, як Тимофій Білоградський та Іван Степаноський, які здійснили значний внесок у розвиток лютневої музики.

Л. Корній зазначає, що польські музикознавці відкрили багато імен українських музик, зокрема лютнярів, що служили в королівських капелах [1, 45]. Це свідчить про важливу роль лютні в музичній культурі того часу.

Важливим джерелом, яке зберегло багато творів для лютні, є Львівська лютнева табулатура. Більшість творів в ній є анонімними. У рукописі зазначено лише два імені – Валентин Бакфарк, відомий угорський лютніст-віртуоз (одна п'єса) та Джоанне Пакальоне, маловідомий італійський композитор (дві п'єси). М. Щепанська, крім цього, ідентифікувала твори Я. Аркадельта, Я. Берхема, К. Жаннекена та Ф. Вердело, а М. Скорик визначив ім'я ще одного композитора – А. Габріелі.

Серед сучасних композиторів-виконавців самотністю виділяється творчість Романа Михайловича Туровського-Савчука. Його збірка «Mikrokosmos» включає близько 600 обробок українських архаїчних пісень для лютні, віуели та торбана, а також оригінальні твори. Ця робота демонструє, як традиційна музика може бути адаптована до сучасного виконавства, і я використовую ці твори у своїй програмі.

Також такі сучасні композитори-лютністи, як Девід Ернандес, звертаються до популярної музики. Його альбом «Рок музика для

лютні» містить обробки популярних пісень, що показує, як лютня може переплітатися з різними музичними стилями.

Для ілюстрації сучасного виконавського підходу до лютневого репертуару звернемо увагу на твір «Come again» Джона Доуленда. Це дозволить оцінити, як класичні твори можуть звучати в сучасній інтерпретації.

У контексті теми варто зазначити, що дует ренесансної лютні та архілютні відкриває нові горизонти для музикантів, адже органічне теброве поєднання цих інструментів дозволяє розширити репертуарну палітру.

Чудовим прикладом того, як традиційна українська музика поєднується з лютнею, як з інструментом, що має таку багатогранну історію, є творчість кобзаря-лютниста Дмитра Радченка, який виконує старовинні українські пісні на ренесансній лютні.

Отже, ренесансна лютня в Україні має широкий репертуарний діапазон, що охоплює як класичні, так і сучасні твори. Цей інструмент продовжує жити на концертній сцені та розвиватися, відкриваючи нові горизонти для музикантів і слухачів.

Список використаних джерел

1. Корній Л. П., Сюта Б. О. Історія української музичної культури : підручник для студентів вищих навчальних закладів. До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.

Трянов Максим,
викладач кафедри народних інструментів
Харківської державної академії культури
[https:// orcid.org/0000-0002-7586-6963](https://orcid.org/0000-0002-7586-6963)
trianovimprov@gmail.com

СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ: МУЗИЧНИЙ ТА ЕТИЧНИЙ ЗМІСТ СЮЇТИ «ХОРОВОД» КОСТЯНТИНА БЛЮХА

Сюїта для чотирьох гітар «Хоровод» Костянтина Блюха, що написана у 2009 році, є яскравим прикладом сучасного неофольклоризму, який поєднує елементи традиційної східнослов'янської музики та сучасних композиційних технік. Твір був створений у тісній співпраці з Харківським гітарним квартетом і презентований наживо під час концерту гітарної музики у великій залі Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського взимку того ж року. Вже під час прем'єрного виконання сюїти справила враження на слухачів завдяки своїй емоційній силі, цікавій композиційній структурі та багатогранності стилістичних підходів. Твір надовго увійшов до репертуару Харківського гітарного квартету та з успіхом виконувався на філармонічних сценах Харкова, Дніпра, Одеси, Житомира, Івано-Франківська та Ужгорода.

Сюїта «Хоровод» складається з п'яти частин: «Ранок», «Трійка», «Пісня», «Вітер» та «Хоровод», кожна з яких різниться за характером. Мрійливий «Ранок» змінюється моторною «Трійкою», лірична «Пісня» є смисловим центром сюїти, на зміну цій частині вривається стрімкий «Вітер» і на завершення звучить медитативно-екзальтований «Хоровод». Однією з головних особливостей твору є поєднання традиційних квазі-народних мотивів із сучасними способами розробки музичного матеріалу. При створенні сюїти автор надихався стародавнім слов'янським фольклором, цей вплив надає твору особливої культурної значимості, а також дозволяє відчутти своєрідний зв'язок між минулим та сучасним у музиці. Сюїта містить у собі як типові прийоми для академічної композиції, так і новітні підходи, такі як модальні співставлення, розширено-тональні гармонії та застосування спеціальних технік звуковидобування (*tremolando*, натуральні та штучні флажолети, *sul ponticello*, *sul tasto*), які слугують

зادля збагачення тембральних можливостей класичної гітари. У другій частині твору чітко відчувається вплив рок-музики, зокрема завдяки використанню рифової структури та репетитивних патернів. Це створює особливий полістилістичний образ, який поєднує фольклорне звучання з елементами сучасної музичної мови. Квінтова основа, на якій будується ця частина, надає композиції потужного імпульсу, що є характерним для багатьох сучасних музичних напрямків.

Сюїта також містить елементи мінімалізму, зокрема в парних частинах твору, де неодноразово повторюються ритмізовані діатонічні побудови. Це дозволяє створити відчуття циклічності та статичності, що є характерною рисою стилю мінімалізм, а також підкреслює контраст між більш рухливими і спокійнішими, ліричними частинами.

У творі «Хоровод» Костянтина Бліоха інтерес викликає не лише музичний аспект, а й глибокий етичний зміст. Хоровод, як форма ансамблевої єдності, стає метафорою спільної боротьби з негативними явищами сучасного світу, такими як бездуховність та жорстокість. Термін «хоровод» має прадавнє значення, яке пов'язане з синкретичним мистецтвом — формою, що поєднує різні аспекти: музичні, хореографічні, театральні, тощо. Композитор надає великого значення ідеї активного спільного протистояння сучасним негараздам, підкреслюючи через музичний матеріал важливість ансамблевої єдності. Це символізує спільну боротьбу людей за збереження моральних та етичних цінностей у світі, що все більше піддається деструкції та дегуманізації. Ритм, як основа виразності, стає метафорою «сили єдності», яка може протистояти злу, що загрожує суспільству.

Сюїта Костянтина Бліоха «Хоровод» є яскравим прикладом поєднання традиційних елементів фольклору з інноваційними техніками сучасної композиції. Використовуючи неофольклорні інтонації та сучасні техніки їх розвитку, композитор створив твір, який не лише дарує естетичне задоволення, а й несе глибоке етичне та філософське послання. Сюїта стала важливою віхою у розвитку українського гітарного ансамблевого мистецтва. Демонструючи злиття минулого і сучасного, традиції та новаторства, «Хоровод» є закликом до спільної боротьби за збереження духовних цінностей у сучасному світі.

Тулянцев Андрій,

кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри вокально-хорового мистецтва Дніпровської академії музики :

<https://orcid.org/0000-0002-4567-432X>

operaandriy@gmail.com

УКРАЇНСЬКИЙ РЕПЕРТУАР ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ СТАТУС ДНІПРОВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ

У 2024 році Дніпровський академічний театр опери та балету гучно відсвяткував 50 річчя. Відкритий ще у 1974 році, колектив перебував протягом цих десятиліть у найрізноманітніших формах діяльності: від шістьох обов'язкових щорічних прем'єр, до однієї або двох; гастролі містами СНД та за кордоном; вшанування митців урядовими нагородами; значний масив газетно-журнальних публікацій, радіо-телевізійних передач, Internet-video, видання тематичних книг, що зафіксували творчі здобутки труп, та стали історичним архівом. Також, обласний театр, що, на перший погляд, має скоріше просвітницьку функцію у робітничому регіоні, став для декотрих митців стартовим майданчиком для виступів на світових оперно-балетних сценах. Серед цих персон: тенор, заслужений артист України Віктор Луцюк (співав на сценах Teatro alla Scala, Metropolitan opera); колоратурне меццо-сопрано, народна артистка Республіки Адігея Маргарита Мамсирова (співала на сцені Grand Opéra); меццо-сопрано Ольга Синякова (співала на сценах Teatro alla Scala, Sydney Opera House, Operaen på Holmen), бас-баритон Ігор Воеводін є солістом іспанських Teatro Real, Teatro Cervantes de Málaga, Teatro de la Zarzuela, Ópera de Oviedo. Артисти дніпровського балету взагалі є постійними виконавцями у антрепризах США, Японії, слов'янських країн.

Будь-який оперно-балетний театр світу орієнтується у своїй діяльності на європейський репертуар. Опері-шлягери Дж. Россіні, В.А. Моцарта, В. Белліні, Дж. Верді, Дж. Пуччіні, Р. Леонкавалло, популярні французькі, віденські та неовіденські оперети Ж. Оффенбаха Й. Штрауса, Ф. Легара, І. Кальмана, класичні балет-дивертисменти Л. Мінкуса, А. Адана, Л. Деліба, Ц. Пуні є підтвердженням високої професійної майстерності і солістів, і артистів

хору, оркестру, кордебалету. Та, водночас, ці вистави є гарантією касових прибутків, що у ХХІ столітті є головним показником фінансової стабільності трупи.

Протягом 50-ти років пошуків та експериментів, Дніпровський (а раніше – Дніпропетровський. – А.Т.) академічний театр опери та балету залучав до свого репертуару твори українських композиторів. Режисером «Наталки Полтавки» М. Лисенко та «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Поверненого травня», «Листів кохання» В. Губаренко, «Пробудження» Л. Колодуба, «Грому з Путивля» В. Ільїна, «Прапорonosців» О. Білаша був народний артист України Юрій Чайка. Оперу «Богдан Хмельницький» К. Данькевича (Державна премія України ім. Т.Г. Шевченко, 1977) поставив народний артист України Д. Смолич. Виконувався також, «Концерт для голосу з оркестром» Р. Глієра (солістки – заслужена артистка України Лілія Гавриленко, Світлана Саморідна). Диригенти: заслужені діячі мистецтв України Петро Варивода, Микола Шпак, народний артист України Борис Афанасьєв. Ці вистави були сповнені українського патріотичного пафосу, національної свідомості, мелодійної краси та кантиленної розспівності. Сценічним шедевром ХХІ століття у репертуарі трупи є виконання поеми-кантати «Кавказ» С. Людкевича (диригент Назар Яцків, хормейстер заслужений діяч мистецтв України Валентин Пучков-Сорочинський).

Солісти дніпровської трупи різних років створили колоритні українські оперні образи, наповнюючи їх мудрістю, народною мораллю, гуманістичним світосприйняттям, добром та ніжністю. До історії Дніпровського академічного театру опери та балету внесені: народна артистка України та СРСР, лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка Нонна Суржина (меццо-сопрано); народні артисти України Микола Полуденний та Анатолій Даньшин (баритони); Едуард Срібницький (тенор); народна артистка України Валентина Коваленко (драматичне сопрано); заслужені артисти України Микола Братков (баритон), Микола Український (тенор).

Балетні твори українських композиторів також прикрасили репертуар Дніпровського академічного театру опери та балету. Драмбалет «Камінний господар» В. Губаренко був поставлений балетмейстером, заслуженим діячем мистецтв України Зоєю Кавац (диригент, заслужений діяч мистецтв України Микола Шпак). Партії виконували: Дон Жуан (заслужений артист України Микола Войтенко), Долорес (народна артистка України Леонора Еллінська), Донна Анна

(заслужена артистка України Тетяна Омельченко). Історія високого та жертвовного кохання Долорес, розпусного пройдисвіта Дон Жуана та лицемірно-хитрої Донни Анни була пронизана соціально-філософськими думками та людськими переживаннями авторки цієї п'єси – Лесі Українки.

За мотивами драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки балетмейстер, народний артист Республіки Молдова Андрій Литвинов здійснив постановку однойменного балету композитора Михайла Скорульського. Сценограф, директор – художній керівник театру DNIPROOPERA Костянтин Пінчук органічно використав у художньому оформленні вистави стилізовані декорації славетного петриківського розпису, що надало сценічному дійству узагальненої мальовничості та поетичності.

До постановки балету «Княгиня Ольга» та фольк-опери «Коли цвіте папороть» Є. Станковича (на дніпровській сцені ця фольк-опера отримала назву «Колиска життя») долучився заслужений артист України Олег Ніколаєв. Колишній прем'єр балету дніпровського театру, він переніс видовища до естетики жанру балетного та оперного неофольклоризму. А коли О. Ніколаєв поставив також мюзикл «Сорочинський ярмарок», основу якого склали популярні естрадні пісні знаменитого композитора, народного артиста України Олександра Злотника, то артисти Дніпровського академічного театру опери та балету продемонстрували нові грані свої обдарувань [1, 66].

Список використаних джерел

1. Тулянцева А. А. Балет «Княгиня Ольга» та фольк-опера «Коли цвіте папороть» Є. Станковича на сцені Дніпропетровського академічного театру опери та балету. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2016. № 3. С. 66-69.

Хорошавіна Олена,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри народних інструментів
ОНМА імені А.В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0001-9792-0134>
elkhguitar@ukr.net

ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ АНАТОЛІЯ ВОРОХОБІНА У ФОРМУВАННІ ОДЕСЬКОЇ ГІТАРНОЇ ШКОЛИ: ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Ключове завдання у вивченні музикознавчих аспектів феномена творчої особистості полягає у виявленні та теоретичному обґрунтуванні фундаментальних дослідницьких структур, здатних адекватно відобразити специфіку цієї проблемної сфери. Особливої ваги при цьому набуває не лише формування понятійного апарату, а й ретроспективний аналіз еволюції уявлень про творчу особистість у гуманітарному знанні, що дозволяє простежити трансформацію підходів до розуміння художньої індивідуальності та її ролі в культурному процесі. Музикознавчий підхід до аналізу творчої особистості виявляє глибинну структуру феномена, який поєднує в собі як індивідуально-психологічні, так і світоглядно-культурні виміри.

У цьому контексті особливого значення набуває концепція Карла Густава Юнга [1], який розглядав творчість як невід'ємну частину людської природи, порівнюючи її з деревом, що живиться соками з глибин душевного ґрунту. Згідно з аналітичною психологією, творче начало в людині існує як автономний психічний комплекс, відокремлений від свідомої ієрархії, проте наділений власною енергетикою і здатністю мобілізувати особистість на служіння собі. Цей комплекс функціонує як самостійний внутрішній центр, що нерідко перевершує силу раціонального Я і підпорядковує його своїй волі. Такий підхід дає підстави тлумачити творчу особистість як складну, внутрішньо конфліктну систему, у якій взаємодіють свідомі та несвідомі начала, індивідуальні імпульси та універсальні архетипи, особисті інтенції й культурно-історичні коди.

При цьому особистість не може бути замкнута сама на собі: вона завжди вступає в діалогічні взаємини з іншими, з культурним

середовищем, з історичним часом. Значущість тієї чи іншої творчої постаті для певного історико-культурного етапу часто не збігається з її офіційним визнанням за життя, оскільки культурна пам'ять і політична влада не завжди узгоджуються між собою. З цієї причини дослідження творчої індивідуальності як одного з ключових чинників історико-культурного процесу постає як фундаментальний напрям сучасної гуманітарної, зокрема музикознавчої, думки, що фіксує роль особистості як рушійної сили художнього розвитку.

Водночас не кожен справжній вплив супроводжується славою. Існують постаті, чия діяльність, будучи малопомітною для широкої публіки, справила глибокий і тривалий вплив на розвиток мистецтва. Це особливо стосується тих діячів, чия праця була пов'язана не з концертною видовищністю, а з систематичною роботою у сфері педагогіки, організаційної, науково-просвітницької або громадської діяльності. Так, прикладом може слугувати викладач класу класичної гітари, музичний і культурний діяч – Ворохобін Анатолій Костянтинович, ім'я якого, хоча й не осяяне широкою популярністю, проте внесок якого в розвиток гітарного мистецтва на півдні України та в популяризацію цього інструмента в освітній і виконавській практиці виявився надзвичайно вагомим. Подібні постаті засвідчують, що справжня творча особистість вимірюється не масштабом публічного визнання, а глибиною й значущістю її впливу на культурну тканину часу.

Знаковим моментом у біографії Анатолія Костянтиновича стало рішення присвятити себе гітарі, попри те, що його професійна освіта була пов'язана з іншим інструментом. Такий поворот зумовлювався прагненням передати музичні знання своїй доньці Олені, коли та почала опановувати гру на гітарі. Зіткнувшись із відсутністю системної підготовки у цій сфері, Ворохобін із властивою йому наполегливістю та внутрішньою зібраністю активно взявся за вивчення методології викладання гітари, систематизуючи інформацію, до якої він звертався з винятковою спрагою пізнання.

Результатом його багаторічної роботи стала власна авторська методика навчання, яка ефективно застосовувалась упродовж десятиліть і дала змогу сформувати не одне покоління високопрофесійних виконавців. Завдяки його зусиллям гітара в Одесі перестала сприйматися як аматорський інструмент і набула статусу повноцінного концертного й академічного засобу художнього самовираження. Учні Ворохобіна стали викладачами, солістами,

організаторами гітарних класів у провідних вищих навчальних закладах Одеси та інших міст України.

Педагогічна діяльність Анатолія Костянтиновича Ворохобіна була нерозривно пов'язана з процесами розвитку та інтернаціоналізації гітарного мистецтва, виходячи далеко за межі локального освітнього контексту. Його дім у різні роки ставав місцем зустрічі видатних виконавців, педагогів, композиторів із різних країн, з якими його пов'язували не лише професійні, а й глибокі особистісні стосунки. В атмосфері цих зустрічей відбувався неформальний, але надзвичайно плідний обмін досвідом: обговорювалися новітні досягнення у сфері виконавської техніки, педагогічні підходи, актуальні напрями розвитку гітарного репертуару. Таке спілкування ставало важливим каналом входження до глобальної спільноти гітаристів, де знання передається не у формі абстрактної теорії, а через живий діалог, особистісне спілкування і спільну творчість. Саме такий тип культурної взаємодії лежить в основі формування нових художніх стратегій і розкриття інтерпретаційних горизонтів, особливо в царині інструментального виконавства, де спадковість між поколіннями залишається ключовим принципом.

Список використаних джерел

1. Юнг К.Г. Архетипи і колективне несвідоме. Львів: Видавництво «Астролябія», 2018. 608 с.

УДК 78.072.3

Швачка Анжеліна,

*народна артистка України, солістка Національної опери України,
лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка,
доцент кафедри оперного співу Національної музичної
академії України ім. П.І. Чайковського
shvachka77@icloud.com*

ФЕНОМЕН ТРАГІЗМУ ЖІНОЧОЇ ДОЛІ В ОПЕРАХ Дж. ВЕРДІ

Серед важливих вокально-акторських напрацювань, пов'язаних з процесом розвитку світового та національного оперного театру ХХІ століття надзвичайно важливе місце займає проблема жіночої долі, ті трагічні події, що відбулися з жінкою в минулому та у

сьогоденні. Питання про роль, яка повинна належати жінці у суспільстві набуває особливого значення. Тема соціальної несправедливості, що перетворила життя жінки на її особисту трагедію розкрита у таких операх Дж. Верді, як «Ріголетто» (1851), «Трубадур», «Травіата» (обидві 1853), «Дон Карлос» (1867). «Аїда» (1871). У будь-якому тлумаченні і будь-якому жанровому зображенні, стосовно будь-яких національних і побутових умов життя, тема розкріпачення жінки, її позбавлення насамперед соціального гніту набули трагічного аспекту, або, хоча б відтінку. Отже проблема жанру оперної трагедії у жіночому вокальному акторському мистецтві цікавить у цьому випадку у строго конкретному аспекті: ставиться завдання дослідити закономірності формування та утвердження цього жанру у партіях таких голосів, як меццо-сопрано.

Зазначений тип голосу відноситься до голосів розширеного діапазону (робочий діапазон у дві з половиною - три октави), та відрізняється поєднанням яскравості та насиченості звучання грудного регістру, красивим, густим та міцним забарвленням тембру, типовим для меццо-сопрано та контральто. Що в сукупності є яскравим виразним засобом для втілення музично-драматичного образу і дозволяє виконувати великий репертуар для цих типів жіночих голосів.

У міру осмислення композитором Дж. Верді історично-соціальної дійсності, складних, часто конкретних трагічних жіночих характерів, образи жінок у його операх поглиблювалися та ускладнювалися. Конфлікти, у яких брали участь героїні цих опер, набували різкішого, діалектично суперечливого характеру. Це вимагає від артисток-вокалісток вже не поверхового відображення, а тонкої психологічної гри, що є під силу, звичайно, лише жінкам-акторкам, які розуміються на особливостях жіночих характерів.

Цьому сприяє, насамперед, драматургічний, оркестровий, вокально-акторський, хоровий матеріал зазначених опер. У яких і фахівці, і слухачі розуміють те, як посилюється психологічний напрямок, пов'язаний із розкриттям яскравих, неординарних жіночих характерів; як загострюються контрасти, що відбивають життєві протиріччя; як геніально трактуються традиційні оперні форми (арії, ансамблі, що перетворюються на вільно організовані сцени); як у вокальних партіях підвищується роль декламації; як зростає роль оркестру. Відбувається глибокий психологічний аналіз жіночих характерів, яскравий, захоплюючий показ конфліктних зіткнень, стверджується гуманізм, спрямований на викриття зла та

несправедливості, демонструється ефектна видовищність, театральність. А демократична зрозумілість музичної мови, що спирається на традиції італійської народної пісенності, примушує глядачів-слухачів співпереживати трагічним долям героїнь опер Дж. Верді.

На сцені Національної опери України, а раніше Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка партію циганки Азучени у «Трубадурі» співали: «Елеонора Томм, Галина Туфтіна, Ніна Міссіна, Валентина Кочур, Людмила Юрченко, Валентина Река, Світлана Кисла» [1]. Сьогодні цю партію співає й авторка цих тез. Кожна з цих співачок розкрила тему соціальної несправедливості, передала страждання і зіграла загибель соціально знедоленої жінки – циганки-жебракки, яка зневажається суспільством. Центральний номер у образі Азучени – арія «*Stride la vampa*». У цій арії виконавиця партії циганки Азучени вже надає трагізму усьому змісту опери. Створюється образ Азучени, яка є пригніченою, приниженою, але не божевільною. Беззахисна жінка, яка є прекрасною матір'ю, вона пережила багато страждань. Вона мріє про помсту графу ді Луна. Але це особлива помста: матері, у якої відібрали рідну дитину.

Партія циганки Азучени сприяє розвитку меццо-сопрано, як голосу розширеного діапазону, спрямовує майстерність виконавиці на виявлення вокальних можливостей свого голосу та формування вокально-технічних навичок, на розуміння фізіологічних особливостей будови співочого апарату.

Трагічною є також персона принцеси Еболі («Дон Карлос» Дж. Верді), яка стала заручницею обставин у жахливих інтригах цього іспанського короля. Перший номер – Сарадинська пісня «*Nei giardin del bello*», є наскрізною дією у образі принцеси Еболі, адже вона співає про силу жіночої краси, яка може також принести нещастя. І, разом з тим, немов би, передбачає свою подальшу трагічну долю. Виконавиця партії принцеси Еболі має не просто грати долю аристократки, а вокальними фарбами поступово розкривати трагедію цієї сильної та розумної жінки. Її трагічна вина полягає у тому, що вона безмежно закохана в Дона Карлоса, і через ревності зраджує свою королеву. Але, враховуючи драматургічні закони мелодрами, ця принцеса готова виправити свою провину. Вона бачить страждання королеви Єлизавети, і тому у всьому їй зізнається. Та звинувачує свою красу у арії «*O don fatale*». Зізнання має трактуватися, як каяття у створенні кривавої, чорної трагедії, що спричинила стільки лиха. І єдиною

спокутою цього гріха є подальше добровільне перебування принцеси в монастирі.

Список використаних джерел

1. Національна опера України. «Трубадур» Дж. Верді
<https://opera.com.ua/afisha/trubadur-0> (дата звернення 05.03. 2025).

УДК 78.072.3

Ялоза Антон,
доктор філософії, доцент кафедри народних інструментів
Дніпровської академії музики
<https://orcid.org/0000-0003-4740-0135>
anton.yaloza@dk.dp.ua

СТАНОВЛЕННЯ ДНІПРОВСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ГІТАРНОЇ ШКОЛИ

Розвиток сучасного академічного гітарного мистецтва України, насамперед забов'язаний досягненням європейських гітаристів та композиторів доби бідермаєра та романтизму XIX століття, а саме яскравих представників: італійської школи – Ф. Каруллі, М. Джуліані, М. Каркасі; іспанців – Ф. Сор, Ф. Таррегі; австрійців – А. Діабеллі, Й. Мерц, француза Н. Коста та інші.

З'являється віртуозний програмний гітарний репертуар (варіації, сонати, концерти для гітари та струнного квартету тощо). З появою нової моделі гітари (збільшення корпусу на відміну від попередньої «романтичної») іспанцем теслярем А. Торресом у 1880-х роках, гітара салонна виходить на рівень філармонічної, зростає гучність та виразність інструмента. Не забуваємо про «золоту добу» класичної гітари XX ст., котра відмічена діяльністю іспанського гітариста Андреса Сеговії – розширення гітарного репертуру творами композиторами сучасників, також перекладання музики бароко та класицизму, відкриття класів гітари у консерваторіях та музичних школах по всьому світу, доведення звучання гітари до публіки філармоній. Формуючи цілі своєї творчої роботи, Сеговія пише, що присвятив своє життя чотирьом основним завданням: по-перше, відокремити гітару від бездумних задоволень фольклорного типу; по-

друге, забезпечення її якісним репертуаром, що складається з творів, котрі мають велике значення в музиці та виходять з-під пера композиторів, зазвичай які пишуть для оркестру, фортепіано, скрипки; по-третє, доведення звучання гітари до публіки та залів філармонійного рівня по всьому світу; по-четверте, вплив на владу в академіях, консерваторіях та університетах з метою включення гітарного навчання в програми цих навчальних закладів на ті ж права, що і скрипка, фортепіано, віолончель і т.д.

Завдяки Сеговії, клас гітари був введений в більшості консерваторій та музичних шкіл по всьому світу. У період з 1926 по 1929 роки, він успішно гастролює в Україні (Київ, Одеса, Харків). Сеговія зустрічався з місцевими гітаристами, слухав їх гру, проводив методичні бесіди та відкриті уроки. Наслідком чого стало відкриття класів гітари в музичних школах (тоді технікумах), а також окремих музичних університетах. Таким чином Сеговія був не тільки артистом, але й яскравим активним пропагандистом свого інструменту, проявивши інтерес до молодих гітаристів.

Як у Києві, Одесі, Харкові та інших місцях України, також і у Дніпрі в цей час з'являються класи гітари при музичних школах та гітарний клуб, котрий очолював видатний виконавець, композитор, аранжувальник та викладач Михайло Флейтман.

Вище заявленні початкові етапи становлення академічного гітарного мистецтва в Україні, диктують у вихованні сучасного виконавця гітариста певні вимоги. Починаючи з поглиблення у осмисленні початкових базових понять гітаристики, без котрих неможлива прогресія розвитку технічних здібностей та культури інтерпретації музичної думки через музичне уявлення (як нас вчить музична психологія). Це і поняття фізики звуку гітари (корпус, струна, вібрація, сила дотику), посадки з інструментом (комфорт, точки опорності з відчуттям центру тіла), контроль напруги та релаксації при роботі виконавського апарату у формуванні головного – якості звукоутворення.

Саме таку діяльність, розпочав з 1993 року в Дніпровській академії музики (тоді ще Дніпропетровське музичне училище) Юрій Радзецький. Свою базову гітарну методику він побудував спираючись на школу Еміліо Пухоля (учня Ф. Таррегі) та школи провідних гітаристів Європи XIX та XX століть. Його учні лауреати Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів і вони продовжують якісне викладання в учбових закладах України та Європі.

Випускники Юрія Радзецького, котрі вступили до Дармштадської академії, зацікавили викладача з класу гітари Телімана Хопштока своєю підготовкою і він запросив Юрія Володимировича приїхати з проведенням майстер-класу і доповіддю про свою методику викладання до Дармштату. Що він успішно зробив, а також виконав свою сюїту «Вчитель Танців», котра була одна з обов'язкових творів у 2-ому турі Міжнародного гітарного фестивалю-конкурсу 2011 року в Києві. Юрій Радзецький зробив багато цікавих творчих гітарних проєктів – телерадіопрограма «Академія гітари» (котру очолював і вів 19-ть років), конкурс-меморіал пам'яті Михайло Флейтману, фестивалі ювілеїв (присвячені творчості видатним діячам від Ренесансу до сьогодення) та інші.

З 2024 року він вийшов на пенсію, на зараз продовжує свою композиторську та виконавську діяльність, передавши естафету своїм учням (в числі яких і автор). До речі в цьому році в конкурсі «DniProFolk» онлайн прослуховуваннях у складі журі є Антон Кудрявцев – викладач Швейцарської академії музики, випускник Дніпровського музичного училища (1990 року), клас Пікінера Віктора Семеновича, в нього навчався і Юрій Радзецький.

Наведені факти дозволяють зафіксувати процес формування дніпровської гітарної школи.

З М І С Т

Кутало Єлизавета ДВІ ПАСАКАЛІЇ – ДВА СВІТИ: СТИЛЬОВІ ПАРАДИГМИ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ	3
Згама Анастасія МІСТЕРІЯ ХХ СТОЛІТТЯ НА ШЛЯХУ ДО ПОСТДРАМИ: «МУЧЕНИЦТВО СВЯТОГО СЕБАСТЬЯНА» К. ДЕБЮССІ	6
Кельник Ганна НАЦІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ В «ПОЛЬСЬКОМУ РЕКВІЄМІ» КШИШТОФА ПЕНДЕРЕЦЬКОГО	9
Печерська Світлана ВИКОНАВСЬКА КОНЦЕПЦІЯ СОНАТИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО C-MOLL СЕСІЛЬ ШАМІНАД (на матеріалі інтерпретацій Д. Коревара та Х.Р. Чанг)	13
Менцель Анна УКРАЇНСЬКІ МИТЦІ ТА ЇХ ШЛЯХ ДО ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ ЧЕРЕЗ ЕМІГРАЦІЇ ТА ПОЛІТИЧНІ РЕПРЕСІЇ	15
Рибіцька Аріна СИМФОНІЯ № 1 «KLIPPERASTORALER» РУДА ЛАНГГОРА: ГІРСЬКА ОДІССЕЯ	18
Мунтян Анна НАСПІВИ ДО ОБРЯДУ МАЛАНКИ НА ДНІПРОПЕТРОВЩИНІ (за записами Дніпровської академії музики 2015-2016 років)	21
Іванченко Павло ФУНКЦІЇ ТУБИ В ОПЕРАХ Р. ВАГНЕРА	23
Урбан Ірина ДО ПИТАННЯ ПРО ФЕНОМЕН НЕОСТИЛІСТИЧНОСТІ У КОНТЕКСТІ ФЛЕЙТОВОГО ДОСВІДУ	25

Буйновська Діана АВТОРСЬКІ ВЕРСІЇ «ВІЗУАЛІЗОВАНОГО ВИКОНАВСТВА» ТВОРІВ ВЕЛИКОЇ ФОРМИ ДЛЯ БАНДУРИ	30
Берестовська Олександра ОСОБЛИВОСТІ КОМУНІКАЦІЇ В МУЗИЧНИХ КОЛЕКТИВАХ XV ст.	32
Капітонова Вікторія СУЧАСНІ ТА ТРАДИЦІЙНІ СКЛАДОВІ ПРОФЕСІЙНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ПОДАЧІ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ	35
Ван Чен ВПЛИВ ІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ НА РОЗВИТОК КИТАЙСЬКОГО ТРОМБОНОВОГО МИСТЕЦТВА	38
Сюй Шанмін ТВОРЧІСТЬ МА СІКОНГА В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ КИТАЙСЬКОЇ ОРКЕСТРОВОЇ МУЗИКИ	40
Трофімов Антон СУЧАСНІ ТЕХНІЧНІ НОВАЦІЇ КОНСТРУКЦІЇ ФАГОТА	42
Антіпіна Інна ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК КОМПОЗИТОР: ПЕРША УКРАЇНСЬКА AI-ОПЕРА В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ	45
Башмакова Наталія РЕПЕРТУАРНА КОНЦЕПЦІЯ КАФЕДРИ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ДНІПРОВСЬКОЇ АКАДЕМІЇ МУЗИКИ	48
Білоусова Світлана НОВИЙ ОБРАЗ ДОМРИ В МУЗИЦІ ЄВГЕНА МІЛКИ ТА БОРИСЛАВА СТРОНЬКА	51
Брондзя-Мартинюк Валентина КОЛАБОРАЦІЯ КОМПОЗИТОРА ТА ІНТЕРПРЕТАТОРІВ: ВІД ІДЕЇ ДО НОТНОГО ВИДАННЯ	54

Буйновська Діана «ВІЗУАЛІЗОВАНЕ ВИКОНАВСТВО» ОРИГІНАЛЬНИХ СОНАТНО-КОНЦЕРТНИХ ЖАНРІВ (на прикладі творів Анатолія Маціяки)	57
Данилюк Микола ПРОФЕСІЙНІ МУЗИЧНІ КОНКУРСИ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ ОРИГІНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ АКАДЕМІЧНИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ В УКРАЇНІ	61
Данилюк Яна ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ДОМРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ: РОЛЬ ОРИГІНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ	65
Дмитренко Віктор ЗВУКООБРАЗ ЦИМБАЛІВ В СУЧАСНІЙ ОРКЕСТРОВІЙ ПРОГРАМНІЙ МУЗИЦІ КОМПОЗИТОРІВ ЗАКАРПАТТЯ	69
Душний Андрій НАУКОВО-МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЕКТ «ЛЬВІВСЬКА ШКОЛА БАЯННО-АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА»: АНАЛІТИКА ПРАКТИЧНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ (до 20-річчя від дня заснування)	72
Ковнір Сергій РЕКВІЄМ «ПАНАХИДА ЗА ПОМЕРЛИМИ З ГОЛОДУ» Є. СТАНКОВИЧА - ДМ. ПАВЛИЧКА У БАСОВОМУ РЕПЕРТУАРІ ХХІ СТОЛІТТЯ	77
Лисогор Ірина ПРОГРАМНІСТЬ В ОРИГІНАЛЬНИХ ТВОРАХ ДЛЯ ДОМРИ	80
Любінець Назарій КОМПОЗИЦІЙНІ ПРИЙОМИ В ТВОРЧОСТІ «MOTION TRIO»	83
Нагорна Ольга ЗМІСТ ТА СТРУКТУРА ПОНЯТТЯ «ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА КУЛЬТУРА» У МЕТОДИЦІ ПРОФЕСОРА Є.С. МІРОШНИЧЕНКО	85
Писаренко Юлія ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВІ СТИЛІ ЯК ВИКОНАВСЬКІ СКЛАДОВІ ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОЦЕСУ	88

Пірус Владислав РЕПЕРТУАРНА ПАЛІТРА ПІАНІСТА- КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА: ВІД КЛАСИКИ ДО СУЧАСНОСТІ	91
Половинка Ірина ФІЛОСОФІЯ ЗВУКУ ТА ТИШІ У ТВОРІ «EQUINOX» ТОРУ ТАКЕМІЦУ ДЛЯ ГІТАРИ СОЛО	94
Роюк Наталія, Коваленко Аліна ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ БАНДУРНОГО РЕПЕРТУАРУ У СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ	96
Стрілець Тетяна МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ФАХОВИХ ДИСЦИПЛІН: ДОСВІД ВИКЛАДАЧІВ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ «НАРОДНЕ ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО» ХАРКІВСЬКОГО ФАХОВОГО КОЛЕДЖУ МИСТЕЦТВ	101
Суржина Нонна ПАРТІЇ МЕЦЦО-СОПРАНО У ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ	104
Терновий Олексій РЕНЕСАНСНА ЛЮТНЯ В УКРАЇНІ: РЕПЕРТУАРНИЙ ДІАПАЗОН СУЧАСНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ	107
Трянов Максим СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ: МУЗИЧНИЙ ТА ЕТИЧНИЙ ЗМІСТ СЮЇТИ «ХОРОВИД» КОСТЯНТИНА БЛЮХА	109
Тулянцев Андрій УКРАЇНСЬКИЙ РЕПЕРТУАР ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ СТАТУС ДНІПРОВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ	111
Хорошавіна Олена ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ АНАТОЛІЯ ВОРОХОБІНА У ФОРМУВАННІ ОДЕСЬКОЇ ГІТАРНОЇ ШКОЛИ: ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ	114
Швачка Анжеліна ФЕНОМЕН ТРАГІЗМУ ЖІНОЧОЇ ДОЛІ В ОПЕРАХ Дж. ВЕРДІ	116

Наукове видання

**МУЗИЧНИЙ ТВІР
У СВІТЛІ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОЇ
ЕВОЛЮЦІЇ ЕПОХ
та
ОРИГІНАЛЬНИЙ РЕПЕРТУАР
ЯК ДЕТЕРМІНАНТА
МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ**

Відповідальний за випуск
В.В. Громченко

Коректор
Ю.В. Гончаров