



Міністерство культури та інформаційної політики України  
Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine

Департамент культури Київської міської державної адміністрації  
Department of Culture of Kyiv City State Administration

Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра  
R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

**XXI МІЖНАРОДНА  
НАУКОВО-ПРАКТИЧНА  
КОНФЕРЕНЦІЯ  
«МОЛОДІ МУЗИКОЗНАВЦІ»**

**21<sup>st</sup> INTERNATIONAL  
SCIENTIFIC AND PRACTICAL  
CONFERENCE  
«YOUNG MUSICOLOGISTS»**

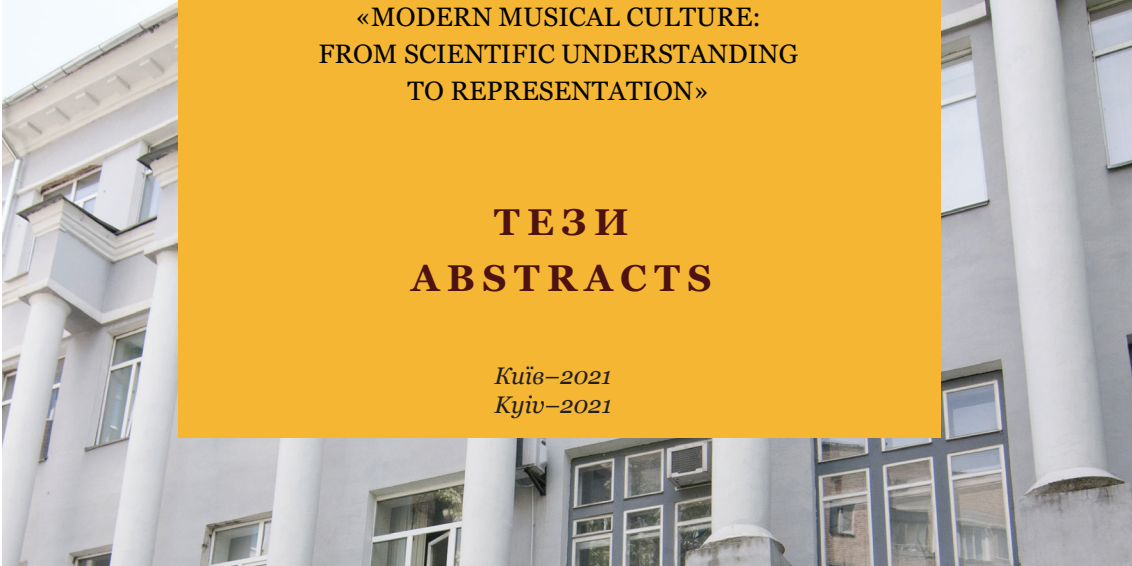
***8–10 січня 2021  
January 8 to 10, 2021***

у рамках III Міжнародного науково-творчого проекту  
«МУЗИЧНА КУЛЬТУРА СУЧАСНОСТІ:  
ВІД НАУКОВОГО ОСМИСЛЕННЯ ДО РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ»

at the 3<sup>rd</sup> International scientific and creative project  
«MODERN MUSICAL CULTURE:  
FROM SCIENTIFIC UNDERSTANDING  
TO REPRESENTATION»

**ТЕЗИ  
ABSTRACTS**

*Київ–2021  
Kyiv–2021*



**Міністерство культури та інформаційної політики України**  
Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine

**Департамент культури виконавчого органу Київської міської ради**  
**(Київської міської державної адміністрації)**  
Department of Culture of Kyiv City State Administration

**Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра**  
R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

**XXI МІЖНАРОДНА  
НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ  
«МОЛОДІ МУЗИКОЗНАВЦІ»**

**21<sup>st</sup> INTERNATIONAL  
SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE  
«YOUNG MUSICOLOGISTS»**

**8–10 січня 2021**  
January 8 to 10, 2021

**у рамках III Міжнародного науково-творчого проєкту**  
**«МУЗИЧНА КУЛЬТУРА СУЧАСНОСТІ:**  
**ВІД НАУКОВОГО ОСМИСЛЕННЯ ДО РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ»**

**at the 3<sup>rd</sup> International scientific and creative project**  
**«MODERN MUSICAL CULTURE:**  
**FROM SCIENTIFIC UNDERSTANDING TO REPRESENTATION»**

**ТЕЗИ**  
**ABSTRACTS**

**Київ–2021**  
Kyiv–2021

## ОРГКОМІТЕТ КОНФЕРЕНЦІЇ:

**Герасимова-Персидська Ніна Олександрівна**, доктор мистецтвознавства, професор  
**Злотник Олександр Йосипович**, кандидат мистецтвознавства, народний артист  
України, професор, ректор КМАМ ім. Р. М. Глієра;  
**Тишко Сергій Віталійович**, доктор мистецтвознавства, професор;  
**Гнатів Тамара Франківна**, кандидат мистецтвознавства, професор;  
**Черкашина-Губаренко Марина Романівна**, доктор мистецтвознавства, професор;  
**Зінькевич Олена Сергіївна**, доктор мистецтвознавства, професор;  
**Бондаренко Тетяна Олександрівна**, професор, заслужений діяч мистецтв України;  
**Жаркова Валерія Борисівна**, доктор мистецтвознавства, професор;  
**Копиця Маріанна Давидівна**, доктор мистецтвознавства, професор;  
**Москаленко Віктор Григорович**, доктор мистецтвознавства, професор;  
**Северінова Марина Юріївна**, доктор мистецтвознавства, доцент;  
**Зосім Ольга Леонідівна**, доктор мистецтвознавства, професор;  
**Коханик Ірина Миколаївна**, кандидат мистецтвознавства, професор;  
**Дугіна Тетяна Євгеніївна**, кандидат мистецтвознавства, професор;  
**Жарков Олександр Миколайович**, кандидат мистецтвознавства, доцент;  
**Артем'єва Віра Борисівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент;  
**Бодіна Вікторія Володимирівна**, кандидат мистецтвознавства;  
**Борисова Світлана Володимирівна**, кандидат педагогічних наук, доцент;  
**Василенко Ольга Валентинівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент;  
**Вороніна Марія Олексіївна**, кандидат мистецтвознавства;  
**Гадецька Ганна Миколаївна**, кандидат мистецтвознавства;  
**Гармель Оксана Володимирівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент;  
**Закус Ігор Миронович**, заслужений артист України, доцент;  
**Козут Тетяна Валеріївна**, кандидат мистецтвознавства;  
**Корчова Олена Олександрівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент;  
**Менделенко Дар'я Валентинівна**, кандидат мистецтвознавства.  
**Мудрецька Лілія Григорівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент;  
**Пальцевич Юлія Миколаївна**, кандидат мистецтвознавства;  
**Панова Наталія Анатоліївна**, заслужений діяч мистецтв України;  
**Петрова Ольга Володимирівна**, кандидат мистецтвознавства, доцент;  
**Різаєва Ганна Євгенівна**, кандидат мистецтвознавства;  
**Тимченко-Бихун Інна Анатоліївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент;  
**Тукова Ірина Геннадіївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент;  
**Швецова Олена Валентинівна**, заслужений працівник культури України, доцент.

За достовірність інформації, зміст тез редакція відповідальності не несе.  
Висловлені в тезах думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

**ЗМІСТ**

<b>Зміст</b> .....	<b>3</b>
<b>Zgliniecka-Hojda P.</b> Methods of analyzing the opera libretto. Eugeniusz Knapik <i>Moby Dick</i> .....	<b>6</b>
<b>Антонова М.</b> Ідея поєднання музики та архітектури у творчих пошуках П. Валері .....	<b>6</b>
<b>Бабій Т.</b> Втілення танцювальних жанрів у фортепіанних п'єсах Миколи Ластовецького ...	<b>7</b>
<b>Баде А.</b> Музична культура в умовах пандемії: до питання міжфахової комунікації в інтерактивному просторі .....	<b>9</b>
<b>Балабуха С.</b> Джаз та мок'юментарі: поєднання реального та вигаданого у картині Вуді Аллена «Солодкий та бридкий» .....	<b>11</b>
<b>Бондаренко А.</b> Дослідження електронних тембрів методами математичного аналізу .....	<b>12</b>
<b>Бубра К.</b> Особливості стильової взаємодії у «Варіаціях на тему прелюдії О. Скрябіна» О. Безбородька .....	<b>14</b>
<b>Варшавська А.</b> Кантата «Послання» А. Рудницького в аспекті загальних концепцій творчості композиторів української діаспори .....	<b>16</b>
<b>Василюк О.</b> «A Ceremony of Carols» Бенджаміна Бріттена (до питання композиційно-драматургічної єдності циклу) .....	<b>18</b>
<b>Винник Д.</b> Постаць Дмитра Гнатюка у світовій музичній культурі .....	<b>19</b>
<b>Габор О.</b> Образ годинника в творах різних композиторів .....	<b>21</b>
<b>Гаврилова А.</b> Традиційні засоби барокового скрипкового виконавства у сучасній музичній практиці .....	<b>23</b>
<b>Гданський С.</b> Імпровізаційні засади кларнетового виконавства у сучасній українській музиці .....	<b>25</b>
<b>Гончар О.</b> Постаць Віланда Вагнера та його мистецькі погляди .....	<b>27</b>
<b>Горич Т.</b> Використання ефективних форм роботи при вивченні теми «Характерні інтервали» .....	<b>29</b>
<b>Григель А.-М.</b> Риси оригінального композиторського стилю Арво Пярта .....	<b>31</b>
<b>Дашак Є.</b> «Castelli Romani» Й. Маркса в контексті перетворення традицій романтичного програмного симфонізму .....	<b>33</b>
<b>Дзізінська Н.</b> Соната для скрипки та фортепіано мі мінор Бели Бартока в світлі тенденцій ранньої творчості композитора .....	<b>34</b>
<b>Діхтяр А.</b> Жанр листа в творчому доробку композиторів кінця XIX – XX сторіч .....	<b>36</b>
<b>Довгун М.</b> Що таять в собі «Сни птаха» Олексія Ретинського? (Про особливості музичної організації твору) .....	<b>38</b>
<b>Жукова О.</b> Стабільні та мобільні стилістичні складові камерних симфоній Євгена Станковича (на прикладі Камерної симфонії № 14 «Музика лісу») .....	<b>39</b>
<b>Задерецька Г.-В.</b> Музичний альбом для фортепіано Валерія Квасневського «Романтичні сторінки»: багатожанровість та стильові особливості .....	<b>40</b>
<b>Задьора А.</b> Особливості втілення поетичного слова у камерно-вокальному циклі Г. В. Свиридова «У мене отець крестьянин» .....	<b>42</b>
<b>Зінченко В.</b> Типологія сучасного українського балету як інструмент осмислення творчого процесу .....	<b>44</b>
<b>Зубчук Ю.</b> Образ автомобіля в музиці .....	<b>46</b>

**XXI International scientific and practical conference  
«Young musicologists», January 8 to 10, 2021**

---

<i>Іваніцька М.</i> У пошуках оригіналу: реальне звучання українських виконавців у звукозаписах 40–60-х років .....	48
<i>Кільчицька А.</i> Варіації на <i>basso ostinato</i> в клавірній сюїті кінця XVII – першої половини XVIII ст.: виконавські аспекти .....	49
<i>Кокотайло Б.</i> Значення діяльності ВІА «Арніка» та «Ватра» в контексті розвитку естрадної музики Галичини 1970-х років .....	50
<i>Коляда Н.</i> Портрети виконавців у Сонатах для скрипки соло Ежена Ізаї, <i>op. 27</i> .....	52
<i>Комар І.</i> «Музыка ветра» для флейти и поющей тибетской чаши Е. Гутиной: в поисках звука .....	53
<i>Лесечко А.</i> Б. Лятошинський: музично-теоретичні аспекти «Польської сюїти» <i>op. 60</i> .....	55
<i>Малиновська А.</i> « <i>Cantabile</i> » В. Гончаренка: творчість маловідомих сучасних українських композиторів .....	57
<i>Медведєва В.</i> Творчість Максима Березовського в контексті світового музичного мистецтва (до 275-річчя від дня народження) .....	58
<i>Мелешко Р.</i> Станіслав Людкевич і духовна музика .....	60
<i>Міненко К.</i> «Картинки з виставки» М. Мусоргського: мандри у творчій уяві .....	62
<i>Мошура М.</i> Музичний світ Валентини Вірясової на прикладі обробки для баяна «Дві українські народні пісні “Цвіте терен” та “Ой чий то кінь стоїть”» .....	63
<i>Новицька Т.</i> Тріо для скрипки, контрабаса і фортепіано Леоніда Грабовського в контексті новаторських тенденцій в українській музиці 1960-х років .....	65
<i>Овчаренко-Пешикова О.</i> Дві варіації на одну тему (на матеріалі «Варіацій на тему Кореллі» С. Рахманінова і <i>Variations on «Folia d’Espanya»</i> Є. Геплюка) .....	67
<i>Окрутний Р.</i> Поезія Михайля Семенка – у творчості фрік-кабаре <i>Dakh Daughters</i> .....	69
<i>Олійник І.</i> Жанрово-інтонаційні параметри необатярських пісень на прикладі альбомів Віктора Морозова .....	70
<i>Олійник Ю.</i> Деякі аспекти еволюції нотодрукування .....	71
<i>Островський О.</i> Історія чотирьох звуків: особливості звукової драматургії фільму «Філер» Романа Балаяна .....	73
<i>Пакош М.</i> Дитячий альбом «З мого дитинства» Сергія Борткевича як приклад відтворення автобіографічних сторінок життя автора .....	74
<i>Пархоменко Д.</i> Фортепіанний театр Дж. Россіні в мініатюрах збірки «Гріхи старості» .....	76
<i>Пешикова В.</i> Музичне прочитання поезії Джамбаттіста Маріно в мадригалі « <i>A Dio Florida Bella</i> » з Шостої книги мадригалів Клаудіо Монтеверді .....	78
<i>Покотило І.</i> Музика у житті та творчості Г. Ф. Лавкрафта .....	79
<i>Потоцька С.</i> З історії викладання композиції у Харківському музичному училищі імені Б. М. Лятошинського .....	80
<i>Прокопенко П. Й. Я.</i> Фробергер як представник мішаного стилю в контексті західноєвропейської музичної культури середини XVII ст. ....	82
<i>Рибін А.</i> «Коли відходять друзі» в естрадно-джазовій творчості Віктора Власова .....	82
<i>Римська О.</i> Особливості творчої діяльності піаніста-концертмейстера у порівнянні класів академічного співу та хорового диригування .....	84

**XXI Міжнародна науково-практична конференція  
«Молоді музикознавці», 8–10 січня 2021**

---

<i>Савон Д.</i> Деякі аспекти виконавської реконструкції вокально-хорового стилю німецького бароко (на прикладі мотетів Й. С. Баха) .....	86
<i>Саф'ян Д.</i> Розширені вокальні техніки і нетрадиційні інструменти як основа музичного формування « <i>Ulenflucht</i> » Анни Корсун .....	88
<i>Сліпченко К.</i> Жанр домрового концерту в доробку українських композиторів .....	90
<i>Соловійов А.</i> Трактовка української народної пісні у джазових обробках Ігоря Закуса .....	92
<i>Соловійова О.</i> Стильові особливості австро-німецького клавірного концерту у XVIII столітті .....	94
<i>Солян І.</i> Синтез жанрів та напрямків мистецтва в опері « <i>IYOV</i> » .....	95
<i>Соляр А.</i> Цикл «П'ятдесят поліфонічних п'єс-канонів на теми українських народних пісень» Миколи Ластовецького в дидактичному аспекті .....	97
<i>Старих Т.</i> Роль мініатюри у фортепіанній творчості С. Е. Борткевича .....	99
<i>Степанова Є.</i> Особливості звукового світу поезії В. Маяковського .....	101
<i>Сторонянська М.-М.</i> Втілення необарокових рис у поліфонічному циклі для бандури Юрія Олійника «Три контрастні наспіви та фуги» .....	102
<i>Табуліна О.</i> Серената « <i>La Circe</i> » («Цирцея») А. Страделли як зразок аристократичного мистецтва XVII століття .....	104
<i>Тимова М.</i> «Біль, який не минає...»: хорова балада Петеріса Васкса « <i>Litene</i> » як звукове віддзеркалення сенсу .....	106
<i>Устюжаніна Н.</i> Образ ночі в камерно-вокальній творчості другої половини XX століття на прикладі вокальних циклів Мадлен Дрінг та Вільяма Олвіна .....	107
<i>Фішер Т.</i> Симфонічні, камерно-інструментальні та інші проекти на сцені Львівського оперного театру в період німецької окупації .....	109
<i>Фролова В.</i> Останній оркестровий твір Е. Раутаваари « <i>In the beginning</i> »: «погляд вічності у вікно часу» .....	111
<i>Ходан З.</i> Флейта піколо у творчості Антоніо Вівальді: <i>Concerto grosso C-dur</i> для флейти піколо А. Вівальді .....	112
<i>Холодкова О.</i> Ансамблеві сонати Г. Ф. Телемана в аспекті барокової поетики .....	113
<i>Цугунян А.</i> Романтичні риси в творчості Т. С. Кравцова (на прикладі хорової мініатюри «І небо невмите») .....	114
<i>Чеботар О.</i> Романтичне двосвіття в «Мандрівниках» Франца Шуберта: від пісні до фортепіанної фантазії .....	116
<i>Черній А.</i> Декілька міркувань з приводу фортепіанної спадщини Сіріла Меїла Скотта .....	118
<i>Чобанюк С.</i> Музичні теми-«двійники» .....	120
<i>Шуліка А.</i> Імпресіонізм і символізм: опозиція-тотожність (до дискусій про суть художньої свідомості К. Дебюссі) .....	122
<i>Щерба С.</i> За рубіконом: творча доля українських музикантів після Другої світової війни (о. Северин Сапрун, Борис Кудрик, Володимир Цісик та інші) .....	124

**Academy of Music in Kraków  
Composition, Interpretation and Musical Education Faculty/Music Theory  
PhD student, 3<sup>rd</sup> year**

*Author – Zgliniecka-Hojda Paulina  
Scientific supervisor – dr hab.  
Draus Agnieszka*

**METHODS OF ANALYZING THE OPERA LIBRETTO.  
EUGENIUSZ KNAPIK *MOBY DICK***

The libretto, which is broadly understood as operatic representation of the word and the dramatic action, is one of the most important elements of the genre: influences the formal division (acts, scenes, numbers), the selection of types of vocal utterance (aria, recitative, choirs, ensembles) and its stage presentation as well. It is also significantly initiates the emotional side of the whole. In a word, it is responsible for the result, which is a piece on a level equal to that of the music.

The libretto, although more and more often understood as a separate literary genre, functioning on the border between literature and music, is not an independent work (it is subject to poetic and structural laws other than autonomous literary genres) – it is created as one of the components of the opera. For a long time, neither musicology nor literature felt a kind of responsibility for them, which, however, has changed lately, mainly on the part of the latter discipline. Relatively recently, a separate scientific field dealing with these issues has emerged – it is librettology.

The process of transforming a literary work into an opera is a complicated issue, involving a number of dependencies between music and literature. The analysis of the libretto is also difficult field, on the one hand its subject is made up of its size, and on the other hand, the wealth of meanings hidden in it. The issues related to opera, the complexity of the genre, therefore, require a combination of various, often interdisciplinary research concepts.

The aim of the article is to present the method and results of the libretto analysis from the librettology perspective on the example of the opera-mystery *Moby Dick* by Eugeniusz Knapik (\*1951), one of the most significant Polish composers.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра історії світової музики, III курс**

*Автор – Антонова Марина Станіславівна  
Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор  
Жаркова Валерія Борисівна*

**ІДЕЯ ПОЄДНАННЯ МУЗИКИ ТА АРХІТЕКТУРИ  
У ТВОРЧИХ ПОШУКАХ П. ВАЛЕРІ**

Поль Валері – видатний французький поет, філософ, автор великої кількості есе, чия творчість охоплює межі кінця XIX – першої половини XX століття. Сфери його інтересів такі ж різноманітні та багатогранні, як і сама

особистість митця: література, історіософія, політологія, дослідження мистецтва в усіх його проявах. Творча думка автора відкривала шлях до розуміння незліченної кількості явищ, предметів, подій, їхнього взаємозв'язку, причин виникнення й існування.

Окремо слід виділити галузь філософії – одну з найважливіших для митця. Філософські есе П. Валері значною мірою стосувалися наукових проблем та постатей дослідників, автор серйозно цікавився питаннями фізики, математики, геометрії. Фактично, він був широко обізнаний у багатьох деталях зовсім не на аматорському рівні. Час, простір і матерія, їх існування та способи виміру – часто потрапляють у центр роздумів П. Валері, який захоплювався Р. Декартом, Б. Паскалем, А. Бергсоном.

Не оминала думка автора і дослідження мистецьких категорій. Так, однією з яскравих сторінок творчості митця є розгляд філософського поєднання музики та архітектури. Взаємозв'язок поданих мистецтв – складне питання, що розроблялося у творчості багатьох філософів: Й. Гете, Ф. Шеллінга, Ф. Brentano, Г. Гегеля, Ф. Шлегеля та інших. Однак глибока проблематика теми і на сьогоднішній день потребує дослідження.

Сам Поль Валері не згадує жодного мислителя або джерела, з якого він почав свій шлях до поєднання музики та архітектури, хоча його творчий доробок включає поетичні та прозаїчні зразки, що втілюють у собі саме зазначені мистецькі царини. Отже, для розуміння ідеї поєднання мистецтв Поля Валері видається актуальним, на прикладі окремих творів, дослідити шлях розвитку філософської думки автора.

**Дрогобицький музичний фаховий коледж імені В. Барвінського  
Відділ теорії музики, II курс**

*Автор – Бабій Тетяна Василівна  
Науковий керівник – викладач-методист  
Лельо Зоряна Юрївна*

**ВТІЛЕННЯ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ЖАНРІВ У ФОРТЕПІАННИХ П'ЄСАХ  
МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО**

Першоджерелом для розвитку всієї фортепіанної музики слугувала клавирна творчість композиторів XVII–XVIII століть – Ж. Рамо і Ф. Куперена. Саме в клавирній музиці формуються перші старовинні жанри, серед яких сюїта. З композиційної точки зору, вона включала послідовність чотирьох контрастних різнохарактерних і різнонаціональних танців, об'єднаних спільною тональністю. З огляду на це, можемо умовно вважати, що танець, нарівні з піснею, є органічною основою сучасної фортепіанної мініатюри.

Композитори-романтики часто використовували у фортепіанній творчості танці – народні чи салонні, оскільки це додавало їхній музиці яскраво виражених національних рис. Водночас танець у XIX столітті втрачає прикладне значення, поетизується і виражає світ почуттів. Прикладом служить творчість К. М. Вебера, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Р. Шумана, Й. Брамса, П. Чайковського та ін.



Втілення танцювальних жанрів в українській музиці XIX–XX століть знаходимо у фортепіанній творчості М. Лисенка, М. Калачевського, Д. Січинського, Л. Ревуцького, В. Косенка, Я. Степового, В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси, Б. Фільц.

До питань танцювальності в українській фортепіанній музиці XIX–XX століть в загальних обрисах звертались окремі сучасні дослідники: К. Гаран, Л. Гаркуша, О. Лігус, У. Молчко, О. Фрайт.

Ми розглянемо дану проблематику на прикладі фортепіанної творчості західноукраїнського композитора, заслуженого діяча мистецтв України, члена НСКУ, а також педагога і музикознавця – Миколи Ластовецького.

Фортепіанна музика Миколи Ластовецького представлена широкою жанровою палітрою, від великих форм – сонати, сюїти, поеми, варіацій, рондо, концертної фантазії – до невеликих прелюдій та програмних дитячих мініатюр, які зібрані автором у п'ять зошитів «Фортепіанних п'єс для дітей та юнацтва». З усього розмаїття фортепіанного репертуару композитора зосередимо нашу увагу на танцювальних жанрах, продиктованих самою назвою. Для зручності поділимо їх на три умовні групи, відповідно до технічних можливостей і художніх цілей. До першої можна віднести «легенькі» п'єси для початківців – це «Подільський танець», «Два маленькі бойківські танці», «Дрогобицька полька» (для Флоріанка), «Танець метеликів на лузі» (весна). До другої – твори середньої та вищої складності – це маленька сюїта «Бойківські образки», що складається з п'яти танцювальних частин: «Бойківська коломийка», «Танець поважних газдів», «Танець газдинь», «Бойківський танець», «Штаєр» (рухливий танок); а також окрема п'єса «Веселий галоп». Третю групу становлять «Маленькі старовинні вальси», зосереджені в розділах трьох зошитів.

В основі найпростіших п'єс лежать народні танці, здебільшого веселого характеру з притаманними їм жанровими ознаками – повторюваними короткими інтонаціями, відповідним дводольним метром, пошвавленим рухом вісімками і шістнадцятими та чітким синкопованими ритмом. Наприклад, «Два маленькі бойківські танці» будуються на фольклорному матеріалі прикарпатських мелодій, записаних від Троїстих музик із Турківщини. Танці об'єднані у мініцикл на основі однойменного мажоро-мінору з хроматизмами, застосуванням контрастних темпів і варіаційної форми.

Бойківська тематика притаманна також творам середнього та вищого виконавського рівня, але тут композитор ширше використовує суто технічні композиторські прийоми розвитку музичного матеріалу, ускладнює форму контрастнотематичними розділами та поліфонічними елементами, користується динамічними й фактурними зіставленнями.

До жанру вальсу композитор підходить з особливим інтересом. Вже у другому й третьому зошитах фортепіанних п'єс М. Ластовецький друкує два мініцикли, в кожному з яких по три «Маленькі старовинні вальси» – наче накреслює шляхи їх подальшого розвитку. Зі слів автора передмови до видання – музикознавиці З. Ластовецької-Соланської: «Вони різноманітні за характером та масштабами, № 4 та № 5 вирізняються лаконізмом, простотою та задушевністю, позначені легким відтінком ностальгії, але й мають граційний характер. Натомість

№ 6 (вальс-бостон) – це велика концертна п'єса, яка за розмірами, формою та змістом сягає далеко за рамки всіх попередніх вальсів».

Цілісним розділом у п'ятому зошиті є «П'ятнадцять маленьких старовинних вальсів», де М. Ластовецький представив галерею різнохарактерних образів в рамках одного жанру, користуючись тими чи іншими індивідуальними композиторськими прийомами. Автор схиляється до лірико-елегійних настроїв і мінорного ладу. Надає перевагу тональностям з невеликою кількістю знаків – *a-moll, d-moll, e-moll, g-moll*, але в процесі розгортання насичує музичну тканину численними хроматизмами, здебільшого у низхідному русі, а також прихованим голосоведенням. Щодо форми, композитор загалом дотримується традиційної тричастинності з контрастним тематизмом середини, вступом і кодою. Особливість вальсів проявляється у народному типі мелодики та принципах розвитку матеріалу, поліфонічних проведеннях і варіаційних прийомах.

Отже, спираючись на основу українських танців або жанрову специфіку європейського вальсу, М. Ластовецький виявляє індивідуальний підхід, додавши в кожен танець гостроту бойківських народножанрових ритмів та інтонацій. У рамках власного, яскраво вираженого композиторського стилю автор експериментує з фактурою та розмірами, свідомо зміщуючи акценти, підсилює оригінальність та художню цінність кожного твору. Танцювальність виступає не лише як жанрова ознака, але й як основний формотворчий прийом, що досягається засобами варіаційності, інтонаційної єдності та ритмічної особливості, що притаманні народним танцям.

**Бахмутський фаховий коледж культури і мистецтв імені І. Карабиця  
Циклова комісія «Теорія музики», III курс**

*Автор – Баде Анастасія Олексіївна  
Науковий керівник – Воробйов Святослав Леонідович*

**МУЗИЧНА КУЛЬТУРА В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ: ДО ПИТАННЯ  
МІЖФАХОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ В ІНТЕРАКТИВНОМУ ПРОСТОРИ**

Кризові моменти в історії людства досить часто є каталізатором багатоманітних культурних процесів. Тема коронавірусу надихнула численну кількість митців на створення нових і переосмислення старих шедеврів мистецтва. Вимушена пауза, спричинена пандемією, спонукнула майстрів на нові творіння. Вуличні художники почали зображувати коронавірус та його наслідки у своїй творчості. Багато з них стали закликати до карантинних заходів, звертаючись до громадян через мистецтво; розповідати людям про ізоляцію крізь призму своєї творчості. Так, наприклад, одне з інтернет-видань, «Артгід», запустило конкурс так званих «фотожаб» – колажів за мотивами відомих творів мистецтва. Суть змагання полягала в тому, що кожен охочий мав можливість створити плакат, взявши за основу, наприклад, картину Яна Лівенса «Пілат миє руки» із додаванням кумедного надпису «Будьте як Пілат – мийте руки».

Одним із масштабних і гучних проривів у музичній сфері стала Інтернет-симфонія № 1 «*Eroica*» – твір, написаний китайським композитором Тан Дуном для

Симфонічного оркестру *YouTube*. Це був перший захід, на якому музиканти з усього світу виконують один і той самий твір віртуально, а найкращі виконавці були зібрані в симфонічний оркестр в Інтернеті, розміщений на *YouTube*. Симфонія тривала 4 хвилини і 3 секунди, оркестр був замовлений *Google / YouTube*, а робота була опублікована *G. Schirmer Inc.* 6 жовтня 2008 року в виконанні Лондонського симфонічного оркестру. Нетрадиційно Тан Дун включив дискові гальма і диски від автомобілів як додаткові інструменти. Композитор також включив у свою творчість цитату з першої частини симфонії Бетховена «Героїчна».

Розглядаючи музичне мистецтво під час карантину, також можна навести як приклад Роттердамський філармонічний оркестр, який розробив технологію для запису віртуального виконання «Оди до радості» Л. Бетховена, не покидаючи оселю. Відомий український симфошоу-колектив *PRIME Orchestra* приєднався до всесвітньої акції *#StayAtHome* й оригінально підтримав громадян України та всіх жителів світу в самоізоляції. У зв'язку з введенням карантину, весняний тур колективу, що мав включати в себе 28 міст України, вимушено обірвався. У результаті музиканти вирішили записати колективне відео, виконавши кожен свою партію з міксу популярних треків «*Bad Guy*» Біллі Айліш (*Billy Eilish*) і «*Giant*» Кельвіна Харріса (*Calvin Harris*) і *Rag 'N' Bone Man*, який виконували під час туру. Із 43 учасників колективу в записі відео змогли взяти участь 25 осіб, серед яких музиканти й вокалісти хорової групи з Харкова, Києва, Чернівців, Рівного, Полтави, Сум, Дружківки, Сєверодонецька, Краматорська та Черкас. Музиканти грали як на традиційних для симфонічних оркестрів струнних і духових інструментах, так і на нехарактерних для академічної музики – електрогітарі, синтезаторі та *MIDI*-контролері. Весь процес – від задуму до втілення – тривав дев'ять днів.

Що стосується поп-естради, то на тему карантину було записано та знято численну кількість тематичних пісень і відеокліпів: *MC Петя* «Коронавірус в Україні», *MOZGI* «*No Hugs No Kisses*», Яцишин «Коронавірус», *Marcelle* «*Coronavirus*», з такою назвою записав пісню і репер *Gmac Cash; Mister Cumbia* записав трек «*La Cumbia Del Coronavirus*», Потап – «Карантин», «Лісапетний батальйон» – «Вірус», Олексій Гріфф – «Пісня про карантин» та ін.

Окрім цього, в інтернеті набирає популярність новий флешмоб, який отримав назву «Коронавірусний етюд для фортепіано та дезінфекційної серветки». Суть проста – виконавець сідає за інструмент і протирає його дезінфекційною серветкою в певній послідовності, в результаті чого звучить твір, що віддалено нагадує експерименти композиторів ХХ століття. Це є відсиланням до основних заходів обережності для захисту від нової коронавірусної інфекції, згідно з якими необхідно регулярно обробляти руки і поверхні спиртовмісним засобом або мити їх із милом. Як і годиться серйозному твору, «Коронавірусний етюд» зафіксували у вигляді нотного запису. Її авторство приписують Джеффу ДеПаолі (*Jeff DePaoli*). При цьому учасники флешмобу виконують етюд не тільки на фортепіано, а й на інших інструментах на кшталт віолончелі і навіть гітари.

Пандемія надихнула багатьох учених на створення досить незвичних музичних проєктів. Американський інженер і матеріалознавець Маркус Бюлер перетворив коливання білків коронавірусу на музику. Про це повідомляється на сайті Массачусетського технологічного інституту (*MIT*). Бюлер обробив за

допомогою штучного інтелекту рух трьох білкових ланцюжків, що містяться в кожному шипі коронавірусу. За допомогою цих шипів вірус проникає в здорові клітини організму й заражає їх. Крім того, зазначає вчений, за допомогою музики можна проаналізувати ритм вібрацій шипа коронавірусу, а розуміння цих вібрацій дуже важливо для розробки ліків. Крім того, підкреслює Бюлер, за допомогою музики можна шукати білок, який буде відповідати ритму коронавірусу. Такий білок зможе зв'язуватися з вірусом, заважаючи йому заражати здорові клітини.

Бюлер не єдиний у подібному прояві фантазії. Італійський музикант і дослідник Массімо Магріні перетворив РНК генома нового коронавірусу 2019-*nCoV* на музичну композицію. Як зазначається в описі до треку, кожній повторюваній послідовності нуклеотиду в РНК генома було приставлено один із чотирьох звуків. Після цього композитор синтезував отриманий набір тонів. Свою композицію Магріні назвав «*nCoV*».

Отже, самоізоляція відкрила для музикантів нові обрії. Вона надихнула їх на створення та запис нової музики та проведення цікавих музичних експериментів. Музична культура адаптується до складних умов та є, на даний час, основними ліками від вірусу.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра теорії та історії культури, III курс**

*Автор – Балабуха Сергій Олексійович  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента  
Гадецька Ганна Миколаївна*

**ДЖАЗ ТА МОК'ЮМЕНТАРІ: ПОЄДНАННЯ РЕАЛЬНОГО ТА  
ВИГАДАНОГО У КАРТИНІ ВУДІ АЛЛЕНА «СОЛОДКИЙ ТА БРИДКИЙ»**

Мок'юментарі – кіножанр, що виник у ХХ сторіччі, основним його принципом є навмисне подання вигаданої історії максимально правдивим способом. Так, залучаються прийоми, притаманні кінокартинам документального спрямування. Тож, вже у своїх витоках даний жанр передбачає таку взаємодію реального та вигаданого, при якій народжується особлива нова – псевдодокументальна – реальність.

Картина Вуді Аллена «Солодкий і бридкий» («*Sweet and Lowdown*», 1999) має ознаки, що дозволяють віднести її до жанру мок'юментарі. Музична складова фільму насичена безліччю різноманітних тем, які долучаються до створення двох основних шарів реальності мок'юментарі – документального та вигаданого. Значну частину тем, залучених до картини, становлять автономні музичні твори, тобто музичні опуси із власною історією, не пов'язаною з картиною. Подібні музичні теми матимуть у мок'юментарі свою специфіку використання, оскільки часто слугуватимуть аргументами на користь правдивості, «документальності» подій, що відбуваються в кадрі. Натомість теми, створені спеціально для картини, розвивають створювану, вигадану реальність, орієнтовані на розкриття художньої реальності – почуттів і мотивів персонажів, їхні стосунки тощо.

Аналіз цих двох шарів музичної складової картини дозволяє простежити жанрові особливості мек'юментарі, що проявляються не лише на рівні загального нарративу та певних візуальних прийомів, а й на рівні драматургії саундтреку.

**Київський національний університет культури і мистецтв  
Кафедра музичного мистецтва, здобувач**

*Автор – Бондаренко Андрій Ігорович  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент  
Дорофєєва Вероніка Юрївна*

### **ДОСЛІДЖЕННЯ ЕЛЕКТРОННИХ ТЕМБРІВ МЕТОДАМИ МАТЕМАТИЧНОГО АНАЛІЗУ**

Електронна музика, в порівнянні з музикою вокальною та інструментальною, залишається порівняно малодослідженою. Трудність аналізу творів електронної музики пов'язана з двома обставинами – з одного боку, як правило, електронну музику не фіксують у вигляді нотного тексту, а застосовувані інколи композиторами форми схематичної фіксації не дозволяють навіть приблизно реконструювати звуковий матеріал твору, а з іншого – звуковий матеріал електронної музики, особливо її експериментальних напрямків, через свою специфіку не піддається нотній фіксації.

На сьогодні не існує єдиної усталеної класифікації електронних тембрів. Вперше спроба такої класифікації була здійснена П. Шеффером у роботі «Трактат про музичні об'єкти» (1966), яка стала відправною точкою подальших досліджень М. Шіона, Д. Смоллі та інших дослідників. В українському музикознавстві питання класифікації електронних звуків вперше порушене Г. Когутом у статті «Акустичні феномени як події» (2003), причому відсутність посилань на роботу П. Шеффера дозволяє припускати, що остання в Україні тривалий час лишалася невідомою. Попри зусилля музикознавців, усталеної на сьогоднішній день класифікації електронних звуків, як і її критеріїв, не існує, проте можна говорити про певні тенденції у класифікації та методи аналізу.

Порівняння музичного звуку в класичній теорії музики і в області електронної музики дозволяє виділити такі особливості:

- класичному параметру «ноти», як основоположному елементу музичної тканини, в електронній музиці відповідає поняття «акустичної події» (термін Г. Когута), або «звукового об'єкта» (термін П. Шеффера);
- класичні параметри тембру та звуковисотності є настільки тісно взаємопов'язаними, що в електронній музиці їх доцільно розглядати у спільній категорії «спектру», що характеризується частотним розподілом потужності акустичного сигналу;
- класичний параметр гучності відповідає амплітуді звукового сигналу;
- класичний параметр тривалості звуку має бути переосмислений з огляду на динамічність електронних звуків: у процесі звучання, як правило, звукові об'єкти змінюють свої спектральні й амплітудні характеристики;

- набуває ваги параметр просторової локалізації звуку, а розподіл звукових об'єктів по панорамі та ефекти просторового переміщення звукового об'єкту набувають функцій засобів виразності.

Аналіз електронних звуків здійснюється шляхом вивчення їх спектру. Такий аналіз можна здійснювати за допомогою програмного забезпечення, зокрема таких програм, як *Sonic Visualiser*, *Adobe Audition* та інших, які пропонують дві основні форми представлення звуку:

- 1) спектрограма (*spectrogram*): двовимірне зображення, що відображає спектр частот (вертикальна шкала, Гц), що розгортається у часі (горизонтальна шкала), при цьому інтенсивність частотних компонентів показана кольором або яскравістю;
- 2) частотний аналіз (*frequency analysis*): крива, що відображає розподіл енергії спектру (вертикальна шкала, дБ) по частотах (горизонтальна шкала, Гц) у заданий момент часу.

Для більшої точності досліджень, частотний аналіз може бути експортований у вигляді списку значень і надалі підданий математичному аналізу. Ми рекомендуємо використовувати програмне середовище *Matlab*, за допомогою якого можна, зокрема:

- віднайти точні значення максимумів у спектрі звуку (амплітуди й частоти);
- встановити співвідношення частот окремих максимумів спектру або представити їх у вигляді акорду з точністю до центів (1/100 півтону);
- встановити сумарну потужність спектру на окремих смугах частот та порівняти потужність максимумів спектру з потужністю сигналу в цілому.

Описані вище методи дозволяють із досить високою точністю обґрунтувати поділ звукових спектрів на три основні категорії – гармонічні, негармонічні та шумоподібні.

Гармонічні спектри, що відповідають звукам із визначеною звуковисотністю, характеризуються наявністю кількох чітко виражених максимумів спектру, частотні характеристики яких мають кратні співвідношення. Такі звуки можуть взаємодіяти у ладо-гармонічній системі, незалежно від того, чи мають вони акустичне походження чи згенеровані електронними засобами.

Негармонічні спектри так само характеризуються наявністю кількох чітко виражених максимумів спектру, проте їхні частоти не мають кратного співвідношення. Такі звуки не створюють суб'єктивного відчуття визначеної звуковисотності та, відповідно, не можуть взаємодіяти у ладо-гармонічній системі, проте мають яскраве тембральне забарвлення й можуть взаємодіяти за принципами контрастних тембро-регістрових зіставлень.

Шумоподібні спектри характеризуються більш рівномірним розподілом енергії спектру. Математичний аналіз дозволяє виявити велику кількість локальних максимумів спектру, проте ці максимуми розташовані на близькій відстані, а енергія кожного з них є суттєво нижчою за енергію спектру в цілому, через що на слух окремі частотні компоненти не сприймаються. Втім і шумоподібні звукові об'єкти можуть відрізнятися в регістровому плані, а також за просторовою локалізацією, і, контрастуючи з гармонічними та негармонічними спектрами, ефективно застосовуватися в електронних композиціях.

Перелічені методи дослідження все ще потребують вдосконалення. Зокрема поки що не визначено меж, коли гармонічні спектри переходять у негармонічні або негармонічні – у шумові. Потребують розробки й методи аналізу динамічного розгортання звукових об'єктів, зокрема виявлення фаз атаки й затухання. Втім, цілком очевидно, що для вирішення поставлених задач слід надалі вивчати можливості математичного аналізу.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра теорії музики, ОС «Магістр», I курс**

*Автор – Бубра Катерина Миколаївна  
Науковий керівник – професор  
Бондаренко Тетяна Олександрівна*

**ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЬОВОЇ ВЗАЄМОДІЇ  
У «ВАРІАЦІЯХ НА ТЕМУ ПРЕЛЮДІЇ О. СКРЯБІНА» О. БЕЗБОРОДЬКА**

Стійкий інтерес композиторів до надбань минулого, його переосмислення з позиції сучасного становить одну з характерних ознак музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Композиції, що мають у своїй основі запозичений матеріал, становлять великий інтерес для дослідження, адже взаємодія композиторських стилів минулого і сучасності стає неминучим процесом зустрічі різних культур, їх діалогу. Звернення композиторів до запозиченого матеріалу отримало широке розповсюдження та розвивалось протягом віків.

Розглядаючи проблему запозичення, ми звернулися до робіт із лінгвістики, в яких це явище вже давно вивчається у різних аспектах. Це стосується цілого ряду теоретичних питань щодо тлумачення терміну запозичення, класифікації його типів, змін, які відбуваються із запозиченнями в мовній системі, що їх приймає. Усі ці та інші питання потребують подальшої адаптації в музикознавстві.

У роботах музикознавців феномен запозичення ще не став об'єктом спеціального дослідження. Водночас проблема запозичення у різних його проявах розглядається в широкому контексті питань, пов'язаних із культурним діалогом, міжкультурною взаємодією, інтертекстуальністю, полістилістикою та ін., дослідження яких набуло актуальності в українському музикознавстві. Зокрема важливою в цьому плані є робота О. Жаркова «Художній переклад в музиці: проблеми і рішення», в якій явище художнього перекладу виступає як особливий вид творчості, що конкретизується в різних видах музичних запозичень – перекладеннях, транскрипціях, обробках та ін.

У роботі М. Арановського «Музыкальный текст: структура и свойства» питання запозичення розглядається в історичному аспекті крізь призму співвідношення «свого» та «чужого» текстів. Предметом спостереження за взаємодією «свого» та «чужого» автор обирає жанр варіацій на запозичену тему як найбільш показовий у цьому плані.

Різні аспекти проблеми запозичення концентруються у «Варіаціях на тему Прелюдії О. Скрябіна» О. Безбородька, в яких музичний діалог із традицією відбувається на різних рівнях музичного тексту – мовному, жанровому, стильовому, стилістичному. Вказаний твір яскраво демонструє новий тип діалогічної інтерпретації музики минулого, що проявляється у креативному ставленні сучасного композитора до музичної традиції, вільному підході до чужої творчої спадщини, ускладненні процесів взаємодії власного та запозиченого матеріалу.

«Варіації на Прелюдію О. Скрябіна» для скрипки та фортепіано були створені в 2003 році, у період активного творчого пошуку та становлення індивідуального музичного мислення композитора. В основу Варіацій покладено тему Прелюдії мі-бемоль мінор *op.* 16 О. Скрябіна. Її надзвичайно ємний образний смисл втілений у максимально стислій, лаконічній, кристально відточеній формі (період із 12 тактів, що складається з двох речень (6+6)).

Основна лінія варіаційних перетворень у «Варіаціях на тему Прелюдії О. Скрябіна» О. Безбородька спрямована від максимально близької інтонаційно-тематичної спорідненості з темою оригіналу в початкових варіаціях до максимального віддалення від неї у наступних групах варіацій. У кожній наступній варіації відбувається зміна образного настрою – від споглядального, медитативно-молитовного, жалісного до різкого, бурхливого, нестримного.

«Варіації на тему Прелюдії О. Скрябіна» О. Безбородька являють собою оригінальний зразок поєднання різних типів варіацій. З орнаментальними класичними варіаціями їх пов'язує широке використання композитором різноманітних прийомів фігураційного варіювання, з характерними варіаціями – жанрова трансформація теми (танго), але основним способом роботи з першоджерелом є вільна деривація (термін М. Арановського), у результаті якої відбуваються кардинальні тематичні перетворення.

Протягом варіаційного циклу можна простежити лінію перетворення теми-оригіналу як поступового відходу від стилістики першоджерела до її часткового і навіть повного розчинення у стильовій системі автора. При цьому відбувається стилістична модуляція – романтичної стилістики Прелюдії О. Скрябіна у стилістику твору О. Безбородька, в якому яскраво проявилися характерні особливості сучасної художньо-мовної системи на різних рівнях – композиторської техніки, висотної організації, гармонії, ритму, фактури, тембру тощо.

Молодий композитор виявив у цьому творі велику фантазію і майстерність, знаходячи все нові, навіть іноді неочікувані метаморфози теми О. Скрябіна, яка проходить складний шлях від майже повного зникнення до відродження. Її точне повторення після всіх варіаційних перетворень утворює арку, що об'єднує твір та узагальнює всі трансформації вихідного тематичного матеріалу.



**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра історії української музики та музичної фольклористики,  
ОС «Магістр», II курс**

*Автор – Вариавська Аліна Костянтинівна  
Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор  
Копиця Маріанна Давидівна*

## **КАНТАТА «ПОСЛАНІЄ» А. РУДНИЦЬКОГО В АСПЕКТІ ЗАГАЛЬНИХ КОНЦЕПЦІЙ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ**

Антін Іванович Рудницький – композитор, диригент, педагог, вчений, діяч української діаспори, який волею долі під час другої хвилі еміграції опинився за океаном. На сьогодні в українському музикознавстві постать А. Рудницького ще не отримала свого серйозного наукового висвітлення. Інформаційні згадки в словнику А. Мухи або загальній монографії з зарубіжної україніки Г. Карась не дають повної уяви про різнопланову та об'ємну творчість цього композитора.

Спадщина А. Рудницького охоплює великий арсенал творів, серед яких: три опери – «Довбуш», «Анна Ярославна» та «Княгиня Ольга», балет «Буря над заходом», кантата «Посланіє», три симфонії та численні інструментальні й вокальні опуси.

Народившись в Україні в 1906 році, формуючись як композитор модерного напрямку епохи славетних 1920-х років, періоду українського відродження, А. Рудницький відчув на собі вплив кількох потужних стильових європейських течій – експресіонізму, урбанізму, неоромантизму.

Але коли композитор опинився в еміграції, на його ім'я в Україні на довгі десятиріччя було накладено табу й тривалий час його твори залишалися за лаштунками наукових зацікавлень. Тільки останнім часом інформаційний вакуум скрес і зацікавленість у його постаті значно зросла. Успіх його музики стався після постановки в Національній опері України твору А. Рудницького «Анна Ярославна» в 1995 році.

Життєтворчість композитора можна розділити на два майже рівні періоди: український і американський. Вивчення цих періодів поки що залишається маловідомим, як із точки зору конкретних біографічних даних, так і на векторі пошуку його творчої спадщини. Невисвітленими є сторінки життєтворчості митця, пов'язані з переїздом до США, подіями Другої світової війни та першими кроками перебування в чужому середовищі. Твори А. Рудницького зберігаються в бібліотеках й архівах Львова, Варшави, Нью-Йорка, Філадельфії, Вашингтону. Суттєву допомогу в пошуках надає син композитора Роман Рудницький, який за нашим проханням люб'язно надсилає до України деякі епістолярні матеріали, симфонію та клавір хорової кантати «Посланіє».

Цікавим і маловивченим залишається період перебування А. Рудницького в Києві та Харкові в період існування двох «Україн» – європейської та радянської.

Митець активно спілкувався з колегами, професорами Київської консерваторії Левком Ревуцьким та Борисом Лятошинським, які цікавилися модерними опусами молодого композитора, що виконувались у камерних концертах АСМУ.

Робота над великими жанрами в композитора припадає на еміграційний період творчості. Саме там яскраво розкрився композиторський талант митця як композитора-симфоніста з глибокими концепційними ідеями та патріотичними настроями.

Особливу сторінку спадщини А. Рудницького посідає звернення до поезії Тараса Шевченка, яке було характерне для великої кількості композиторів в еміграції, серед них М. Кузан, Дж. Фіала, С. Туркевич-Лук'янович та ін. Це пояснюється тим, що для митців, які мешкали за кордоном, образ поета-пророка віддзеркалював ностальгічні згадки про Батьківщину. Вони знаходили в Шевченковій поезії відгомін драматичної сучасності.

У 1959 році до 100-річчя від дня смерті Тараса Шевченка Наукове товариство ім. Шевченка в Нью-Йорку замовляє А. Рудницькому написання хорového твору на слова Т. Шевченка задля відзначення важливої дати великим святковим концертом.

Робота над кантатою «Посланіє» проходила досить швидко, оскільки шевченкова тематика була близькою для Антіна Івановича, у травні 1960 року кантата отримала своє завершення. Поему «Посланіє» було надруковано за підтримки Наукового товариства ім. Шевченка в США, дієвим членом якого був композитор з 1959 року. Концертна доля хорového твору склалася щасливо. Свідченням цього є його ювілейне видання, оформлене належним чином: у твердій обкладинці, із гарним шрифтом і яскравим художнім оформленням.

Образ Тараса Шевченка, поета-пророка, національного символу нашої держави, став культовим явищем не тільки на теренах материкової України, але й засвідчив винятково важливу роль у формуванні національної ідентичності та колективної етнонаціональної цілісності двох роз'єднаних «Україн». Головним і визначальним ідейно-смісловим змістом Шевченкових поглядів було духовне воскресіння, національне прозріння українського народу, братання в єдиній родині.

Для лібрето А. Рудницький обирає лише ті рядки, які близькі його смислового задуму, центральній драматургічній ідеї, що актуально перекикалося з тодішнім соціально-політичним станом в Україні.

Твір складається з чотирьох частин, перша з них – драматичного характеру, змальовує післявоєнний важкий стан України. Друга частина – спокійна, елегійно-сентиментального характеру, з нотками ностальгічних переживань: «Нема на світі України, немає другого Дніпра!». Третя частина – кульмінація драматургії, де А. Рудницький відтворює Шевченкові пророчі застереження: «І потече сто ріками кров у синє море». Заключна четверта частина – розв'язання конфлікту із затвердженням головних ідей твору – «Учітєся, брати мої».

Музичний матеріал кантати свідомо побудований в напрямку збереження традицій Лисенкових високих кантатно-ораторіальних жанрів. У творі переважають кварто-квінтові інтонації закличного типу, мелодичний матеріал близький до національних інтонаційних джерел, речитативно-декламаційне подання Шевченкових узагальнених фраз тощо.

Кантата А. Рудницького відіграла важливу роль в об'єднанні українських національних сил не тільки в США, але й у Європі, Австралії, Канаді. Цим було доведено, що Україна як держава, а також віра в неї ніколи не згаснуть у серцях і в душах українського народу – як у діаспорі, так і в материковій Україні.

**Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра  
Кафедра історії музики, II курс**

*Автор – Василюк Олександра Олександрівна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент  
Петрова Ольга Володимирівна*

**«A CEREMONY OF CAROLS» БЕНДЖАМІНА БРІТТЕНА (ДО ПИТАННЯ  
КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНОЇ ЄДНОСТІ ЦИКЛУ)**

Керол – англійська паралітургійна різдвяна пісня. Специфіка цього жанру, його трансформація пов'язані з історією становлення та розвитку християнства на території Великобританії. Жанр керол у різні періоди свого існування відображав і особливості давнього фольклору, і стилістику середньовічної церковної монодії, збагачувався здобутками професійної англійської композиторської школи XV–XVI ст., зазнавав впливу англіканських духовних гімнів у XVII–XIX ст.

У XX столітті на хвилі відродження англійського фольклору почали з'являтися авторські керол, які створювали визначні композитори сучасності. Всесвітнього визнання набув цикл «*A Ceremony of Carols*» для високих голосів та арфи (або фортепіано) Б. Бріттена. На жаль, цей твір, незважаючи на широку популярність серед виконавців, до сьогодні парадоксальним чином залишається поза увагою музикознавців.

Хоровий цикл «*A Ceremony of Carols*» *op.* 28 було створено Б. Бріттенем у 1942 році під час повернення до Великобританії з США. Можемо припустити, що саме туга за Батьківщиною спричинила звернення композитора до давньої національної традиції різдвяного співу. Темою хорового циклу стала історія про народження Ісуса Христа, відображена в поетичних текстах зі збірки «Англійська галактика коротких віршів» під редакцією Дж. Буллета, виданої у 1942 році. Ця тема набуває особливого, високо етичного звучання в контексті воєнних подій того часу – Другої світової війни.

Озвучуючи давні різдвяні тексти, Б. Бріттен не цитує музичний матеріал, а створює власні мелодії на основі глибинного вивчення фольклору та старовинної церковної монодії. Визначальною стильовою ознакою бріттенівських керол стає також органічне перетворення особливостей поліфонічного мислення та модальної ладової системи епохи Пізнього середньовіччя та Відродження в контексті музичної мови XX століття.

Спочатку твір був замислений як збірка окремих пісень, однак згодом він модулює в «дійство» з цілісною драматургією. Поєднуючи 11 різнохарактерних номерів в обряд-церемонію керол, композитор формує струнку цілісну композицію, об'єднану певною логікою драматургічного розгортання. Внутрішня єдність циклу на рівні образно-семантичному поглиблюється наявністю чіткої тональної драматургії, жанрово-стильових та інтонаційних зв'язків поміж його частинами, підкреслюється трикратним зверненням до теми різдвяної молитви, що обрамляє твір та звучить у зоні «золотого перетину» в інтерлюдії арфи.

Жанр розглянутого твору можна визначити і як хоровий цикл на духовну тематику, і як камерну кантату для хору, сольних голосів та арфи. Але сутність твору криється в його назві – «Церемонія». Композитор підкреслює таким чином,

що це саме дійство, обряд різдвяних піснеспівів. А символічна «хресна хода» артистів у творі має відіслати нас до середньовічних паралітургійних жанрів – містерії та міраклю.

**Дрогобицький музичний фаховий коледж імені В. Барвінського  
Відділ теорії музики, II курс**

*Автор – Винник Діана Андріївна  
Науковий керівник – викладач-методист  
Щурик Любов Василівна*

**ПОСТАТЬ ДМИТРА ГНАТЮКА У СВІТОВІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ**

В історії кожної національної культури залишаються визнані майстри, які своєю самовідданою та натхненною працею вірно служили народові, прославляючи українське мистецтво на всіх континентах планети.

Серед таких відомих митців одне з почесних місць належить талановитому українському співакові, народному артисту України, професору Дмитру Гнатюку. Багато років його неповторний за красою тембр, задушевний голос, відомий у найвіддаленіших куточках нашої країни і всього світу – чарівний, рівний у всіх регістрах лірико-драматичний баритон широкого діапазону – утворює невичерпну красу і животворну силу рідної української пісні, зігріває мільйони людей теплотою, несе їм радість, надію, розраду.

У біографії співака, в його творчій долі віддзеркалилася доля цілого народу. На перший погляд, життєвий і творчий шлях Д. Гнатюка – це безперервне сходження до вершини популярності й визнання, це суцільні перемоги, урядові нагороди: почесні звання та грамоти, ордени, державні премії. Зовні це, напевно, дійсно так. Дехто намагається докоряти визнанням митцям, що нагороди свої вони одержали в «застійні» часи. Д. Гнатюк, оглядаючись на своє творче життя – нелегке, сповнене труднощів, розчарувань і щоденної виснажливої праці – на подібні докори відповідає словами дагестанського поета Расула Гамзатова: «Не думаю, що поет – якщо він справжній митець – живе в якісь періоди: хрущовський, брежнєвський. Такої періодизації не може бути у справжніх митців».

Д. Гнатюк говорить: «Прикро, що мені доводилося виконувати в концертах до різних ювілейних дат і урочистих заходів невиразні пісні... Скільки сил, емоцій треба було витратити, щоб відмовитись від доручення владного міністра, щоб відстояти свою думку, честь, навіть улюблену пісню». Дмитро Гнатюк із сумом згадував, як у нелегкі роки навчання в консерваторії та в перші роки його роботи в Київському оперному театрі на початку 50-х років в мистецькому середовищі панувала напружена атмосфера, викликана постановами ЦК ВКП(б) з питань літератури й мистецтва, в яких жорстоко критикувалася творчість відомих українських поетів, композиторів під виглядом «непримиренної боротьби» з націоналізмом.

У 60-х роках на хвилі недовгого піднесення національної культури в Україні з'явилися щирі задушевні пісні П. Майбороди, О. Білаша, І. Шамо і їх

найкращим інтерпретатором став саме Д. Гнатюк – вони принесли йому величезну популярність не лише в Україні, але й далеко за її межами.

«Застійні» процеси 70-х років негативно відбивались на розвитку українського мистецтва. Саме в цей час навіть талановиті діячі театру й музики змушені миритися з адміністративними вимогами та вказівками. Це не раз відчував на собі Д. Гнатюк. За незалежність поведінки, за сміливість у висловленні власної думки, що іноді суперечила позиції керівництва, його неодноразово «провчали» – відміняли зарубіжні гастролі, не включали до списків престижних концертів, створювали складні умови для роботи. Було йому дуже боляче, що багато намічених ним репертуарних планів, якими жив весь оперний колектив, котрий почав виходити з творчої кризи, помахом міністерської руки перекреслювалися. І все ж йому вдалося повернути рідному театру національне обличчя і неповторну своєрідність репертуарної афіші.

Д. Гнатюк любить сучасну високопрофесійну пісню, захоплено й активно пропагує її з концертної естради. Хоча йому дорікали, що оперний співак не повинен співати естрадні пісні, Д. Гнатюк послідовно й наполегливо працює над інтерпретацією нових творів українських композиторів, зокрема «Пісні про рушник» П. Майбороди та багатьох інших.

Особливо хвилювали Д. Гнатюка пісні на слова Тараса Шевченка, які назавжди запали в серце, відкривши широкий поетичний світ. Перше знайомство з Великим Кобзарем відбулося в рідному домі, де шанували поета. Шевченкове слово спочатку звучало для Дмитра в пісні. Ще зовсім маленьким він співав «Реве та стогне Дніпр широкий», «Думи мої», «Заповіт».

Д. Гнатюк виконав сотні народних пісень та авторських творів, однак його любов до опери спонукала до постійної праці. Життя оперного співака – це постійний, безперервний екзамен. Справжній оперний артист сприймає глядацький зал як щось несподіване. Його необхідно захопити, вразити своїм мистецтвом, перемогти сумніви, недовіру й не допустити розчарування.

В оперному репертуарі Дмитра Гнатюка є 38 партій в операх українських та світових композиторів, більше 200 вокальних творів та українських народних пісень. Він здійснив близько 10 режисерських робіт («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Тоска» Дж. Пуччіні, «Князь Ігор» О. Бородіна та ін.).

Творчий портрет Д. Гнатюка був би неповним, коли не висвітлити інші види діяльності: режисерську, адміністративну, педагогічну, музично-громадську.

Минають роки, змінюються смаки, приходять нові покоління, а пісні «Безмежнеє поле» М. Лисенка, «Два кольори», «Сніг на зеленому листі», «Ясени», «Цвітуть осінні тихі небеса», «Україно моя» О. Білаша, «Чорнобривці» В. Верменича, «Гей, браття-опришки» А. Кос-Анатольського, «Моя стежино», «Пісня про рушник» П. Майбороди, «Черемшина» В. Михайлюка, «Осінне золото» І. Шамо та інші твори – звучать на всіх континентах земної кулі, бо там вони вперше звучали у виконанні Д. Гнатюка.

Чернівецький обласний фаховий коледж мистецтв імені С. Воробкевича  
Відділ теорії музики, III курс

Автор – Габор Ольга Іванівна  
Науковий керівник – викладач-методист вищої категорії  
Медриш Ірина Давидівна

## ОБРАЗ ГОДИННИКА В ТВОРАХ РІЗНИХ КОМПОЗИТОРІВ

У житті людини годинник символічно пов'язаний із поняттям часу. Різноманітність годинника показана на відомій загадковій картині С. Далі «Постійність часу». Багатогранність образу годинника відбилася в музиці композиторів різних часів. Так, початок II частини Симфонії № 101 Й. Гайдна з остинатним «цоканням» асоціювався у слухачів і критиків з годинником як вимірювачем буденного часу.

Окрему групу складають твори, в яких бій годинника опівночі позначає початок дії злих сил. 1) В опері К. М. Вебера «Вільний стрілець» це виявлено в «Сцені у Вовчій долині» – кульмінації боротьби світлих і темних сил за душу головного героя Макса. Дзвін годинника відбиває 12 ударів опівночі та стає межею між добром і злом, яку переходить герой. 2) У «Танці смерті» К. Сен-Санса, який супроводжується грою «диявольського скрипаля», 12 ударів годинника опівночі, що імітуються арфою, валторнами та струнними, символізують межу між життям і смертю. 3) У V частині «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза функцію годинника, що провіщує північ і початок шабашу, виконують дзвони, з яких починається чорна меса з темою «*Dies irae*».

У наступній групі творів годинник відіграє вирішальну роль у житті героїв, впливаючи на їхні долі. 1) У балеті С. Прокоф'єва «Попелюшка» годинник з'являється в найважливіші моменти життя героїні, символізуючи межу між світом її мрій та реальністю. Остинатний мотив імітує звук годинника. 12 гномів у балеті символізують години. На балу у вальс Попелюшки та Принца втручається тривожне цокання, 12 гномів імітують рухи маятника. Годинник невмолимо відбиває північ: стук ксилофона й дерев'яного бруска на тлі тремоло скрипок і пасажів кларнетів. Коли Попелюшку знаходить Принц, поява гномів без звуків цокання має інше значення: «щасливі годин не помічають». Виникає аналогія з картиною М. Шагала «Годинник із синім крилом» із зображенням закоханих. 2) Інше значення має годинник в опері П. Чайковського «Пікова дама». Північ стає межею між надією героїні на щастя та крахом її життя. Дзвін годинника на башті змушує Лізу просити час зупинитись. Її вигуки відчаю підсилюються бурхливими пасажами оркестру. Поява Германа з останніми ударами годинника прискорює фатальну для обох героїв розв'язку.

В опері Мусоргського «Борис Годунов» найважливіші моменти життя героя супроводжуються звуками дзвонів, що стають часовими віхами його життя (вінчання на царство, сцена смерті). У кульмінаційній сцені галюцинацій Бориса годинник виконує функцію дзвонів. Чіткий механістичний ритм, загострений тритоновий звук дзвону годинника стає поштовхом для галюцинацій Бориса й символізує муки совісті героя.

У наступних дитячих операх втілена етично-виховна ідея цінності часу.

1) В опері-балеті М. Равеля «Дитя та чари» Годинник – один із обвинувачів злого хлопчика. Той зламав маятник і вивів механізм із ладу, тому годинник не може виконувати важливу роль – показувати час – і без зупинки відбиває удар за ударом. 2) В опері Ю. Рожавської «Казка про загублений час» годинник знаходиться в центрі всіх подій. Діти марнували час, чим скористались злі чаклуни й діти перетворились на старих. Годинник в опері виявляє різні символічні значення. Коли діти гублять час, стрілки годинника на школі починають із надзвичайною швидкістю крутитися, а годинник співає, що час спливає, навіть летить. (Це знову нагадує вищеназану картину М. Шагала, де наочно втілено символ часу, що летить). У лісі загубленого часу діти знайдуть зламаний годинник без стрілок – символ часу й життя, що зупинились.

У наступних творах годинник є символом філософського розуміння плинності часу – і як обмеженості людського життя, і як прояву вічності.

1) Сьома симфонія С. Прокоф'єва є музичною розповіддю мудрої людини про життя. У заключній темі – чарівному видінні дитинства – високі дерев'яні та дзвіночки імітують казковий передзвін годинника (як на балу в «Попелюшці»). У коді симфонії після ремінісценції цієї теми оркестр імітує тривалий передзвін годинника – символ часу. Він стає філософським висновком: обмежене в часі життя людини є частиною безкінечного потоку життя. 2) У моноопері В. Губаренка «Листи кохання» героїня, не переживши розлуки з коханим, вкорочує собі віку. Перед смертю пише милому листи, які той отримує через день, рік, 11 і 20 років після смерті героїні, не знаючи про її смерть. Годинник набуває символічного значення. Його дзвін позначає проміжки часу між листами, звучить на початку опери, в закінченні 1-ї інтерлюдії і на початку 2-го листа, де плин часу передається пасажами шістнадцятих, а також у моторошній «мертвій тиші» 3-ї інтерлюдії і в закінченні всього твору. Годинник вимірює не час життя, а час смерті. Це наочно виявилось у Пермській постановці 1975 року, де дія відбувалась на фоні застиглого годинника без стрілок.

В опері «Іспанська година» М. Равеля дія розвивається в крамниці годинникаря, де різноманіття годинників, що дзвонять в різний час: поєднання звуків ударних, шумових, дерев'яних духових і струнних інструментів. Спочатку годинник постає як механізм для вимірювання часу. Далі годинник-куранти на головній площі міста стає своєрідним символом вже суспільного часу. На побаченні з поетом дружина годинникаря говорить про час кохання: годинник символізує ліричний час. Великі годинники з дзвоном стають комічними учасниками дії, коли їх носять то вгору, то вниз. В опері вперше зустрічається поєднання живого й механістичного: поет і банкір, ховаючись у корпусах годинників, ніби стають частиною механізму. Завершальний дзвін годинників крамниці підсумовує всі раніше згадані в творах різних композиторів значення образу годинника: і як вимірювача побутового й суспільного часу, і як символу його невмолимої швидкоплинності, і як ліричного символу, а також символу поєднання людини й механізму і, нарешті, як центру всіх подій.

**Київський національний університет культури і мистецтв  
Факультет музичного мистецтва, ОС «Магістр», I курс**

*Автор – Гаврилова Анна Миколаївна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент  
Дорофєєва Вероніка Юрїївна*

## **ТРАДИЦІЙНІ ЗАСОБИ БАРОКОВОГО СКРИПКОВОГО ВИКОНАВСТВА У СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ**

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть у світовому музичному просторі актуалізується тенденція до популяризації автентичного виконавства, пов'язаного з музичною спадщиною епохи Бароко, що проявляється в декількох напрямках: освітньому (освітні програми ЗВО, *Erasmus+* тощо), науково-дослідному (різновекторні розвідки, зокрема Н. Арнонкур, В. Павлова, Н. Сікорська, Б. Стецюк, Ю. Шелудяков та ін.), виконавсько-творчому (солісти, фестивалі, арт-проекти барокового мистецтва).

Мета – виокремити спеціальні (традиційні для епохи) засоби гри на скрипці, що дозволяють найбільш точно інтерпретувати музичні твори (сольні та ансамблеві) відповідно до стильових особливостей барокового мистецтва.

Епоха Бароко – художній стиль, що виник у другій половині ХVІ століття, яскраво втілювався у музичному мистецтві. Виконавські та композиторські прийоми епохи зайняли визначне місце у канонах академічної традиції. Інтенсивний розвиток отримала термінологічна музична база, сформувались поняття теорії музики, розширились засоби виконавської виразності. Серед основних музичних трансформацій можна виділити: появу мажорно-мінорної ладової системи; формування стійкої системи типізації акордів; перехід від вокального до інструментального виконавства; застосування цифрованого басу (басо контінуо); активне використання музичної орнаментики (прикраси, зокрема димінуції). З'явилися нові музичні жанри та форми: з розвитком інструментального виконавства – віртуозні форми фуга і токата; популяризація танцювальних мініатюр (світських танців) мотивує до створення циклічних форм – сюїта та соната; розвиваються монументальні жанри – опера й ораторія.

З появою опери утворюються перші інструментальні колективи – ансамблі, оркестри. Для виконання своїх творів К. Монтеверді одним із перших вводить партію скрипки, розширюючи тембральну палітру звучання та, водночас, спонукаючи до виникнення нових скрипкових штрихів. Значні зміни, що відбулись у стильовому та жанровому аспектах, вплинули на скрипкове виконавство, зокрема на вимоги до інструменту, репертуар, виконавські засоби та прийоми гри.

Серед основних вимог, котрі необхідно враховувати при виконанні барокових творів сьогодні, виділимо наступні:

1. Налаштування інструменту. Еталонна нота *ля* 440 Гц була нижчою приблизно на пів тона. Відтак, щоб наблизити звучання інструменту до автентичного, можна понизити налаштування струн інструмента хоча б на чверть тона. Цей засіб допомагає точніше зрозуміти задум композитора. Мотиви в різних регістрах отримують інше яскраве темброве забарвлення, що своєю чергою підкреслює поліфонічні голоси.



2. Тембральне забарвлення. На звук інструменту впливало використання струн – жильних, на відміну від сучасних – металевих та синтетичних, що мають яскравий тембр. Сьогодні ефекту матового звуку від жильних струн можливо досягти, застосовуючи спеціальні прийоми гри. Відтак, аби наблизити звучання до барокового, необхідно слідкувати за положенням смичка відносно підставки та грифу, бо гра біля грифу робить звук скрипки м'яким, матовим.
3. Діапазон та аплікатура. Барокова скрипка суттєво відрізнялася за конструкцією, особливо беручи до уваги шийку інструменту, яка була ширшою та коротшою. Виходячи з цього, стає зрозумілим використання у виконанні неповного діапазону звучання – тогочасний гриф просто не був придатним до гри у високих позиціях. Відтак, виконуючи барокові музичні твори, слід звертати увагу на вибір аплікатури. Виконавцеві слід обмежити використання високих позицій, особливо на струні G.
4. Смичок. Бароковий смичок був значно коротший, важкий та, порівняно з сучасними моделями, мало еластичний. Перед виконавцем стояло важке завдання – досягнення рівного тривалого звучання. Отже, аби наблизити процес виконання до старовинного, слід змінити постановку правої руки, тримаючи смичок ближче до середини, у такому випадку змінюється відчуття смичка, а вимога стримувати смичок набуває більшого значення.

Практичне застосування зазначених засобів та прийомів гри, пошуки прочитання старовинних музичних творів, зокрема й факсиміле, спонукає музикантів замислюватися над сутністю виконавства старовинної музики у реаліях сьогодення, а саме постає ряд питань – як розуміти спроби автентичного виконання: як наслідування стилю? як стилізацію? як музичний перформанс?

Сьогодні, граючи на сучасних інструментах, досягнути автентики складно, тому це швидше стилізація, а головним завданням виконавця є можливість «вдихнути у бароковий музичний твір нове життя», аби він знову лунав у залах, створюючи діалог між виконавцем і слухачем. Прикладом може бути власний досвід автора у виконанні старовинних творів, зокрема 11-ї сонати зі збірки *Rosary (Mystery) Sonatas* Г. І. Ф. фон Бібера. Інструментальний склад дуету: адаптована скрипка, торбан. Основною проблемою виконання твору було правильне прочитання нотного тексту та пошук засобів гри, які б надали звучанню скрипки (нової конструкції) автентичності.

**Висновки.** Епоха Бароко – насичена та цікава сторінка життя й творчості людства, що дала величезний поштовх розвитку інструментального виконавства. Саме тому виконання творів цієї епохи потребує особливого ставлення та спеціального вивчення засобів, прийомів гри. Ряд дискусійних питань, пов'язаних із розвитком сучасного скрипкового мистецтва, включно з українською школою, в аспекті виконання творів епохи Бароко й досі залишається недостатньо висвітленим.

**Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
імені М. Т. Рильського НАН України  
Відділ музикознавства та етномузикології, пошукувач**

*Автор – Гданський Сергій Володимирович  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,  
старший науковий співробітник  
Кушнірук Ольга Панасівна*

## **ІМПРОВІЗАЦІЙНІ ЗАСАДИ КЛАРНЕТОВОГО ВИКОНАВСТВА У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ**

В останній третині ХХ – перших десятиліттях ХХІ ст. яскраво спостерігається інтенсифікація розвитку кларнетового виконавства в Україні. Для формування потужної бази професіоналізму засадниче значення відіграло заснування класів кларнету й окремих кафедр дерев'яних духових інструментів у навчальних закладах – консерваторіях, училищах. Важливим напрямком постали республіканські (у рамках колишнього СРСР), національні й міжнародні конкурси та фестивалі. На думку М. Шведа, «міжнародні фестивалі сучасної музики нерідко визначають напрями розвитку мистецтва та формують нові ідеї, що створюють особливий механізм регулювання та коригування естетичних смаків, перевіряють практикою новації»<sup>1</sup>. Істотним показником інтенсифікації слід вважати діяльність кларнетистів у новостворених камерних колективах – ансамблях, оркестрах, НСКУ, де відбувалась апробація прем'єрних виконань сучасної музики.

З погляду імпровізаційних засад, кларнетове виконавство пов'язане з розвитком джазу в Україні від 1960-х років (відкриття джаз-клубів, проведення вечорів, концертів, фестивалів, виступи музикантів у ресторанах). В. Симоненко подає відомості про цілу низку відомих кларнетистів, які одночасно були й саксофоністами: О. Авдєєв, В. Анчиполовський, М. Бадхен, Є. Болотинський, Б. Буздес, А. Вапіров, Г. Варга, Ю. Василевич, В. Васкевич, Р. Гітлін, О. Довганик, І. Дьяченко, М. Євпак, Є. Єрмоменко, Л. Жуковський, А. Ізюмченко, С. Кизимович, А. Кофман, В. Наумов, В. Носов, В. Петрусь, М. Резницький, Б. Рябич, В. Сапелюк, І. Сергєєв, О. Чарковський, С. Чорненький, Ю. Яремчук.

Яскравою тенденцією постає значний інтерес композиторів до кларнету, його тембрових і технічних можливостей, що доводить велика кількість написаних нових творів. Ці композиції багатогранно відображають тембровий звукоідеал кларнету на тлі різножанрової панорами. Так, у жанрі кларнетового концерту з його неодмінним атрибутом – каденцією соліста, де імпровізаційність виражена найбільш промовисто, написані композиції Л. Колодуба (три), Є. Станковича, В. Бібіка (Концерт-симфонія), Ю. Іщенко, В. Рунчака, О. Яковчука, О. Гнатовської, С. Пілютикова, С. Ригіна, З. Алмаші, О. Левковича, С. Турнеєва («Концерт у стилі бароко»), Г. Ковальової, Л. Шукайло, О. Потієнка, О. Протопопової («Співіснування»), В. Ракочі (подвійний зі скрипкою).

---

<sup>1</sup> Швед М. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі (1990–2005 рр.) : автореф. дис. ... канд. мист-ва / Львівська держ. музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2005. С. 6.

Водночас кларнетовий репертуар характеризується розмаїтістю якісного наповнення, вираженого його особливостями – авторським задумом (програмна і непрограмна музика), стильовою різноманітністю, інструментальним складом (сольні, ансамблеві, оркестрові композиції). Твори для кларнету відображають широкі художні інтенції, які групуються навколо питомих для всієї панорами української музики стильових тенденцій: осмислення фольклорних джерел, ретроспективність неокласицизму та неоромантизму, експериментальні візії ситуації постмодернізму.

Помітне значення в багатьох відіграє імпровізаційність як принцип розвитку музичного матеріалу. З-поміж них – «Ескіз у молдавському стилі», «Танок» Л. Колодуба, «Маленька рапсодія» Ю. Іщенко, «Буковинське капричіо», «Цар Аттила», «Німецька сюїта» О. Яковчука, П'ята камерна симфонія Є. Станковича, «Сонатина-колаж» Я. Верещагіна, «Диско-хоровод» І. Карабиця, «*Con amore*» Г. Ляшенка, «Моноверсія» С. Зажитька, «Пасторалі» С. Пілютикова, «Смерекування» О. Безбородька, «Триптих» К. Майденберг та багато інших. Внаслідок еволюції засобів музичної виразності у ХХ ст. у цих творах спостерігаються такі особливості імпровізаційних форм: вільність метро-ритмічного трактування авторської каденції (Ю. Іщенко), мотивна інтонаційність закличок, заміщення каденції сонористичним епізодом на нетрадиційних прийомах звуковидобування (Є. Станкович), каденція *ad libitum* (Я. Верещагін), діалогічність у спільній імпровізації кларнета і фортепіано (І. Карабиць), різноманітне застосування трелей (С. Пілютиков), алеаторика (К. Майденберг).

Отже, новітній підхід композиторів до музичної матерії викликає потребу виховання в молодих кларнетистів навичок імпровізації як засобу саморозвитку та шліфування віртуозності, що обґрунтовує розробку питань методики імпровізації та переконує в її перспективності.

У даному напрямку вже зроблено перші спроби поступового створення корпусу навчально-методичної літератури. До неї належать такі практичні російськомовні посібники, як «Школа джазової гри на кларнеті» (2007) В. Васильєва та «Школа джазової імпровізації» (2008) Ю. Маркіна. Зокрема, у першому методологічно систематизовано поняття джазової артикуляції на кларнеті, розглядаються основи імпровізації – лади, їх позначення, акорди й відповідні їм гами, принципи побудови імпровізації, наводяться вправи, етюди, дуети для практичного засвоєння, а також хрестоматія відповідних музичних п'єс. Питання мистецтва імпровізації та використання джазових прийомів у сучасній музиці висвітлюються в навчальному посібнику «Методика формування виконавської майстерності на духових інструментах» (2014) українського дослідника А. Гладких. Як спостерігається через інтернет-мережу, прийоми імпровізації є вже предметом широкого зацікавлення та впровадження в навчальних програмах для кларнета всіх ланок музичної освіти.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра теорії та історії музичного виконавства,  
аспірантура, II рік навчання**

*Автор – Гончар Олексій Юрійович  
Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор  
Черкашина-Губаренко Марина Романівна*

**ПОСТАТЬ ВІЛАНДА ВАГНЕРА ТА ЙОГО МИСТЕЦЬКІ ПОГЛЯДИ**

Вагнерівський спадок, який отримав політичні підтексти в Німеччині починаючи від 30-х років ХХ століття, міг не повернутись до кола мистецьких здобутків людства. До обговорення цього гострого питання в післявоєнній Європі спонукали трагедія Холокосту, пам'ять в'язнів фашистських концтаборів, численні руйнування та безліч смертей. Важлива роль в очищенні грандіозної за масштабом та глибиною творчості Р. Вагнера, яка так суттєво вплинула на увесь світовий художній процес, належить фігурам його онуків – Віланду (1917–1966) та Вольфгангу (1919–2010) Вагнерам, а одним із вісників формування нового образу Р. Вагнера та актуалізації його мистецького спадку загальнолюдської значущості стало відродження Байройтського фестивалю.

Судові процеси, що розпочалися в післявоєнній Німеччині у 1947 році, стосувались і керівника Фестивалю – Вініфред Вагнер (1897–1980), яка отримала вирок та не могла продовжувати мистецьку діяльність. 21 січня 1949 року вона підписала відмову від усіх прав на Фестиваль на користь синів Віланда та Вольфганга. Важливим кроком для подальшого відновлення діяльності фестивалю стала організація в 1949 році «Товариства друзів Байройта». Його учасники збирали кошти для фінансування Фестивалю, який почав свою нову історію 29 липня 1951 року та отримав алегоричну назву «Новий Байройт».

Величезна заслуга у відродженні Фестивалю і подальшому його розвитку в повоєнний час належить Віланду Вагнеру (*Wieland Adolf Gottfried Wagner*). Віланд був першою дитиною Зігфріда Вагнера та Вініфред (уродженої Вільямс). Він здобув освіту живописця та фотографа, був відповідальним за оформлення сцени фестивалю Байройта з молодого віку (1937 – «Парсифаль», 1943 – «Нюрнберзькі майстерзінгери»), став «обличчям» Фестивалю по його відновленні в 1951 році, розділяючи управління з братом. Аж до смерті Віланда в 1966 році молодший брат Вольфганг займався переважно адміністративною роботою і надзвичайно важливими для того часу фінансовими питаннями, проте також брав участь і в художній діяльності. Його режисерським дебютом була постановка «Лоенгріна» 1953 року. Як і Віланд, він здобув художню освіту в Мюнхені як режисер, паралельно вивчав музику.

Віланд вперше вдався до сценографічної практики в 1935 році, створивши декорації для театрів Любека, Кельна та Альтенбурга. Перші байройтські роботи двадцятирічного Віланда в оформленні візуального образу третьої постановки «Парсифаля» (сценографія та костюми) під керівництвом Вільгельма Фуртвенглера 1937 року стали показником безсумнівного таланту юнака. З 1937 до 1943 року він вчиться візуальним мистецтвам у Мюнхені, а з 1940 бере уроки музики в Курта Оверхоффа (1902–1986) – австрійського диригента й

композитора, який раніше був помічником В. Фуртвенглера у Віденській опері. Перша постановка «Перстня нібелунга» була здійснена Віландом 1943 року в *Landestheater* Альтенбурга.

У своїх роботах Віланд Вагнер приділяв велику увагу не зовнішньому вигляду твору, а скоріше його внутрішньому змісту та динамізму. У новаціях він слідував ідеям Адольфа Аппія (1862–1928), які виникли у швейцарського театрального реформатора в результаті відвідин Байройта у 1890-х роках. Саме тоді останній звернув увагу на невідповідність декларованих Р. Вагнером концепцій «музичної драми майбутнього» з фактичним результатом. У сценічному втіленні того часу притаманні музиці Вагнера безперервний розвиток і глибока внутрішня енергія губилися за декораціями та режисерською інтерпретацією ілюстративного характеру. Ще Зігфрід Вагнер намагався проводити модернізацію вистави, розвантажуючи її від безлічі громіздких сценічних деталей. Але він не знайшов підтримки в Козімі Вагнер, яка всіма силами прагнула збереження театральної стилістики прижиттєвих постановок, які здійснювалися при активній участі Ріхарда Вагнера.

Віланд Вагнер активно використовував думку Адольфа Аппія про необхідність виходити у сценічному оформленні вагнерівських опер з музики, шукати шляхів візуалізації музичних образів та філософських символів. Віланд спростив декорації та надавав великого значення світлу. Його довоєнні дослідження як сценографа в Байройті вже мали передумови для модернізації візуального образу вистави. Наприклад, у сценографії для байройтської постановки «Парсифаля» 1937 року, хоч вона й слідувала зразкам постановки 1882 року, Віланд вводив абсолютно нові для того часу кінопроекції.

На кінець війни Віланд вимушено проходив військову службу в «Інституті фізичних досліджень» у концтаборі поблизу Байройта. Ця робота дозволяла уникнути призову на фронт, а Віланд продовжував займатися пошуками нововведень для сценічного оформлення: за допомогою ув'язненого інженера-електрика Ганса Імхофа він проєктує моделі сучасних декорацій та нових систем освітлювальних приладів.

Віланда можна вважати одним із засновників сучасного режисерського театру. Як режисер і сценічний дизайнер (сценографія та костюми) він замінив панівний до того на сцені Байройта натуралізм символікою узагальненої дії з глибоким психологічним опрацюванням образів персонажів. Вносячи новаторські ідеї до спектаклів, він не боявся порушувати традиції та часом був навмисно провокаційним. Його революційні постановки викликали крайні погляди, думки як за, так і проти.

«Новий Байройт» відкрився поставленим Віландом «Парсифалем», абсолютно не схожим на попередні постановки. Особливості цієї вистави в подальшому стануть стилістичним стартом режисерської діяльності Віланда. Вплив ідей Адольфа Аппія відчувався через увагу до світлових ефектів, якими надалі Віланд Вагнер завжди буде користуватися, внутрішньою енергією та розвитком драматургії, тонко сплетеним з музикою. Мінімалістичні декорації простих форм і без дрібних деталей, із порожнім задником-циклорамою, відповідно освітлені, дозволяли зосереджуватися виключно на виконавцях. З Віландом у Байройт повертаються співаки з інших країн.

**Уманський обласний музичний коледж імені П. Д. Демуцького  
Відділ співу, III курс**

*Автор – Горич Тетяна Василівна  
Науковий керівник – викладач відділу теорії музики  
Мельник Ганна Петрівна*

### **ВИКОРИСТАННЯ ЕФЕКТИВНИХ ФОРМ РОБОТИ ПРИ ВИВЧЕННІ ТЕМИ «ХАРАКТЕРНІ ІНТЕРВАЛИ»**

Характерними називаються інтервали, утворені внаслідок пониження VI ступеня в гармонічному мажорі та підвищення VII ступеня в гармонічному мінорі. Це зб. 2, зм. 7, зм. 4 та зб. 5. У натуральних ладах таких інтервалів не існує. Взяті ізольовано, поза ладом, характерні інтервали звучать консонантно, лише в умовах ладу вони мають чітко визначене тяжіння до стійких ступенів, звучать напружено та сприймаються як дисонантні. Тому характерні інтервали називають ладовими дисонансами.

Отже, свою інтонаційну сутність характерні інтервали виявляють винятково в ладу. Тому ефективно працювати над ними можна лише тоді, коли сформоване відчуття ладу та ладових функцій.

Першоосновою роботи в ладу є формування почуття тоніки, коли засвоєні інтервали, з яких складаються тонічний мажорний і мінорний тризвуки, тобто так звані тонічні інтервали.

Наступним важливим моментом є опрацювання нестійких ступенів, що прилягають до стійких і розв'язуються в них, тобто вироблення рефлексів на ладові тяжіння.

Коли є необхідний досвід для інтонування й визначення на слух ступенів ладу, усвідомлення ладових функцій стійкості та нестійкості, можна розраховувати на якісне засвоєння таких тем, як тритони, характерні інтервали та хроматичні інтервали в усій їх різноманітності.

Характерні інтервали потрібно вивчати в двох основних аспектах – суто технічному та художньо-виражальному.

Поширеною практикою побудови характерних інтервалів є знаходження їх від зміненого ступеня гармонічного ладу – VI↓ ступеня в мажорі або VII↑ ступеня в мінорі. Зрозуміло, що від пониженого ступеня вгору будуються збільшені інтервали, донизу – зменшені, а від підвищеного – навпаки. Такий принцип побудови можливий для письмових завдань, для гри на фортепіано. Але з точки зору інтонування цей спосіб досить незручний, оскільки передбачає спів від нестійкого ступеня. Практика показує, що чисто інтонувати й розв'язати інтервал, побудований таким способом, вдається далеко не всім.

Для швидкої побудови інтервалів (навіть не знаючи знаків у тональності), для точного їх інтонування можна запропонувати прийом так званої «ладової рамки», коли найперше потрібно знайти й проспівати тонічний інтервал, у який потрібно розв'язатися. Тобто, спочатку встановити «рамку» зі стійких ступенів, до якої потім відповідно добудувати збільшений чи зменшений інтервал з наступним розв'язанням у цю ж рамку. Наприклад, потрібно проспівати зм. 7: спочатку знаходимо тонічну квінту, яку легко знайти за допомогою тонічного

тризвуку; потім, як допоміжну вправу, зробити оспівування назовні стійких ступенів прилягаючими півтонами (I–VII–I та V–VI–V); після того співати інтервал у такій послідовності: ч. 5 – зм. 7 – ч. 5. Подібно будуються й виконуються всі характерні інтервали (а також тритони та хроматичні інтервали).

Завдяки цьому способу всі збільшені та зменшені інтервали отримують «прив'язку» до тонічного тризвуку даної тональності. Це досить зручно для швидкого й точного знаходження будь-якого інтервалу, якщо є усвідомлення загального принципу побудови. Слід звернути увагу на те, що різноманітні таблиці з вказанням ступенів для побудови інтервалів, прийнятні лише як один із початкових етапів вивчення. Якщо не розуміти технології побудови та співу зменшених і збільшених інтервалів на практиці, то з вивченням великої кількості різноманітних хроматичних співзвуч жодна схоластична таблиця не зможе утриматися в пам'яті. Адже комбінацій стійких і нестійких, діатонічних і хроматичних ступенів – безліч, до того ж потрібно орієнтуватися в знаках тональностей. А принцип ладової рамки, орієнтований на вміння побудувати тонічний тризвук та прилеглі до нього нестійкі ступені, видається досить стабільним і універсальним.

При визначенні інтервалів на слух також пропонується орієнтуватися на розв'язання. Досить часто виникає плутанина в напрямку розв'язання інтервалів. Треба чітко розуміння простої формули: збільшені інтервали при розв'язанні розширюються, а зменшені навпаки звужуються, тобто для зб. є «+», а для зменшених є «-». Просто можна пояснити принцип на прикладі на розв'язанні зм. 4. Якщо «звукити», тобто розв'язати два ступені, то в результаті буде секунда, а серед тонічних інтервалів секунди немає, тому можливе лише розв'язання одного звука інтервалу,  $4-1=3$ , тобто терція тощо. Отже, визначаючи інтервал на слух, потрібно ставити запитання: у що розв'язується інтервал? яким голосоведенням? Якщо усвідомлений загальний принцип, то визначаються будь-які хроматичні інтервали, навіть ті, які ще не вивчались.

Цим важливим установчим моментам потрібно приділити необхідну увагу, відпрацювати побудову інтервалів письмово, на фортепіано, інтонаційно та на слух з єдиним алгоритмом. Техніка вивчення характерних інтервалів, безумовно, важлива. Але вона не повинна відокремлюватися від музичної практики. Головна мета музичного навчання й виховання музиканта – викликати емоційну реакцію на звучання тих чи інших інтервалів, розкрити їхні виражальні можливості, продемонструвати яскраві зразки з музичних творів.

Зб. 2 часто використовується в народній музиці: мелодії зі східним колоритом, єврейські танцювальні мелодії, українські коломийки. Низхідний рух зб. 2 використовується в українських піснях-плачах.

Вивчаючи зм. 7, можна знайти багато прикладів її використання в музиці бароко, зокрема у творах Й. С. Баха. Ці теми мають переважно драматичний характер.

Зм. 4 частіше зустрічається в мінорних темах, вона входить до складу домінанти з секстою. Використання цього інтервалу в мелодії надає їй великої емоційної напруги, душевного надламу.

Дещо рідше використовується зб. 5. Але завжди включення в мелодію чи гармонію характерних інтервалів індивідуалізує музичний образ, підсилює його виразність і художню переконливість.

Дрогобицький музичний фаховий коледж імені В. Барвінського  
Відділ теорії музики, II курс

Автор – Григель Анна-Марія Любомирівна  
Науковий керівник – Рудавська Оксана Володимирівна

**РИСИ ОРИГІНАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ АРВО ПЯРТА**

Арво Пярт (нар. 11.09.1935) – естонський сучасний композитор; його музика широко відома в усьому світі й користується популярністю серед слухачів усіх вікових категорій і соціальних верств.

Перші фортепіанні опуси Арво Пярта – дві сонатини та особливо Партита (1958–1959) швидко стали популярними й увійшли до репертуару виконавців. Інша сфера його ранньої творчості – музика для дітей, яку Пярт не тільки зберіг у переліку своїх композицій, але й знову звернувся до неї через пів століття, об'єднавши в сюїту п'ятнадцять п'єс для дитячого хору з супроводом фортепіано й інструментального ансамблю («Пісні з дитинства», 2015).

У 1960 році Пярт завершив «Некролог» для великого симфонічного оркестру – перший в Естонії додекафонний твір. Незабаром Пярт виступив із першими в естонській музиці творами, написаними в сонористичній і колажній техніках («*Perpetuum mobile*», 1963 і «Колаж на тему *VACH*», 1964). Перший з них у 1964 році прозвучав на фестивалі «Варшавська осінь», який відігравав у ті роки роль «вікна в Європу» для радянських композиторів.

До середини 1960-х років Пярт став відомий як один із найбільш радикальних представників молодого радянського авангарду. Освоюючи новаторські способи письма, Пярт швидко еволюціонував, у кожному творі пропонуючи оригінальне художнє й технічне рішення. У його композиторський арсенал, при збереженні серійного методу звуковисотної організації, увійшли прийоми тембрової композиції (*Klangfarbenkomposition*), алеаторики й полістилістики. Останнім великим твором подібного роду стала кантата «*Credo*» (1968) – короткий, але монументальний за звучанням твір латинською мовою для фортепіано, хору та оркестру – класичний зразок колажної полістилістичної композиції.

У 1975–1976 роках з'явилися перші камерні твори в новому стилі *tintinnabuli* – це авторське слово-термін походить від латинського *tintinnabula*, «дзвіночки». Характерною особливістю стилю стало звукове самообмеження, своєрідна акустична редукція: пізніше Пярт назвав *tintinnabuli* «втечею в добровільну бідність». В основних стилістичних параметрах і технічних характеристиках легко прочитувалося зіставлення протилежностей: мінливість – стабільність, дисонантність – милозвучність, хроматика – діатоніка, нові прийоми звуковидобування й нотації – традиційні, з присмаком старовини, способи гри та запису. Стиль *tintinnabuli* природно вписався в коло архаїчних тенденцій, які широко розповсюдилися в середині 1970-х років. Навіть більше, він сприймався часто як найбільш яскраве їх втілення, як квінтесенція ретро-стилістики релігійного змісту.

Що стосується суті *tintinnabuli* в аспекті ретро-стилістики, то сама його звукова матерія не має точного прототипу в музиці минулого. В основі письма



*tintinnabuli* лежить поєднання двох голосів, де один рухається по звуках діатонічної гами (так званий М-голос, тобто мелодичний), а інший – по звуках тонічного тризвуку (Т-голос, власне *tintinnabuli*-голос).

Термінологічні труднощі підкреслюють унікальний характер письма *tintinnabuli*, що постає як індивідуальний композиторський винахід – відкриття Пярта, який можна порівняти з іншими найбільшими нововведеннями музики ХХ століття, зокрема – з ідеєю серії Шенберга, включно з її більш пізніми варіантами й модифікаціями.

Сам композитор у коментарях підкреслює раціональну, «цифрову» основу свого методу композиції – по суті, йдеться про застосування індивідуального числового алгоритму в кожному окремому творі. «Це чиста математика», – каже Пярт про п'єсу «*Arbos*», – «математика в застосуванні до музичних інструментів. Звучить дивно, правда? Але в музиці все математика: без чисел не було б звуку».

У вокальних творах числові алгоритми виводяться зі структури інтонованого силабічного словесного тексту; отже ця структура відбивається в будові мотивів і способах їх поєднання. В інструментальному викладі регуляційну роль виконує основна мотивна структура з варіативними змінами; в умовах багатоголосся вона «розмножується» в ритмічних варіантах відповідно до суворої техніки пропорційного канону. Так влаштована п'єса «*Cantus*» пам'яті Бенджаміна Бріттена для струнного оркестру та дзвонів.

Більшість дослідників, які займалися вивченням техніки Пярта, відзначають спадкоємність методів композитора та опору на авангардний серіалізм. Однак чиста діатоніка *tintinnabuli* не перетворилася для Пярта на позачасовий абсолют. Її еволюція за чотири десятиліття поступово привела до проникнення дисонансів (раніше за всіх з'явилися модальні хроматизми, лад зі збільшеною секундою та варіативними ступенями, як у п'єсі «*Fratres*»).

Отже, «позачасовий», квазістаровинний стиль *tintinnabuli* виявляє здатність до історичної еволюції, що рухається від «середньовічної» модальності до романтичної гармонії та обіймає в межах чотирьох десятиліть кілька століть історії. Загальні закони еволюції проступають у становленні індивідуального пяртівського стилю. Показово, що й у романтичній стилістиці Пярту ближчі «архітектурні» закономірності формування музичного цілого, як, наприклад, стійкі гармонічні формули, а не конкретика романтичного інтонаційного матеріалу, ідіоми ліричного походження. Тематичний елемент залишається узагальнено-нейтральним і на хроматичній, і на діатонічній основі. Так само було в Пярта і раніше. І авангардні техніки, і метод *tintinnabuli* у всіх його варіантах є для композитора світом об'єктивно-раціонального, вираженого в числі, цінується як прояв вищого закону, природного і божественного.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра історії світової музики, здобувач

Автор – Дашак Євген Леонідович  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, професор  
Неболюбова Лариса Сергіївна

### «CASTELLI ROMANI» Й. МАРКСА В КОНТЕКСТІ ПЕРЕТВОРЕННЯ ТРАДИЦІЙ РОМАНТИЧНОГО ПРОГРАМНОГО СИМФОНІЗМУ

Три п'єси для фортепіано з оркестром «*Castelli Romani*» («*Villa Hadriana*», «*Tusculum*», «*Frascati*», 1929–1930) є одним із ключових опусів у творчому доробку австрійського композитора, піаніста, теоретика, критика та викладача Йозефа Маркса (1882–1964). Подекуди його називають також другим фортепіанним концертом: його «попередник», «Романтичний концерт» для фортепіано з оркестром, був написаний десятиріччям раніше (1920). У цей проміжок часу були створені такі крупні симфонічні твори, як «Осіньна симфонія» («*Herbstsymphonie*», 1921), «*Naturtrilogie*» (1925) та «*Nordlands-Rhapsodie*» (1929). Працюючи над цими грандіозними симфонічними полотнами, Й. Маркс значно вдосконалив майстерність оркестрового письма, що не могло не позначитися на партитурі «*Castelli Romani*».

**Актуальність** даного дослідження зумовлена нагальною необхідністю вивчення даного твору Й. Маркса, що досі не висвітлювався у вітчизняному музикознавстві. Це завдання є винятково важливим передусім для піаністів-виконавців: свого часу «*Castelli Romani*» входили до репертуару В. Гізекінга, австрійських піаністів Ф. Валенці, Х. Петермандля, Ю. Басслера, О. Йеннера, а також американського піаніста Д. Лайвлі. На жаль, в Україні цей твір досі не виконувався. Безперечно, з часом «*Castelli Romani*» мають зайняти гідне місце в репертуарі українських піаністів.

Творчим кредо Й. Маркса була охорона та збереження мистецьких традицій минулого й передусім – музичного романтизму. Цей естетичний принцип знайшов своє різнобічне втілення і в «*Castelli Romani*». Цей твір є також яскравим зразком фортепіанного концерту симфонічного типу. Тому **метою** даної роботи є з'ясування даних проблем.

**Об'єктом** вивчення виступають «Три п'єси для фортепіано з оркестром» «*Castelli Romani*» Й. Маркса, а **предметом** – наявні в них індивідуально трактовані риси романтичного програмного симфонізму.

До кожної з трьох частин «*Castelli Romani*» Й. Маркс долучає деталізовану авторську програму, що перевтілює такі «вічні» романтичні теми, як подорож героя Італією, спогади про історичне минуле, споглядання ліричним героєм картин народного свята тощо. Втілюючи образи цієї програми, зовні «класична» композиція фортепіанного концерту (I частина – сонатне алегро, II частина – складна тричастинна форма, III частина – варіації) насичується великою кількістю контрастних епізодів-замальовок, що дають Й. Марксу додаткові можливості для втілення його майстерності у сфері тембрового звукопису. Інтонаційно-образна драматургія «*Castelli Romani*» заснована на контрастному зіставленні епічних образів величного минулого («григоріанський хорал» основної лейттеми твору)

та пейзажно-ліричних (тема побічної партії I частини) і святково-танцювальних («фольклорна» тема варіацій фіналу) образів-«вражень» сьогодення.

У контексті історії розвитку жанру концерту для фортепіано з оркестром у XX ст. «*Castelli Romani*» стоять поруч із такими творами, як «Поганська поема» для фортепіано з оркестром Ч. Лефлера (1906), «Блакитна рапсодія» Дж. Гершвіна (1924), «Рапсодія на тему Паганіні» (1934) С. Рахманінова.

**Національна музична Академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра історії світової музики, аспірантура, II рік навчання**

*Автор – Дзизінська Наталія Олександрівна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент  
Антонова Олена Григорівна*

**СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО МІ МІНОР БЕЛИ БАРТОКА  
В СВІТЛІ ТЕНДЕНЦІЙ РАННЬОЇ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА**

Ранні скрипкові твори Б. Бартока спіткала складна доля: більшість із них не було надруковано, інші ж взагалі втрачено. Однак вивчення тих нечисленних опусів, що збереглися, є вкрай важливим, адже це дасть можливість виявити витoki стилю композитора та зрозуміти шляхи, що призвели до появи його зрілих скрипкових шедеврів.

До ранньої творчості Бартока, окрім низки мініатюр, належать три сонати для скрипки й фортепіано. Дві з них – Соната до мінор (1895) і соната Ля мажор (1897) – досі не надруковані, Третя ж, мі-мінорна (1903), вперше була опублікована в 1960-х роках за ініціативою дослідника Деніса Діллі (*Denjis Dille*), який врахував усі внесені Бартоком правки. Аранжування партії скрипки зробив Андре Гертлер (*André Gertler*).

Барток почав писати сонату для скрипки й фортепіано, будучи студентом останнього курсу Музичної академії. Її третю частину молодий композитор зіграв на концерті академії 8 червня 1903 року разом зі скрипалем Шандором Кесеґі (*Sándor Kőszegi*). Повністю соната була виконана автором та Ене Хубаї (*Jenő Hubay*) на концерті 25 січня 1904 року в Будапешті. Друге виконання відбулося 3 лютого 1904 року у Відні, а третє – у 1905 році в Парижі на конкурсі А. Рубінштейна.

Соната мі мінор має традиційну для класичних зразків жанру циклічну будову: три частини, що контрастують одна одній за темповими показниками (*Allegro moderato – Andante – Vivace*) та утворюють цілком «нормативний» тональний план (мі мінор – ля мінор – мі мінор). Звичними є і форми окремих частин: сонатна перша, варіаційна друга та рондо-сонатна третя.

Перша частина – *Allegro moderato* – написана у сонатній формі. У побудові експозиції привертає увагу наявність трьох самостійних тем (дві головні й одна побічна). Співвідношення двох тем головної партії за принципом контрастного взаємодоповнення знайде свій подальший розвиток у зрілих сонатних формах Бартока. Розробка, структурно відокремлена від експозиції, відзначена інтенсивністю розвитку, що охоплює, фактично, весь тематичний матеріал.

Важливу роль відіграють тут прийоми імітаційної поліфонії: заявлені від самого початку розробки, вони сягають своєї кульмінаційної точки в епізоді фугато, що завершує даний розділ форми. Важливою деталлю, що стане прикметою зрілого стилю Бартока, є завершення першої частини невеличкою ліричною «післямовою».

Друга частина – *Andante* – написана у варіаційній формі, яку Барток трактує відповідно до романтичної традиції – як сюїту контрастних п'єс, об'єднаних інтонаційно. Контраст охоплює різні рівні музичного цілого – метроритмічний, ладотональний, фактурний, жанровий і, як результат, образний. У співвідношенні образів вибудовується певний алгоритм. Непарні варіації (перша, третя та п'ята) мають більш героїчний, піднесено-патетичний характер, парні (друга та четверта) виконують інтермедійну функцію, переключаючи розвиток у танцювальну чи ліричну сферу. Повернення теми у вигляді близькому до початкового, що має місце наприкінці другої частини, замикає варіаційний розвиток, надаючи композиції завершеності й цілісності.

Фінал – *Vivace* – написаний у формі рондо-сонати з епізодом замість розробки. Звертає на себе увагу масштабність рефрену, середній розділ якого поєднує моменти розробки попереднього матеріалу та нові тематичні елементи, які згодом отримають розвиток у другому епізоді. Що стосується драматургічних особливостей фіналу, то типовим для зрілого Бартока стане наявний тут контраст між пружною танцювальністю, пісенною лірикою та героїко-патетичними образами.

В цілому, соната мі мінор демонструє поєднання властивого початківцю дотримання правил із певними «проривами», що свідчать про цілеспрямований пошук свого шляху в музиці. Найбільше слідування традиціям відчутно у формотворенні: орієнтація на усталений тричастинний цикл із відповідними функціями частин та збереження чітких контурів сонатної, варіаційної, рондо-сонатної композиції. Проте у трактуванні звичних композиційних схем є вже індивідуальні моменти, наприклад, двотемність головної партії – знахідка, яка поширюється Бартоком і на інші форми (двоелементність теми варіацій та рефрену фінального рондо). Показовим слід вважати й акцент на інтенсивному розвитку тематичного матеріалу, що передбачає сутнісне оновлення його образно-емоційного змісту (трансформація головних тем вже в експозиції першої частини).

Однак найбільшою своєрідністю відзначена тематична сфера сонати, пов'язана з національними джерелами. Апеляція до стилю вербункош відчутна в опорі на двічі гармонічний мінор, у використанні кадансів з предйомами та мелізматичних прикрас, у пунктирно-синкопованих ритмах та імітації гри на цимбалах. Вплив угорської народної музики простежується також у чергуванні імпровізаційних і танцювальних епізодів, що нагадують зіставлення *Lassan* і *Friska* в чардаші (перша і друга варіації в другій частині, друга і третя частини циклу). Разом з тим національний тематизм поки що сусідить у сонаті Бартока зі стильовими впливами Р. Шумана, Й. Брамса, Ф. Ліста, Р. Вагнера.

Барток послідовно прагне дотримуватись властивої камерній сонаті рівності у співвідношенні інструментальних партій. Особливо це помітно у другій частині, де елементи теми викладаються по черзі скрипкою та фортепіано, подаються у вигляді канону, постають як контрапункт інтонаційно незалежних мелодичних ліній. Помітне й прагнення до виявлення тембрового потенціалу

скрипки впродовж твору: гра на струні G, використання гранично високого регістру та різноманітних прийомів скрипкової техніки (подвійні ноти, форшлаги, флажолети, віртуозні пасажі).

**Рівненський музичний фаховий коледж  
Рівненського державного гуманітарного університету  
Спеціалізація «Народні інструменти», III курс**

*Автор – Діхтяр Анна Вікторівна  
Науковий керівник – Міщук Вікторія Валеріївна*

### **ЖАНР ЛИСТА В ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ХХ СТОРІЧ**

Епістолярні тексти завжди були важливою складовою світової культурно-історичної спадщини. Починаючи з кінця ХІХ століття вони незмінно привертають увагу науковців різних галузей (філософії, історії, лінгвістики, психології, народознавства, мистецтвознавства тощо) як історичний та біографічний документ.

У своєму розвитку лист як епістолярний жанр пройшов тривалий шлях становлення та розвитку. Його витoki сягають часів античності (епістоли Епікура, Цицерона, Сенеки тощо).

З одного боку, лист являє собою спонтанний вияв думки, людських почуттів і має конкретного адресата. З іншого боку, з плином часу листи набувають всезагального значення та стають цінним джерелом минулих подій, розкриваючи таємниці особистого життя людини, деталі автобіографії, занурюють читача в історичну реальність, дозволяють глибше її усвідомити та відчутти себе ніби співучасником подій, про які йдеться.

Л. Гінзбург зазначає, що листи займають проміжну позицію між явищем літератури й побутовим текстом, тому вбирають у себе риси і документа, і художнього тексту. У зв'язку з цим М. Бахтін розглядає лист і як первинний жанр, що представляє собою напівлітературний письмовий тип мовлення, і як вторинний – у складі художнього твору. Тож варто зауважити стильову своєрідність і складність цього епістолярного жанру, зумовлену такими чинниками, як умови написання, форма спілкування, його мета й причина тощо. Ці властивості й визначають видову різноманітність листів.

Жанр листа користується великою популярністю серед композиторів, які через музичну інтонацію намагаються розкрити багату палітру взаємозв'язків між автором листа та його адресатом, відчутти особистісно-емоційний сенс їхнього «діалогу». При цьому найповніше вираження взаємодія музики та листа знаходить в оперному жанрі. Серед відомих композицій такого синтезу відзначимо: «Листи кохання» та «Самотність» В. Губаренка, «З листів художника» Ю. Буцко, «Лист незнайомки» А. Спадавеккіа, «Листи Ван Гога» Г. Фріда, «Листи в майбутнє» П. Дамбіса та ін.

Примітно, що названі твори належать до ХХ століття та представлені переважно в жанрі моноопери. Це закономірно, адже епістолярний жанр листа та

музичний жанр моноопери близькі за такими параметрами: центральне значення особистості адресата, направленість висловлювання адресанту, зміщення акцентів із зовнішнього на внутрішній світ людини (а отже зображення всесвіту всередині людини, а не показ людини як частинки світу), особистісний тон, простота й доступність викладу.

Зверненням до текстів у листах відзначився відомий український композитор Віталій Губаренко. На власне лібрето він написав монооперу «Листи кохання» (1971), взявши за основу новелу А. Барбюса «Ніжність». Губаренко чуйно поставився до першоджерела, максимально відтворивши його зміст та структуру. Тож опера представлена у вигляді чотирьох листів-монологів, в яких головна героїня твору звертається до свого коханого напередодні самогубства. Вокальна партія опери (сопрано) напружена, знервована, експресивна, сповнена вигуків та пауз. Великого значення набув оркестр (у складі струнних, флейт, фортепіано, арфи та ударних інструментів), особливо симфонічні інтерлюдії, що стали носіями трагічної реальності.

Принцип використання листів був застосований і при написанні опери «Самотність» В. Губаренка (1993). Композитор взяв за основу твору «Листи до незнайомки» Проспера Меріме, звернені до його шанувальниці Женні Дакен. Оскільки першоджерело нараховувало понад триста листів, Губаренко залучив до їх опрацювання та компоновки лібрето М. Черкашину. Пластична вокальна партія (тенор) головного героя відтворює його різноманітні почуття відповідно до змісту, що розкривається в кілька етапів: перший етап звернений до зовнішнього вияву життя героя (подорожі, враження, емоції); другий – пов'язаний з вираженням глибинних душевних переживань; третій розділ – зізнання в коханні та визнання любові як єдиної сили, що має смисл у житті. Подібно до «Листів кохання», вагому роль тут мають інструментальні інтерлюдії та фортепіанні соло, які з усією повнотою розкривають внутрішній світ героя опери.

Примітним явищем мистецтва кінця XIX ст. стали музичні листи Василя Каліннікова, які, синтезуючи епістолярну форму та музичну мініатюру, утворили особливий різновид вокального жанру – «музичний лист». Композитором було написано шістьнадцять таких вокальних мініатюр-листів у супроводі фортепіано. Вони являють собою текстове послання (автор звертається до близьких людей – батька, вчителя, однокласників-музикантів, однодумців) у поєднанні з основним музичним матеріалом, при цьому композитор вказує і дату, і місце написання. Відповідно до адресанта, музична мова творів набуває то розповідного характеру, то споглядального, то гумористичного.

Сьогодні явище традиційного листування переживає складні часи, що пов'язано з розвитком науково-технічного прогресу та заміною звичних писемних жанрів розмовного стилю на *SMS*, переписку в соціальних мережах тощо. Однак жанр епістолярію продовжує розвиватися та представляти інтерес як благодатний матеріал для композиторських творів, що дозволяє не лише читачеві, а й слухачеві через музичну складову ще більш глибоко відчутти характер людських думок, переживань, найтонші рухи душі, висловлені в листах.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра теорії музики, III курс**

*Автор – Довгун Марія Володимирівна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, професор  
Коханик Ірина Миколаївна*

### **ЩО ТАЯТЬ В СОБІ «СНИ ПТАХА» ОЛЕКСІЯ РЕТИНСЬКОГО? (ПРО ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ТВОРУ)**

Олексій Ретинський – один із молодих композиторів, творчий шлях якого розпочався в Україні. Багатогранність його обдарування, глибокий філософський погляд на життя, вразливість та емоційність натури визначають особливості почерку митця, дедалі більшу популярність його творів, велику привабливість для сучасної слухачької аудиторії.

Творчість композитора, що сформувався в різних жанрових площинах акустичної та електроакустичної музики, завжди тяжіла до синтезу мистецтв (особливо живопис + поезія + музика), що обумовлює насиченість і неодномірність його композицій, їх образну й асоціативну неоднозначність. Щоразу композитору доводиться шукати особливий звуковий матеріал та способи його музичної організації (інколи навіть виходячи за межі акустичного простору та традиційних звуковисотних систем) для адекватного втілення свого задуму.

Невеликий камерний твір «Сни птаха» (2010) для скрипки й фортепіано сповнений витончених і «вразливих» образів, які є вираженням утаємничених думок і почуттів композитора, спробою інтровертного самоспоглядання – глибокого й сокровенного. Цей твір є музичним втіленням ідей мистецького руху «Пташечки», котрий був для О. Ретинського, за його власним зізнанням, як «розчин, який розріджує надмірну серйозність щодо себе і свого мистецтва».

Найбільшою загадкою та водночас ключем до розуміння твору є два образи, закарбовані у назві – сни і птах. Обидва вони мають надзвичайно широкий і різноманітний спектр значень, що сформувався в історії культури (міфологічних, символічних, семантичних та ін.). Ці ж образи зумовлюють всю структуру музичного тексту та його організацію, в якій дивним чином поєднуються реальність і вигадка, звичне і незвідане, стираються межі простору і часу, внутрішньої людини та її дотичного «двійника».

Так, усі музичні «події» твору відбуваються в системі хроматичної тональності, яка, чітко окреслюючи межі використання структур, допускає вільне пересування, «ковзання» у звуковому полі.

Партитура насичена багатьма музичними засобами, що передають саме сни птаха і все, що може бути пов'язано з діяльністю цієї пернатой істоти (наприклад, зліт птаха, змахи крил передано за допомогою фігурацій, спів відтворюють форшлаги, трелі, стан сну – медитативні фрагменти, важливою є також роль тембру та регістрів).

Тематичний розвиток (наскрізність трихордових інтонацій) є одним із об'єднувальних факторів цілого в циклі. Його тричастинна побудова цілком логічна й зрозуміла, кожна з частин своєю чергою складається з двох розділів. Але їх жанрова природа й послідовність – нетипові: чергуються три інтерлюдії

та три прелюдії, причому першою завжди є інтерлюдія, яка вводить в якийсь ірреальний світ, у простір між землею і небом, де царюють птахи, де існують сни та людські фантазії.

Кожна інтерлюдія з прелюдією утворюють свій «малий» цикл (на зразок прелюдії та фуґи), що разом із певними стилістичними алюзіями (наприклад, жанру чакони) вказує на оригінальне переосмислення композитором барокових тенденцій.

«Сни птаха» О. Ретинського – це твір, що завершується запитанням, на яке кожна людина повинна шукати і знаходити власну відповідь, адже в ньому виражені поривання до досягнення певної мети, позначені перемінним успіхом, одвічне прагнення свободи і зв'язку часів – минулого, теперішнього й майбутнього.

**Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра  
Кафедра теорії музики, IV курс**

*Автор – Жукова Ольга Володимирівна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, професор  
Дугіна Тетяна Євгенівна*

**СТАБІЛЬНІ ТА МОБІЛЬНІ СТИЛІСТИЧНІ СКЛАДОВІ  
КАМЕРНИХ СИМФОНІЙ ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА  
(НА ПРИКЛАДІ КАМЕРНОЇ СИМФОНІЇ № 14 «МУЗИКА ЛІСУ»)**

Камерна музика для Євгена Станковича була та залишається своєрідною музичною лабораторією, сферою втілення нових композиторських технік і музично-виразових засобів. Серед усього жанрового різноманіття камерної музики особливо виділяється жанр камерної симфонії, до якого Є. Станкович звертається протягом всього творчого шляху. На даний момент композитором створено 15 опусів у цьому жанрі, і всі вони по-різному розкривають провідні вектори творчості композитора. Малодослідженість останніх камерних симфоній обумовлює **актуальність і наукову новизну** даної роботи.

Стильова система будь-якого композитора постійно поновлюється й містить як усталені, так і нові риси. Особливо чітко такий розподіл простежується в тому стилі, що має свій рельєфний, неповторний вигляд і легко відрізняється від інших. У будь-якому творі Є. Станковича можна побачити риси, які умовно назвемо **стабільними та мобільними**. Стабільні – це ті риси, які формують стильову систему композитора та є атрибутивними для більшості творів. Мобільні – риси, що постійно поновлюють, розвивають та розширюють стильовий тезаурус майстра.

До переважних стабільних стилістичних складових у Камерній симфонії № 14 «Музика лісу» належать:

- програмність («Музика лісу»);
- концертність: зіставлення інструменту, що виконує соло, та оркестру;
- активна роль метроритму (використання моноритмічної формули);
- симфонічність розвитку та інтонаційна єдність тематизму тощо.

До мобільних слід віднести:



- особливий тематизм камерної симфонії, адже композитор у даному творі демонструє картини природи, лісові пейзажі, що контрастує з тематизмом інших камерних симфоній;
- різновид програмності: за класифікацією А. Луніної, віднесемо камерну симфонію № 14 «Музика лісу» до полегшено програмної групи «традиціоналістських» творів, адже тут змальовано музичний пейзаж (єдиний, до речі, серед усіх камерних симфоній). Проте, не дивлячись на таку особливість, у даному опусі все ж простежується більш глибока концепція.

Співвідношення стабільних і мобільних стилістичних складових у кожному творі Станковича різне, і це передусім залежить від рівня й динамічності тематизму. Проаналізувавши камерну симфонію № 14 «Музика лісу», можна зробити висновок, що у творі переважають стабільні стилістичні складові. Цей факт свідчить про чітко виражену усталеність та сформованість стильової системи Є. Станковича на сучасному етапі. Особливе ж поєднання з мобільними компонентами знову розширює та індивідуалізує систему. І знову народжує своєрідний, неповторний художній образ, створений видатним симфоністом сучасності – композитором Євгеном Станковичем.

**Львівський національний університет імені Івана Франка  
Факультет культури і мистецтв, кафедра музичного мистецтва, II курс**

*Автор – Заdereцька Галина-Вікторія Василівна  
Науковий керівник – відмінник народної освіти України,  
викладач-методист вищої кваліфікаційної категорії  
Юзюк Наталія Федорівна*

**МУЗИЧНИЙ АЛЬБОМ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ВАЛЕРІЯ КВАСНЕВСЬКОГО  
«РОМАНТИЧНІ СТОРІНКИ»:  
БАГАТОЖАНРОВІСТЬ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ**

Серед сучасних українських композиторів ім'я львівського митця Валерія Квасневського давно посідає чільне місце. Після закінчення Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка по класу віолончелі, паралельно навчаючись композиції у славетного Анатолія Кос-Анатольського, автора відомого солоспіву «Ой ти, дівчино» на слова Івана Франка, молодий музикант розпочав педагогічну та мистецьку діяльність.

Перші ж музичні опуси В. Квасневського виявили його яскраве природне обдарування як лірика, романтика й чудового мелодиста. Вважаючи, що «мелодія – це рух душі», композитор свідомо звертається до творчих традицій романтиків XIX ст., пропагуючи найкращі естетичні ідеали минулого. Не уникаючи модерних засобів виразності, він особливу увагу приділяє пошуку мелодії, яка могла би якнайкраще відтворити його художній задум. Саме цього його вчив професор А. Кос-Анатольський, який говорив: «Прагну до сучасного музичного вираження, але ревно бережу вічне серце пісні – мелодію», – і ці настанови обдарований вихованець плекає і талановито розвиває у своїй творчості.

У творчому доробку В. Квасневського багато творів різних жанрів, зокрема вокальні опуси в царині духовної музики. Назагал Валерій Квасневський є автором понад 100 солоспівів для голосу в супроводі фортепіано, які вийшли у збірках «Чом ти не вийшла», «Жовте листя», «Відлуння весни», «В любові і молитві» (де вперше була надрукована «Молитва до Пречистої» – українська *Ave Maria*) на поетичні тексти класичних поетів, сучасних авторів, власні вірші, а також на вишукану поезію Марії Гатали-Квасневської (дружини композитора). Є твори для симфонічного оркестру, твори для хору й солістів з оркестром, музика до драми Л. Українки «Лісова пісня», балет-мініатюра «Містерії», квінтет для дерев'яних духових інструментів. Також є твори на історичну, патріотичну тематику: Симфонічна фантазія «Шевченкіана» (до ювілею Т. Г. Шевченка) на слова композитора; вокальний твір «Молитва за народ» на слова поетеси Марії Гатали-Квасневської; пісня «Заспівай про Україну!» на слова композитора та ін.

В. Квасневський із задоволенням, майстерно пише музику для різних інструментів, також твори дидактичного репертуару для молоді. У його доробку є оригінальний збірник «Смичкові акварелі»: вибрані твори для скрипки, віолончелі та флейти у супроводі фортепіано. Також видано чотири збірники цікавих творів для фортепіано, в яких поєднані різноманітні жанри – від балади до регтайму, п'єси великої та малої форми. Один зі збірників має назву «Романтичні сторінки». У ньому автор мав за мету втілити дух романтизму, лірики й поетичності. Це ніби погляд сучасного митця в минуле, намагання відродити романтичні піднесені образи, тонкі людські почуття, мелодійність, щирість і красу. Композитор творить з надією, що його музика несе слухачам розраду та втіху.

До збірки «Романтичні сторінки» входять композиції різних жанрів, з великою стильовою палітрою та широким діапазоном образно-емоційної тематики. Серед творів: барокова Прелюдія «*Misterioso*», романтичні Балада і Ноктюрн, скерцо «Арлекінада», танцювальні Полька, Мазурка, Вальс, а також «Джазовий диптих» – як емблема розважального жанру ХХ століття. Доступність музичного змісту, яскрава образність і нескладна фактура окремих фортепіанних творів сприяють успішному впровадженню їх у навчальний процес.

Особливо прихильний В. Квасневський до поезії Л. Українки, на її ліричні вірші написано низку солоспівів. У своєму альбомі «Романтичні сторінки» композитор присвятив українській поетесі чудову п'єсу «Канцона». Композитор в якості епіграфа-програми запропонував поетичні рядки Лесі Українки: «Знов весна і знов надії В серці хворім оживають, Знов мене колишать мрії, Сни про щастя навівають. // Весна красна! Любі мрії! Сни мої щасливі! Я люблю вас, хоч і знаю, Що ви всі зрадливі...». Цікавим фактом біографії Лесі Українки є те, що вона часто грала своєму дядькові Михайлові Драгоманову його улюблену «Баркаролу» з альбому «Пори року» П. І. Чайковського (це занотовано поетесою 2 січня 1882 року у листі до тітки). Напевно, не випадково В. Квасневський присвятив поетесі саме «Канцону» – найпоетичнішу п'єсу збірки, яка наближається за стилем до романтичної музики Чайковського.

Твір має тричастинну структуру. Крайні частини написані у формі розширеного періоду. Тональність твору Соль мажор, розмір 4/4, авторська позначка темпу – *Andantino*. Фактура типова для фортепіанної «пісні без слів» – мелодія і синкопований акордовий акомпанемент, з опорою на витримані баси.

Загальний характер твору – замріяний, сентиментальний. Наспівна мелодія приваблює вишуканістю, задушевністю і водночас простотою та безконечним розвитком на довгому диханні. Середній розділ «Канцони» (*Piu mosso*), написаний у паралельному мі мінорі. Характер частини позначений схвильованістю, що посилюється завдяки метричним змінам та нестійкому метроритму (9/8). Важливо виявити гарний смак для змістовного наповнення кожної фрази. Точного виконання потребують авторські вказівки щодо темпів і настроїв музики, які допомагають відтворити динаміку почуттів.

Львівський композитор Валерій Квасневський – член Національної Ліги українських композиторів. Талановитий сучасний митець має своє виразне творче обличчя. Його творчість багатогранна, її головною рисою є витончений ліризм, поетичність, романтична образність. У творах композитора втілені споконвічні людські цінності – духовність, гуманізм, щира віра в добро. Зараз композитор у розквіті свого таланту. Сподіваємося, що попереду на нас неодмінно чекають захопливі зустрічі з його новими музичними творами.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра теорії музики, I курс**

*Автор – Задьора Анастасія Андріївна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, професор  
Коханик Ірина Миколаївна*

**ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ПОЕТИЧНОГО СЛОВА  
У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ Г. В. СВИРИДОВА  
«У МЕНЯ ОТЕЦ КРЕСТЬЯНИН»**

Серед блискучої плеяди геніальних композиторів ХХ століття особливим даруванням відрізняється творчість Георгія Васильовича Свиридова. У непрості часи своєї епохи його музика стала справжнім втіленням найвищої внутрішньої гармонії та невтомного прагнення до ідеалів добра і краси.

Чарівність мелодії, різноманіття музичних барв, оригінальність ладових структур проявилися у вокальній музиці Свиридова – провідній сфері його творчості. Духовна міцність та філософська ґрунтовність його пісень, романсів та хорових творів демонструє пряму залежність від пильного ставлення композитора до поетичного тексту. Чуйність до слова, велика увага до змісту, вимогливість у виборі поезії формують усю подальшу роботу над твором.

Цикл Г. В. Свиридова «У мене отец крестьянин» (1957) – це чудовий зразок органічного сплаву поетичного слова та свиридовського мелосу. На цьому етапі композитор звертається до поезії Сергія Єсеніна, особливо близької по духу самому митцю. Композитор завжди намагався зануритись у світ поглядів та ідей автора слова. Відроджуючи прекрасні вірші одного з «найнаціональніших» поетів, Свиридов проникає у надзвичайний простір есенінських образів та втілює їхню унікальність. Так виникають сім вокальних номерів, що відтворюють ліричні сповіді головного героя про любов та втрачену молодість у чергуванні з яскравими замальовками милого серцю старого селища, картинами природи і

народного побуту. Красу поетичного слова композитор розкриває через індивідуальну ладово-інтонаційну мову, яка органічно поєднує фольклорні риси зі сталими традиціями західноєвропейської музики.

Аналіз вокального циклу Г. В. Свиридова «У меня отец крестьянин» виявив такі особливості прочитання есенінської поезії композитором:

**1. Робота над літературним першоджерелом.** Свиридов дуже «вільно» ставиться до поетичного тексту. Він у прямому сенсі працює над будовою вірша, переробляючи її під музичний виклад. Форма твору залежить від жанрового нахилу та драматургії. Звідси – скорочення оригінального тексту, повтори та перестановка рядків, часом – заміна окремих слів та додавання зайвих складів.

**2. «Гра» з віршовим розміром та метроритмом.** Композитор не тільки вносить зміни до тексту, а ще й робить переакцентування складів. Часто наголошений склад припадає на слабкий час метру (за допомогою використання змінного розміру, затактів, інтонаційного тяжіння).

**3. Схильність до «прямого» втілення жанру.** Нерідко жанр визначається вже в самій поезії. Єсенін, поет «з народу», постійно чув красу чарівної протяжної ліричної пісні, бадьорі наспіви трудових, бачив веселі народні гуляння, які супроводжувались скоромовками, частівками та танковими, що звучали під супровід беззмінної учасниці всіх народних зібрань – гармошки. Композитор точно відчуває ці жанрові особливості, закладені Єсеніним скоріше інтуїтивно. Він ставить перед собою завдання не стилізації, а прямого трактування жанру. Так у багатьох номерах можна зустріти початкові заспіви, підголоски, характерні мелодичні інтонації тощо. Проте зустрічається й мішаний тип із певними рисами тих чи інших жанрів. Тому твори цього циклу іноді складно назвати романсами. Переважно це пісні, народність яких бере свій початок ще з появою тексту та підкреслюється всіма музичними засобами.

**4. Психологічність вислову.** Вона обумовлена здатністю композитора емоційно відчувати те, що приховано в глибинах змісту поезії. Митець відчуває найтонші почуття головного героя та втілює їх у музиці, демонструючи справжні думки й переживання, часом незважаючи на протилежний зміст слів.

**5. Увага до вибору тембрів голосів та характеру виконання.** Кожен твір являє собою живу народну замальовку або навіть цілу сценку. Тому велика відповідальність лягає на плечі виконавців. Від співака вимагається велика самовіддача, насамперед емоційна, та поглиблене розуміння матеріалу, «проживання» його на сцені. Композитор використовує два чоловічі голоси – тенор і баритон. Перший він часто застосовує у розспівних протяжних ліричних піснях, трагічних романсах. Баритон трактується як сильний міцний тембр, який підходить для народних заспівів, молодецьких і солдатських пісень. У дуетах йому належить основна мелодія, а тенор співає високі підголоски.

**6. Палітра композиторських засобів виразності та спрямованість їх використання на слухача.** З інтонуванням тексту тісно пов'язані всі елементи музичної мови Свиридова. Він спирається на діатонічні народні лади, використовує три типи мажоро-мінору, тривалі органні пункти, акорди з побічними тонами та нетерцієвої будови. З'являються «штучні» мелодико-гармонічні формули та інтонаційні фігури. Втім композитор абсолютно не ставить перед собою мету «ускладнення» вираження. Різноманітність прийомів, навпаки,

спрямована на «спрощення» та доступність творів навіть для невідготовленого слухача. Виникає запитання не «Що?», а «Як?» використовує їх композитор. Ця інтонаційна та гармонічна складність тісно сплітається з простим народним наспівом і розкриває його поетичну красу. Фольклорне начало, народна епіка та неосянна духовність національних традицій залишаються на самій поверхні, забезпечуючи комунікацію з твором. Саме це робить свиридовський мелос таким зрозумілим для сприйняття, залишаючи можливість постійно відкривати нові сенси та цінності музики великого Майстра.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра історії світової музики, аспірантура, I рік навчання**

*Автор – Зінченко Вероніка Михайлівна  
Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор  
Соломонова Ольга Борисівна*

**ТИПОЛОГІЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТУ  
ЯК ІНСТРУМЕНТ ОСМИСЛЕННЯ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ**

Балетний жанр із кожним роком набуває все більшої популярності як серед глядачів, так і серед митців. Незважаючи на безперечну унікальність кожного з балетів українських композиторів, у них можна виявити певні спільні риси та завдяки цьому розробити робочу типологію балетного жанру, яка дозволить диференціювати представлені жанрово-інтонаційні процеси та зробити узагальнення в масштабах усього сучасного балету.

На даний момент нам відомі наступні типології балетного жанру:

- жанрово-історична В. М. Холопової;
- жанрово-драматургічна М. П. Загайкевич.

Визначимо основні положення кожної з названих типологій.

У своїй праці «Форми музичних творів» Валентина Холопова присвячує окремий розділ музично-хореографічним формам балету. Для розуміння специфіки балетних вистав в еволюційному аспекті вона пропонує жанрово-історичну типологію, критеріями якої є жанрово-історичний і масштабний розподіл.

За жанрово-історичним критерієм балетні опуси поділяються на такі типи:

- балет-драма Ж. Ж. Новера (друга половина XVIII століття);
- романтичний балет (перша половина XIX століття);
- академічний великий балет (кінець XIX століття);
- симфонічна балетна драма (початок XX століття);
- неокласичний балет, включаючи безсюжетний (середина XX століття);
- хореодрама (середина XX століття);
- «тотальний театр» М. Бежара (друга половина XX століття).

За масштабним критерієм диференціація балетів відбувається наступним чином:

- багатоактні балети (3–4 акти);
- двоактні балети;

- одноактні балети;
- балетні й концертні мініатюри.

Отже, типологія В. Холопової, по-перше, вибудовує жанрово-історичну панораму балетів у їхньому еволюційному розвитку, по-друге, диференціює наявні балетні опуси за зовнішнім, масштабним чинником.

Другою типологічною системою є жанрово-драматургічна типологія Марії Загайкевич, подана у праці «Драматургія балету». Незважаючи на невизначеність самою авторкою критеріїв типологізації, такими є наявність літературної складової (сюжету) та, знов-таки, масштаб балетного твору.

За критерієм наявності сюжету дослідниця виділяє наступні типи балету:

- балетна п'єса – театральний твір із більш або менш розгорненою сюжетною дією, образно конкретизованою засобами музики і хореографії;
- балет-дивертисмент – вистава, наближена за своєю структурою до концертної програми, що засновується на чергуванні різних танцювальних номерів;
- симфонічні, або безсюжетні балети.

За масштабним критерієм М. Загайкевич поділяє вистави на:

- циклічні хореографічні форми;
- балетні мініатюри.

З урахуванням досвіду В. Холопової та М. Загайкевич нами запропоновано робочу типологію, створену за такими критеріями:

1. Генеза музичної складової, яка дозволяє диференціювати три моделі:
  - первинно-балетна музика, створена саме для балету;
  - вторинно-балетна, де використовуються вже наявні опуси (як балетні, так і не балетні);
  - синтетична модель, яка поєднує наявну та спеціально написану музику.
2. Підхід до звукового оформлення музичної матерії – інструментальна, вокально-інструментальна, вокально-хорова, електронна музика і синтетичний варіант із залученням різних типів.
3. Структурно-масштабний критерій, за яким виділяємо великий балет і камерний – суцільного чи сюїтного типу.
4. Етнічна специфіка балету, яка дозволяє поділити балети на позаетнічні й такі, що мають яскраво виражену етнічну приналежність.
5. Авторське жанрове визначення: балет, балет-перформанс, опера-балет, симфонія-балет.
6. Наявність або відсутність сюжетної лінії.
7. Орієнтованість на глядацьку вікову групу: дитячий балет, дорослий балет, балет сімейного типу.

Запропонована робоча типологія дозволяє осмислити сучасні процеси розвитку балетного жанру в творчості будь-яких композиторів, зокрема й українських.

**Чернівецький обласний фаховий коледж мистецтв імені С. Воробкевича  
Відділ теорії музики, III курс**

*Автор – Зубчук Юлія Володимирівна  
Науковий керівник – викладач-методист вищої категорії  
Медриш Ірина Давидівна*

**ОБРАЗ АВТОМОБІЛЯ В МУЗИЦІ**

У XIX столітті виник автомобіль. На початку XX століття, з інтенсивним розвитком науки і техніки, відбувається й розвиток автомобіля. Сучасний світ нових швидкостей відобразив футуризм. Італієць Т. Марінетті у 1909 році проголосив естетику технічної ери мистецтва, з новою красою швидкості. Машина з мотором проголошується прекраснішою за статую Ніки Самофракійської. Схожі слова зустрічаємо у французя О. Мірбо в романі «628-E8» 1905 року, центром якого є автомобіль: «Машини здаються мені творами уяви набагато більшими, ніж книги, статуї та картини». Захоплення швидкістю звучить у сонеті В. Набокова «Автомобіль в горах»: «С моею черной гоночной машиной / сравню на волю вырвавшийся гром!». В. Брюсов у вірші «Поклик автомобіля» називає автомобіль «кентавром сказочных времен», підкреслюючи злиття людини з машиною. У футуристів автомобіль набуває космічного масштабу: «Ми хочемо оспівати людину за кермом машини, яка метає спис свого духу над Землею, по її орбіті». Художники-футуристи У. Боччоні, Дж. Балла, К. Карра, Л. Руссоло створювали на картинах враження руху, динамізму шляхом накладання повторних зображень частин автомобіля на одне зображення – наприклад, «Рух автомобіля», «Розганяється автомобіль» Дж. Балло. Вони прагнули передати технічні звуки: «Ми хочемо... звучати переможними фанфарами, ревінням паровозних гудків та клаксонами автомобілів...». Маніфест російських літераторів «Ляпас суспільному смаку» 1912 року проголосив «музику вулиць» із «мелодією, гуркотом, шумом». Яскравим зразком став твір «Симфонія гудків» А. Аврамова, в який введено заводські гудки, шум моторів літаків й автомобілів. Художник і композитор Л. Руссоло у маніфесті «Мистецтво шумів» 1913 року висунув ідею нової музики з натуральних шумів механізмів: звуків двигунів, потягів, літаків, автомобільних сирен. Одна з перших його шумових п'єс – «Зустріч автомобіля з аеропланом». Авангардна українська музика XX століття пов'язана з діяльністю театру Леся Курбаса, музичне оформлення якого композитор Ю. Мейтус супроводжував шумовими ефектами зі звуками руху потягів й автомобілів.

Перші автомобілі сприймалися як диво. На малюнку А. де Тулуз-Лотрека водій нагадує космічного прибульця. Сюрреалістично виглядає автомобіль на картинах С. Далі. У романі Янна Мартеля «Високі гори Португалії» гірські жителі сприймають автомобіль вороже, як демонічне явище. Поступово машина входить у життя людей, побут великих міст. Це відображено на картинах А. Фірлі, Т. Лепицької, Ю. Піменова та ін. У літературі автомобіль опиняється в центрі подій таких творів, як «Три товариші» Е. М. Ремарка, «Золоте теля» Ільфа і Петрова, «Пастка для Попелюшки» С. Жапризо тощо.

У музиці також з'являється образ автомобіля як невід'ємної частини життя людини. В 1928 році американський композитор Дж. Гершвін відвідав Європу, зокрема Париж. Його вразило знайомство з відомими особами, чудова архітектура, а також незвичні звуки паризьких таксі, що відрізнялись від сирени-«завивання» американських автомобілів. Композитор розшукував по магазинах автомобільні клаксони, щоб створити спеціальні звукові ефекти у творі «Американець у Парижі» – музичній фантазії з рисами сюїти й симфонічної поеми. Для виконання було виготовлено музичний інструмент із чотирьох різних клаксонів, що імітують сигнали паризьких таксі. Клаксони звучать на початку твору та в репризному розділі. Разом із мелодією популярної пісні «*La sorella*» ці звуки відтворюють неповторне обличчя Парижа.

У фортепіанній сюїті Ф. Пуленка, де 10 мініатюр зображують маленькі подорожі містом – пішки або різними видами транспорту – є п'єса «В автомобілі». Композитор передає шістнадцятими насолоду від швидкого руху машини, а жорсткі акорди імітують звук автомобільного клаксона. Яскраво зображений підйом вгору з досягненням вершини – дзвінкою трелі – та шквалом пасажів згори.

У фортепіанному циклі «Зошит мініатюр» Всеволода Задерацького також є п'єса «Авто». Рух автомобіля передається шістнадцятими в швидкому темпі. Одноманітний звук мотора порушують удари дисонантних синкопованих акордів, ніби перешкоди на шляху машини. П'єса закінчується несподіваною зупинкою автомобіля.

У 2015 році, через століття після створення Гершвіном «Американця в Парижі», наша сучасниця, американська композиторка Альма Дойчер також приїхала до Європи, тільки у Відень. Насолоджуючись прогулянкою вуличками міста, вона була вражена музичною сиреною поліцейської машини, що дуже відрізнялась від американської. Старий Відень для Альми нерозривно пов'язаний з віденським вальсом. Свої враження від чудового міста вона втілила, як і Гершвін, у музиці. Її твір – варіаційна фантазія на віденський вальс – дотепно починається звуками автомобільного сигналу в імітації духових. Тому твір називається «Вальс з автомобільною сиреною».

Останнім часом образ автомобіля стали використовувати в комерційно-рекламних цілях. Японська компанія *Infinity* замовила анонімому композитору трихвилинний сучасний музичний трек. Він складався з запису оригінальних звуків автомобілів різних моделей, що включені в сучасну музичну композицію з акцентованим на кожну долю остинатним ритмом і мелодією з одноманітних секундних та терцієвих чітких мотивів. Звучання треку супроводжується ефектним відеорядом, що нагадує картини художників-футуристів: дивний технічний орнамент створюється з калейдоскопічно-дзеркального повтору зображень автомобіля.

Так само вчинила й німецька компанія *BMW*, замовивши музичний трек-рекламу відомому німецькому кінокомпозитору Хансу Циммеру. Той використав звуки прискорення й гальмування електромобілів наступного покоління, змінюючи та варіюючи їх (засоби «конкретної музики»). Так виник цікавий маленький саундтрек.

Можливо, сучасні композитори знайдуть новий музичний поворот у втіленні образу автомобіля...



**Львівський музичний фаховий коледж імені С. П. Людкевича  
Відділ народних інструментів, II курс**

*Автор – Іваніцька Марія Ярославівна  
Науковий керівник – Фішер Тетяна Павлівна*

**У ПОШУКАХ ОРИГІНАЛУ: РЕАЛЬНЕ ЗВУЧАННЯ УКРАЇНСЬКИХ  
ВИКОНАВЦІВ У ЗВУКОЗАПИСАХ 40–60-Х РОКІВ**

До виникнення й масового розповсюдження звукозапису спогади сучасників, нотні тексти та рецензії були єдиним джерелом інформації про виконавську майстерність великих музикантів. Фіксація звуку як фізичного явища дала можливість підтвердити чи спростувати судження про тембр, виконавську майстерність, авторську манеру видатних музикантів ХХ ст., що містяться в документальних свідченнях епохи. Для культури Східної Галичини перша половина ХХ століття залишається одним із найбільш неоднозначних і маловивчених періодів. На перший погляд, це дуже складний політично та економічно нестабільний час великих соціальних та історичних змін не лише локального характеру (в межах Східної Галичини), а й у всеукраїнському, європейському та світовому контексті. Проте саме ці історичні обставини зумовили виникнення унікального культурного середовища. Свідченням цього є численні мистецькі комунікати різного жанру та обсягу на сторінках преси. Оскільки оглянути концертне життя всіх культурних центрів Східної Галичини першої половини ХХ століття в межах даної розвідки неможливо, ми вирішили зосередитися на діяльності оперних та камерних співаків Львова як культурного центру даного регіону.

Власниками нью-йоркської фірми *Arka Records* були Ярослав Пастушенко і Роман Поріток. Фірма характерна тим, що публікувала записи виключно українців діаспори. Винятком є кілька записів Львівського хору «Сурма», скопійованих із платівок польської фірми «Сирена-Електро» в 1934 році. Деякі записи здійснені в Детройті, Монреалі, Клівленді. Кількість випущених платівок «Арки» – близько ста. У студії рекордингової компанії записувалися такі виконавці: сопрано Євгенія Винниченко-Мозгова, Марія Сокіл, Мирослава Вербицька, Софія Гаврищук-Кальба, тенори Мирослав Скала-Старицький, Орест Руснак, Василь Тисяк, баритон та бандурист Михайло Мінський, Лев Іщук, Юрій Лаврівський та бас-профундо Володимир Мота, естрадні виконаці Антін Дербіш і Мирон Ебергарт. Також збереглися записи нью-йоркського хору «Думка», ансамблів бандуристів Романа Левицького та Володимира Юркевича, Оркестру мандоліністів, Українського оркестру гавайських гітар, платівки з танцювальною та легкою музикою у виконанні джаз-капели Леоніда Яблонського (який в довоєнний період був мегапопулярним у Львові під назвою «Ябцьо-джаз»). Як акомпаніатор зі студією співпрацював Богдан Весоловський, інколи – Антін Рудницький. Порівняльний аналіз звукозаписів зазначених митців і безпосередньої оцінки їхнього таланту сучасниками (авторитетними критиками С. Людкевичем, Н. Нижанківським, В. Витвицьким, В. Барвінським, А. Рудницьким, Б. Кудриком та іншими) дозволить не лише доповнити творчі портрети зазначених виконавців, а й розширити наші уявлення про естетичні

смаки того часу, рівень професійного розвитку виконавського мистецтва та його оцінку сучасниками; зрозуміти систему критеріїв музикознавців зазначеної доби при оцінці майстерності згаданих музикантів; простежити, які естетичні ідеали та методологічні засади мали (або не мали) будь-який вплив на розвиток професійної виконавської школи Східної Галичини в майбутньому.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра старовинної музики, творча аспірантура, I рік навчання**

*Автор – Кільчицька Анна Орестівна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента  
Шадріна-Личак Ольга Віталіївна*

**ВАРІАЦІЇ НА BASSO OSTINATO У КЛАВІРНІЙ СЮЇТІ  
КІНЦЯ XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТ.: ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ**

На період другої половини XVII – початку XVIII ст. припадає найбільш яскравий розквіт клавірної музики. У цей час в Європі набувають розвитку всі впливові національні клавірні школи, формуються основні стилі клавірної музики, найбільшої повноти досягає жанрове різноманіття творів для клавесину. Як відомо, розвиток кожної національної школи пов'язаний із певними характерними клавірними жанрами. Вони представлені досить яскравими зразками, які є носіями специфічних особливостей розвитку музичної мови тієї чи іншої країни.

Одним із таких жанрів є танцювальна сюїта, яка особливо інтенсивного розвитку зазнала у Франції. Проте зразки цього жанру є у клавірній музиці чи не всіх європейських країн. Особливості структури сюїт та їх різновиди у творчості різних композиторів спонукають до більш детального вивчення танцювальних жанрів, до яких звертаються автори. Особливу увагу привертають варіації на *basso ostinato*, які часто включаються до сюїтних циклів французькими, німецькими, англійськими композиторами, зокрема Ж. А. д'Англебером, Й. С. Бахом, Й. К. Ф. Фішером, Г. Перселлом та багатьма іншими.

У період другої половини XVII – початку XVIII ст. варіації на *basso ostinato* – це одна з найбільш уживаних і популярних форм, зокрема в клавірній музиці. Особливості побудови таких творів – постійне повторення яскравої та лаконічної за викладом басової теми – створюють відчуття єдиного цілого. А необмежені можливості розвитку верхніх голосів (поліфонічного або гармонічного розвитку фактури, створення контрасту за допомогою змін тональності чи фактури, досягнення ефекту імпровізаційності) дають можливість по-різному розкрити образний зміст твору. Своєю чергою, у зв'язку з особливостями інструментарію та традиціями клавірного виконавства, це створює умови для втілення й розвитку потенціалу таких музичних жанрів, як чакона, пасакалія, фолья (пасакалії та чакони Й. К. Ф. Фішера, *Variations sur les Folies d'Espagne* Ж. А. д'Англебера та інші).

Особливий інтерес представляє розгляд принципів варіювання фактури та їх виконавського втілення, а також їх обумовленість образно-змістовним

наповненням творів. Дослідження клавірної музики бароко, розширення уявлень про різноманіття жанрів та їх виконавську специфіку є надзвичайно важливим для формування високого рівня професійної виконавської майстерності музикантів.

**Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
Кафедра популярної музики, аспірантура, III рік навчання**

*Автор – Кокотайло Богдан Борисович  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства  
Майчик Остап Іванович*

### **ЗНАЧЕННЯ ДІЯЛЬНОСТІ ВІА «АРНІКА» ТА «ВАТРА» В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ ГАЛИЧНИНИ 1970-Х РОКІВ**

Популярна музика з різних причин досі не одержала належного висвітлення та об'єктивної оцінки в сучасному українському музикознавстві. Популярну музику часто трактують як частину музичного життя, що має право на існування, але не вважається частиною професійної традиції. Однак якщо заглибитися у витоки жанру, то можна зауважити, що сучасна масова культура – результат закономірного розвитку професійної музичної культури, що забезпечує потреби культурного дозвілля широких суспільних груп. Популярна музика також не обов'язково має бути низьковартісною, непрофесійною. Яскравим прикладом новаторського та професійного підходу до створення популярної музики є діяльність вокально-інструментальних ансамблів (далі – ВІА) «Арніка» та «Ватра» (Львів, 1970-ті роки), що здійснили вплив на розвиток естрадної музики майбутніх поколінь.

ВІА як явище з'явилися у 60-х роках ХХ ст. унаслідок захоплення молоді популярними західними колективами й напрямками музики. Ці музичні гурти були покликані стати українськими аналогами західних рок-, поп-груп. Оскільки офіційно вважалося, що рок-музика – «продукт розкладу західної культури», то для таких колективів було знайдено назву «вокально-інструментальний ансамбль», або, скорочено, ВІА. Офіційний статус ВІА в Радянському Союзі мали професійні та самодіяльні рок-, поп- та навіть фолк-гурти, учасники яких мали спільні ідейні погляди та єдину концепцію творчості. Натомість попгурти ще інколи називали «естрадними ансамблями». Важливо, що попри сильне втручання в репертуарну політику й цензурний контроль, ВІА, аматорські та професійні, поєднавши нові стилі з українським словом та мелосом, створили якісно новий культурний продукт, що сприяло популяризації та поширенню сучасних оригінальних україномовних композицій та/чи аранжувань народних пісень.

Одним із таких колективів, що здійснив якісний прорив в українській попмузиці Львова, є ВІА «Арніка», що постав на початку 1972 року в результаті об'єднання двох ВІА – «Евріка» (музичний керівник – джазовий музикант Юрій Варум) і «Медікус» (музичний керівник – джазовий трубач Володимир Кіт) при Львівському аптекоуправлінні за підтримки його очільниці Віри Миколаївни Васильєвої. Засновниками новоствореного ВІА стали Володимир Васильєв (художній керівник і незмінний продюсер) та Леонід Зіммер (звукорежисер).

Першим музичним керівником ВІА був Орест Дутко. Його наступником став Володимир Кіт (1972–1975), згодом – композитор, гітарист і співак В. Морозов з «*Quo Vadis*» (?–1979). Отже, до складу ВІА «Арніка» ввійшли визнані прогресивні музиканти. Так, ансамбль «Медікус» на той час уже був відомим в Україні та СРСР джазколективом: у 1966–1967 роках брав участь у відомих Талліннських джазфестивалях, а «*Quo Vadis*» В. Морозова відзначився тим, що зробив перше хард-рокове аранжування пісні «Червона рута».

Репертуар колективу відзначається різноманітністю, у ньому мають місце як авторські, так і народні пісні ліричного, лірико-патріотичного та жартівливого змісту, в ньому відбувається поєднання національної культури з актуальними світовими тенденціями розвитку естрадного музичного мистецтва. ВІА «Арніка» вдало використовує поєднання звучання народних інструментів – сопілки, скрипки – з ритм-секцією та групою мідних духових. Музиканти постійно експериментували з тембрами та стилем, що оновлювало звучання колективу. Також на стиль звучання в цілому, і зокрема духової секції, справили вплив *Rolling Stones*, *Chicago* і Блат СвенТірс – із цією музикою можна було познайомитися на хвилях радіо Люксембург, про що згадує Іван Господарець. Найкраще імпровізаційні вставки в дусі *Chicago* вдавалися О. Дутко. Непересічним явищем було чи не кожне аранжування народної пісні.

Подібну лінію в репертуарній політиці підтримував лідер ще одного колективу – Михайло Мануляк. Ідеться про ВІА «Ватра», що виник при Львівській філармонії в 1971 р. Гурт у першому складі витворив власний стиль. Вони першими запропонували слухачам рок-фолк та рок-джаз-фолк (композиції «Танець жаги», «Ватровий дим», «Ой, чий то кінь»). Репертуар ансамблю складався не лише з аранжувань народних пісень, а й з авторських композицій М. Мануляка. Відомо про щонайменше 15 пісень, які він написав у тандемі з І. Калинцем. На жаль, після зацікавлення органами КГБ діяльністю ансамблю і звільнення його засновника не лише з ВІА, а й із Львівської філармонії всі ці композиції були приречені на забуття. Попри наказ знищення нот, партитури збереглися. Важливо, що наступний керівник ВІА «Ватра» Б. Кудла, попри незмінність політичної ситуації, зберіг імідж, створений попередником. 1974 року було випущено платівку ВІА «Ватра», на якій, зокрема, були вміщені фолк-джаз-рокові композиції М. Мануляка, однак без згадування імені композитор. Сама платівка стала рекордною серед записаних на «Мелодії» українськими виконавцями – вона передруковувалася ще майже 15 років.

Сміливі мікси етнічних мотивів і світових тенденцій, певні втручання в мелодичну лінію, накладання різних жанрових ознак – через це аранжування сприймалися радше як оригінальні твори, а не просто обробки. Це доводило, що народна пісня не втратила своєї актуальності й усе ще може відповідати на соціально-естетичні виклики. Обидва ВІА – і «Ватра», і «Арніка» – створили не просто україномовний культурний продукт, а стилістично актуальний оригінальний високохудожній репертуар, що якісно виділявся на фоні естрадної музики інших республік.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра скрипки, творча аспірантура, I рік навчання**

*Автор – Коляда Наталія Олегівна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, професор  
Коханик Ірина Миколаївна*

**ПОРТРЕТИ ВИКОНАВЦІВ  
У СОНАТАХ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО ЕЖЕНА ІЗАЇ, op. 27**

Шість сонат для скрипки соло посідають центральне місце у творчому доробку бельгійського скрипаля Ежена Ізаї. Цикл був написаний між 1923 і 1924 роками. Сам автор писав: «Я дозволив царювати вільній імпровізації. Кожна соната є маленькою “поемою”, де я залишив скрипці місце для фантазії. Я хотів пов’язати музичний інтерес із грандіозними якостями справжньої віртуозності, якою часто нехтують ті, хто не знає ресурсів і секретів середовища інструменту, для якого пишуть».

На момент написання сонат Ізаї вже здобув авторитет серед музичної еліти того часу та зміг нажити багатства. На початку 20-х років він купив невеликий острів, де збудував власний дім. Скрипаль був дуже гостинним, його приязність і відкритість притягували до нього різних людей, навіть тих, котрим доводилося бути його конкурентами. Натхнення написати цикл сонат для скрипки соло прийшло, коли Ізаї повернувся з концерту свого друга Йозефа Сігеті, котрий виконував соль-мінорну Сонату Й. С. Баха. Ізаї пише цикл із шести сонат для скрипки соло і кожен сонату присвячує комусь зі своїх друзів – найкращим скрипалям сучасності. Це угорець Йозеф Сігеті, француз Жак Тібо, румун Джордже Енеску, австрієць Фріц Крейслер, бельгієць Метью Крікбом, іспанець Мануаль Кірога.

Ізаї шкодував за часами, коли виконавці самостійно писали для свого інструменту. Вважав, що саме скрипаль як композитор-виконавець здатен найглибше показати, що саме відбувається у скрипковій музиці, її технічний розвиток, появу чи видозміну нових прийомів. Його шість сонат є дійсно дуже «скрипковими», навіть більше, ніж бахівські. Попри високі художні та емоційні вимоги, технічно Ізаї застосовує новаторства виконавської площини – такі, як використання нехарактерних для вжитку скрипалів п’яти-, шестизвучних дисонантних акордів, вільне переміщення між основними та другорядними тональностями, використання цілотнонових гам і мікротонів. Такий творчий підхід модифікує стару бахівську форму сонати для скрипки соло в імпровізаційну, наповнену новими, цікавими, по-сучасному віртуозними скрипковими прийомами.

Мета присвяти кожній сонаті полягала в тому, щоб показати особистість кожного із виконавців, палітру найчастіше вживаних прийомів, висвітлити особливості й почерк виконавця через музичний текст. Ізаї провів час і грав з кожним зі своїх колег. Усі вони були достатньо знайомі, щоб сміятися один з одного й критикувати. Беручись до вивчення тієї чи іншої сонати, перш за все потрібно звернути особливу увагу на постать, котрій адресована присвята. Дуже часто це стає своєрідним ключем до істинної інтерпретації.

Наприклад, друга соната присвячена славнозвісному французу Жаку Тібо. Ізаї був близьким другом Тібо і знав, що той розігрується щодня на мі-мажорній партиті Баха, але на публіці зарікся її ніколи не грати. Композитор бере й вписує до свого музичного тексту точні цитати з мі-мажорного Прелюду з Партити Баха, ніби кепкуючи зі свого друга, тим самим це стає елементом його характеристики. Або вводить тему *Dies irae*, котра час від часу з'являється як нагадування про трагічну несподівану смерть Жака в авіакатастрофі. Знаючи про ці факти, виконавець теж гратиме бахівські цитати легко, ніби розігруючись і тільки готуючись до «справжньої» гри.

Перша соната присвячена угорцю Йозефу Сігеті. Скрипаль був високої кремезної статури, мав фізіологічно великі руки, що дозволяло йому використовувати майже всюди міжпозиційну техніку та грати монументальні за фактурою акорди, не завжди зручні для пересічного виконавця. Враховуючи ці особливості виконавця, Ізаї пише для нього твір, просякнутий величним духом, у стилі бахівської соль-мінорної сонати. В основу тематизму фіналу композитор закладає угорський фольклор і звучання народних інструментів з характерною мелодикою та ритмами.

Кожна з сонат *op. 27* висвітлює унікальну особистість крізь призму присвят і музичного тексту. Водночас ці твори демонструють майстерність Ізаї як скрипаля і композитора на найвищому рівні. Технічна складність є дуже суттєвою, про що свідчить постійна присутність сонат не тільки в репертуарі провідних солістів світу, а й як обов'язкових творів на серйозних міжнародних конкурсах.

**Белорусская государственная академия музыки  
Фортепианный и композиторско-музыковедческий факультет  
Кафедра композиции, V курс**

*Автор – Комар Игорь Анатольевич  
Научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент  
Тихомирова Алла Анатольевна*

**«МУЗЫКА ВЕТРА» ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ПОЮЩЕЙ ТИБЕТСКОЙ ЧАШИ  
Е. ГУТИНОЙ: В ПОИСКАХ ЗВУКА**

В музыке XX века переосмысливается феномен звука, который во многом связан с научными открытиями в области акустики. Появляются высказывания композиторов, свидетельствующие о структурном понимании звука. Обоснованием может служить точка зрения Антона Веберна, который исследовал материал музыки, то есть звук, как нечто структурное, имеющее внутреннюю организацию. Музыковед Екатерина Готсдинер предлагает разнообразную шкалу явлений в отношении звука в современной музыкальной композиции: от «тембрового» применения диссонансов (диссонирующие интервалы, кластеры и микроинтервалы) до различных немзыкальных звуков, вплоть до электронного создания звучаний посредством компьютерного преобразования звуков.

В музыке второй половины XX века термин «звук» приобретает множество значений. Композиторы понимают его как всякое акустическое явление, которое

впоследствии станет основой музыкальной композиции. Это может быть единичный звук («однозвук») с фиксированной или нефиксированной звуковысотностью, звуковой комплекс, концептуально трактованная тишина. Особенно ярким отображением этого станет сонорика – «музыка звучностей», соноров.

Примером, в котором во всей полноте раскрывается переосмысление звука, является сочинение молодого белорусского композитора Елены Гутиной «Музыка ветра» для флейты и поющей тибетской чаши.

В историю современной белорусской музыки Елена Гутина вошла как новатор и всегда ассоциируется с яркими тембровыми находками. Внимание к звукоизобразительной стороне музыки является одной из отличительных черт творчества композитора. Именно благодаря найденным сонорным эффектам её музыка полностью погружает в многослойный, полный аллюзий мир музыкально-художественных образов природных явлений (ветра, птиц и др.), которые тонко резонируют эмоциональным состояниям (созерцание, воспоминание, размышление и др.). В «Музыке ветра» поющая чаша создаёт некий фон, а тембр флейты играет ведущую роль в развитии образной сферы ветра. Так, в партии данного инструмента присутствуют определённые звукоизобразительные эффекты, отображающие ветер. Это находит отражение как в специфических приёмах звукоизвлечения на инструменте («*air only*» (только воздух) и мультифонии), а также в использовании идеи «расщепления» тоново дифференцированного звукового материала (микрохроматика и «тембровая трель» – определение Е. Гутиной).

«Музыка ветра» представляет «медитативную» линию творчества композитора. Эта музыка располагает слушателей к сосредоточенно-углублённой интроспекции. Поющая чаша издаёт бесконечно тянущийся звук, который навеивает некие философские ассоциации с культурой буддизма. Как признаётся сам композитор, ей свойственно сочинять более созерцательную («медитативную») музыку, нежели виртуозные сочинения.

«Музыка ветра» по структуре представляет собой двойную трёхчастную форму (A B A<sub>1</sub> B<sub>1</sub> A<sub>2</sub>): A: тт. 1–39, B: тт. 40–53, A<sub>1</sub>: тт. 54–67, B<sub>1</sub>: тт. 68–76, A<sub>2</sub>: тт. 77–107. Композитор считает, что это логичная структура для данного опуса. И из этого вытекает понятное развитие сочинения – от медленного раздела («статического» – A, A<sub>1</sub>, A<sub>2</sub>) к более быстрому («динамическому» – B, B<sub>1</sub>).

В сочинении «Музыка ветра» Елены Гутиной представлено индивидуальное музыкально-акустическое решение, связанное с образом ветра в тт. 29, 88, 90. Здесь присутствует некая акустическая игра между инструментами: во-первых, по указанию в нотах, тибетская чаша должна быть в строе «*h*», во-вторых в этих тактах флейта исполняет мультифонику с «тембровой трелью» (определение Е. Гутиной). Тем самым, тянущийся звук «*h*» тибетской чаши со звучанием такого же звука у флейты, но с использованием современных приёмов звукоизвлечения, создают эффект «микрохроматического расхождения». Следует обратить внимание, что впервые такое расхождение встречается в 29 такте (раздел A), а после лишь в конце сочинения в тт. 88, 90. (раздел A<sub>2</sub>). Тем самым, образуется арка между началом и финалом сочинения, которая соединяет разделы A и A<sub>2</sub> воедино и показывает возвращение к началу данного сочинения.

В аспекте інтервального состава звучності в данному сочиненні особу смислову роль грають секунди і мікроінтервали (возникаючі як результат мікрохроматики). Для створення необычного, індивідуального якості звучання дуже значимі громкостні, темброві і артикуляційні властивості звуку. Тому «мікрохроматическе розходження» є яскравим проявом інтересу композитора до звукоізобразності.

Таким чином, «Музика вітра» для флейти і поючої тибетської чаші Єлени Гутиної є яскравим і самобутним сочиненням в сучасній білоруській музиці. Тут композитор переосмислює феномен звуку і працює з ним, розкриває тим самим образно-смислову специфіку. «Мікрохроматическе розходження», як і незвичайний вибір тембрового складу, а також використання сучасних прийомів звукоізвучення на флейті стали композиторськими знахідками, завдяки яким Єлена Гутина змогла втілити свою основну композиторську ідею – створити оригінальне сочинення крізь призму авторської трактування сонорної техніки композиції.

**Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
Кафедра теорії музики, ОС «Магістр», I курс**

*Автор – Лесечко Анастасія Володимирівна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент  
Горак Яким Романович*

### **Б. ЛЯТОШИНСЬКИЙ: МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ «ПОЛЬСЬКОЇ СЮЇТИ» op. 60**

Ім'я Б. М. Лятошинського пов'язане з визначними творчими досягненнями українського музичного мистецтва. Значний творчий внесок зроблений ним також у розвиток сюїтного жанру. Борис Лятошинський активно використовував у своїй творчості не лише український, а й слов'янський, зокрема польський мелос. Це пов'язано не лише з інтересом до польської культури та тісною співпрацею з польськими композиторами, а й із генетичним походженням самого композитора. Як зазначає польський музикознавець та дослідник творчості Лятошинського О. Страшинський, «...Борис Лятошинський був справжнім другом – відданим приятелем Польщі. Навіть його прізвище має польське коріння».

Для «Польської сюїти» інтонаційною основою стала не лише національна музична мова (польські народні теми зі збірки Адольфа Хібінського), а й зашифрована цитата секвенції «*Dies irae*» (у II, IV та V частинах). В оркестрових сюїтах, на відміну від фольклорних сюїт, відчувається синтез загальноєвропейських традицій (опора на лірико-драматичний симфонізм П. Чайковського, симфонічні здобутки Д. Шостаковича, Б. Бартока, Г. Малера – опора на пісенний матеріал).

I частина – **Вступ** (*h-moll*), має лірично-тужливий характер, слугує образним вступом і одразу задає певний контраст у межах циклу. В основу Вступу покладено польську народну пісню, яка одразу вирізняється забарвленням *DD* (оспівування #IV ступеня), народною мелодикою. В інтонаційному плані присутні хроматичні



оспівування головних тонів, прикраси та ритмічне різноманіття (тріолі, дуолі, чверті). Фон мелодії в частині створює «оркестрова педаль» в партії інших інструментів, яка є гармонічною опорою мелодії та суттєвим рушієм експресивного висловлювання. І хоч сама назва «Вступ» не характерна для сюїтного циклу, в Польській сюїті вона виконує функцію прелюдії.

II частина названа композитором «**Ноктюрн**» (*d-moll*), образно й тематично вона пов'язана з попереднім номером. У ХХ ст. деякі композитори прагнули переосмислити художню сутність ноктюрна. Фантастичний образ, що постає на початку частини, створений за рахунок певних оркестрових прийомів: пасажі арфи, челести, тремолуючі хроматичні співзвуччя в групі струнних та ефектна гармонічна мова (чергування септим і квінт), які тематично готують появу теми. Цікавим є також ритмічне й вертикальне поєднання теми з усією оркестровою масою, яка створює постійний остинатний фон із пасажів. Характерною особливістю частини є вільний імпровізаційний розвиток, який відбувається «на одному диханні».

III частина – «**Танець**» (*D-dur*) – пронизана нестримною танцювальною стихією, з «мефістофельським» палким образом, що яскраво контрастує з попередніми двома частинами. Крайні розділи написані в характері швидкого синкопованого польського танцю краков'як на народній темі. В основу середнього розділу покладено мелодію, що за характером нагадує швидкий танець оберек у розмірі  $\frac{3}{4}$ . Окрім цього, саме в середній частині з'являється зашифрована цитата «*Dies irae*» в партії валторни, у такий спосіб підкреслюється синтез різних епох (середньовіччя та модернізму ХХ ст.). Композитор також проводить тему з попередньої частини «Ноктюрн», формуючи інтонаційну єдність циклу. З розвитком, секвенція «*Dies irae*» пронизує всю оркестрову фактуру, щоразу виходячи на перший план звучання та затьмарюючи танцювальність народних тем. Сама назва частини – «Танець» – не має жодного зв'язку з бароковою сюїтою, натомість відчувається гостро сатиричне симфонічне скерцо, яке становить протиставлення ліричній сфері перших двох частин.

IV частина під назвою «**Траурне інтермеццо**» (*cis-moll*) є трагічним центром циклу, проте зародження цього образу можна вже передбачити в попередній частині через пронизливі звуки середньовічної секвенції. Похмура тональність *cis-moll*, фатальні ритмічні тріолі в ударній групі, повільний темп, передають певну монотонність і неминучу трагічну розв'язку. Як зазначає О. Козаренко, «Музичним символом Часу-Вічності стали у Б. Лятошинського саме відтворення “зупиненого часу” у Траурному інтермеццо з “Польської сюїти”». За типом драматичного висловлювання головна тема нагадує вступ до I частини Шостої симфонії П. Чайковського. Заключний розділ частини, насичений хроматизмами, які відтворюють барокову фігуру страждання – *catabasis*. Ще раз можна згадати про прагнення Лятошинського адаптувати європейську музичну культуру (середньовіччя, бароко) до гострих протиріч та суперечностей ХХ ст.

Фінал сюїти – «**Маленькі варіації**» (*F-dur*) – вражає багатогранністю образів однієї теми. Частина складається з теми та 10 різнохарактерних варіацій. Окрім різноманіття тематичного перетворення однієї теми всеможливими засобами, композитор синтезує в останній частині найяскравіші елементи

попередніх частин. Кожна варіація є унікальною, адже композитор вводить нові інструменти, які ще не звучали в сюїті, доручаючи їм головну роль, збагачуючи та порівнюючи різні оркестрові групи та проявляючи їхні тембральні властивості. Варіації синтезуючого типу – строгі-вільні з елементами жанрових варіацій. У циклі спостерігається процес «становлення» теми: від тривіальної поспівки, через повне розщеплення у варіаціях 4 і 6, власне тема як сформована цілісність з'являється лише в 7-й варіації.

Головними засобами єдності циклу слугують інтонаційні арки в частинах. Окрім цього, в циклі відчутна прихована сонатна логіка: Вступ, Ноктюрн і Танець як протиставлені дві образні сфери головної та побічної партій. Інтермеццо й варіації – постають як зона розробки, і лише в останніх варіаціях, із поверненням теми ноктюрну й ремінісценцією елементів попередніх частин – зона скороченої динамічної репризи. Активно впроваджуючи в частини західноєвропейські музичні елементи (середньовічна секвенція, форма фуги, інтермеццо, варіаційний цикл у межах сюїтного циклу, схильність до сонатності), Лятошинський виводить сюїтний жанр на новий, значно більш модерний рівень.

**Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра  
Кафедра теорії музики, III курс**

*Автор – Малиновська Анастасія Іванівна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, професор  
Дугіна Тетяна Євгенівна*

**«SANTAVILE» В. ГОНЧАРЕНКА: ТВОРЧІСТЬ МАЛОВІДОМИХ  
СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

Музика багатьох українських композиторів сьогодення звучить у концертах, транслюється через ЗМІ, постійно досліджується науковцями. Однак серед них, особливо в наш бурхливий та економічно нестабільний час, є й багато тих, що давно змінили свою професію, поїхали за кордон, працюють в іншій сфері. Не полишаючи любові до музики, ці дипломовані композитори продовжують створювати музичні твори – професійні, цікаві, виразні. Проте їхня творчість здебільшого залишається маловідомою. Одним із таких маловідомих українських композиторів сьогодення є В. В. Гончаренко.

Композитор закінчив НМАУ ім. П. І. Чайковського по класу композиції, перейшов працювати у сферу комп'ютерних технологій, але і сьогодні активно продовжує композиторську діяльність: у його багатогранному творчому доробку – велика кількість різноманітних творів для різних інструментів, голосу, хору, камерної музики, яка викладена на його власному композиторському сайті.

Єдиним дослідником творчості В. Гончаренко є Д. Купіна (стаття ««Антифони» для органу В. Гончаренко у контексті традицій європейських духовних жанрів»). Однак органні твори – лише частка творчого доробку композитора, яка не дає повного уявлення про його творчий почерк. Особливо, якщо розглядати творчість композитора в аспекті сучасних стильових тенденцій української музики, які яскраво проявляються у його творах.

Саме в такому аспекті розглянуто у даній доповіді «*Cantabile*» для скрипки, віолончелі та арфи. Це невеликий за обсягом твір, у якому є сучасна розвинута тональність, риси модальності, складна ритміка, безперервний розвиток, а також завуальована програмність узагальненого типу. Поєднання названих стилістичних ознак народжує досить оригінальний звуковий образ. Метою доповіді є заохочення музикознавців до знайомства з творчістю маловідомих сучасних українських композиторів, твори яких могли б виконуватися поряд із творами відомих і теж потребують уваги та дослідження.

**Дрогобицький музичний фаховий коледж імені В. Барвінського  
Відділ теорії музики, III курс**

*Автор – Медведєва Вероніка Анатоліївна  
Науковий керівник – викладач-методист  
Соловей Лариса Михайлівна*

**ТВОРЧІСТЬ МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО  
В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА  
(ДО 275-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

Історія української музики – невід’ємна частина історії України. Доля кожної думи, пісні, кожного музичного твору, біографія кожного українського композитора, виконавця – це жива краплина долі й біографії українського народу. Найбільш визначними й талановитими мистецькими постатями XVIII століття, «золотого віку» музики, є Максим Березовський, Дмитро Бортнянський, Артемій Ведель – три імені, що уособлюють цілу епоху в історії української музики, складають славу української школи хорового співу.

На жаль, історичні архіви та біографічні літописи не зберегли подробиць їхнього життя й творчості. Сучасні дослідники, які вивчають творчість цих композиторів, змушені спиратися лише на поодинокі, подеколи суперечливі факти життєпису, керуючись здогадками, припущеннями, історичними паралелями.

Максим Созонтович Березовський (1745–1777) – український композитор, диригент, співак переломної для всієї світової культури епохи, що знаменувала собою перехід від бароко до класицизму. Доля композитора склалась винятково трагічно.

Хорова творчість Максима Березовського належить до золотого фонду світової музичної культури поряд із творами Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха, В. А. Моцарта. Він поєднав у своїй творчості тогочасний досвід західноєвропейської музичної культури з національними традиціями хорового мистецтва. Разом із Д. Бортнянським і А. Веделем створив новий класичний тип хорового концерту.

Незважаючи на активне виконавське життя, М. Березовський доволі інтенсивно займався композиторською творчістю. Духовні твори, створені для капели, високо цінувалися ще за життя композитора. Найголовніші з них написані на біблійні тексти, здебільшого на псалми Давида: «Господь воцарися», «Хваліте Господа з небес», «Тебе, Бога, хвалим». Досягненням М. Березовського

став концерт «Не отвержи мене во время старости». Не можна повірити, що такий шедевр здатний був написати 20-річний юнак – стільки болю, туги і страждання звучить у цій музиці. Тому дехто приписує його останнім рокам життя й творчості композитора. Своїм трагічним змістом він наче передбачав майбутнє М. Березовського.

У Болонській філармонічній академії (1769) М. Березовський навчався у відомого композитора, історика й теоретика музики падре Джованні Батіста Мартіні. Європа почула українського Моцарта й заговорила про нього. 25-річного Березовського обрали академіком Болонської академії, його ім'я золотом записали на мармуровій плиті цього навчального закладу. У 1771 році Березовський отримав звання *maestro di musica* і був обраний членом Болонського філармонічного товариства.

Італійський період був чи не найщасливішим у житті М. Березовського. Високо оцінений його талант, охоче виконувались твори, з успіхом поставлена опера «Демофонт». В Італії композитор пробув близько 5 років – до 1774 р. і за цей час написав не лише хорові Літургії, але й світську музику – першу українську оперу «Демофонт» на античний сюжет, першу Сонату для скрипки і чембало.

Після повернення на Батьківщину для геніального композитора навіть не знайшлося посади в Придворній капелі, яка б відповідала його творчим заслугам і можливостям – Березовський міг розраховувати лише на ту саму скромну посаду хориста у Придворній півчій капелі, яку він мав перед від'їздом до Італії. Нездійсненим залишився задум про заснування в Катеринославі консерваторії, директором якої мав стати М. Березовський.

І все ж, незважаючи на трагічні обставини, він багато й плідно працює в жанрі хорового концерту («Господь воцарися», «Да воскресне Бог», «Вірую», «Отче наш»). Прагне написати твори на українську тематику, зокрема «Хор запорожців», «Хортицю», але, на жаль, навіть чернетки цієї музики не збереглися.

Постійні нестатки, неможливість знайти застосування своїм творчим силам призвели до недуги композитора. 1777 року 31-річний композитор позбавив себе життя.

Не менш трагічна доля спіткала його твори. Дослідники припускають, що папери композитора потрапили до рук Катерини II. Вона ж, знайшовши там бунтівні рядки, наказала всі рукописи Березовського знищити, а ім'я – забути.

Більша частина його творів, найімовірніше, безповоротно загубилася, ті, що збереглися, розсіяні по бібліотеках різних міст і навіть країн світу. Не збереглися його автентичні зображення. Ряд творів композитора, відомих його сучасникам, неможливо відновити.

Проте спадщина Максима Березовського приходить сьогодні не лише до українських слухачів, але й до всієї Європи, світу, знаходяться все нові й нові твори, відроджуючись із забуття і з величезним успіхом виконуючись на концертних естрадах і в церковних богослужіннях. Справжньою подією стало виконання його Сонати для скрипки й чембало в 80-х роках, арій з опери «Демофонт», віднайдених уже в наш час в архівах бібліотек Англії та Франції. Усе нові духовні твори – концерти, причасні пісні, «Херувимські» – поповнюють репертуар сучасних професійних і навіть любительських хорів, видаються їх ноти, з'являються записи.

На початку 2000-х років американським диригентом Стівеном Фоксом було знайдено партитуру Симфонії *C-dur* Максима Березовського, що стало справжньою сенсацією для української музики, адже в її історії твір є чи не найпершим симфонічним полотном. Написана в традиціях західноєвропейського класичного симфонізму, композиція Березовського по праву належить до найвизначніших пам'яток українського мистецтва XVIII століття.

М. Березовський став першим представником новаторського раннього класичного стилю в українській музиці. Йому належать перша опера, перша інструментальна соната, перша fuga в нашій спадщині.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Факультет народних інструментів, кафедра бандури, II курс**

*Автор – Мелешко Роман Михайлович  
Науковий керівник – викладач Львівського музичного  
фахового коледжу імені С. П. Людкевича  
Фішер Тетяна Павлівна*

**СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ І ДУХОВНА МУЗИКА**

Багатогранна діяльність Станіслава Людкевича постійно перебуває в полі наукових зацікавлень музикознавців. На перший погляд, складно знайти невисвітлений аспект, однак все ж із певних причин поза межами наукових та виконавських зацікавлень залишається частина його хорової та симфонічної спадщини. Нас зацікавила паралель: Людкевич – духовна музика.

Початок XX століття характеризується інтересом до духовної музики, послідовними кроками з боку українських композиторів задля відродження давніх традицій високого духовного співу, що брали свій початок від Київської Русі, досягли кульмінації розвитку в творчості Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя й упродовж двох століть систематично викорінювалися владним апаратом Російської імперії. Для Людкевича духовна музика була близькою також і з огляду на спадкоємність священничих традицій роду: дідусь композитора о. Михайло Людкевич походив із священничого роду та одружився з дочкою священника. Він не лише займався колекціонуванням стародруків чи рукописів, писаних копій неопублікованих творів українських композиторів, писав наукові розвідки. Практична діяльність С. Людкевича як диригента та музикознавця була спрямована на стимуляцію видання цих творів, впровадження їх у практику, виховання музикантів, здатних правильно оцінити й стилістично вірно інтерпретувати найкращі зразки української духовної музики. До авторитетної думки митця дослухалися, тим паче він був одним із найкращих знавців літургійної музики Східної Галичини першої половини XX ст.

Заручившись підтримкою митрополита А. Шептицького, Людкевич ініціював створення Інституту церковної музики у Львові (про це зазначає Зеновія Штундер у книзі про композитора). Однодумцем і колегою в організації роботи Інституту був Борис Кудрик. С. Людкевич не лише став викладачем новоствореного закладу (існував до 1944 р.), а й передав для його потреб свою

багату колекцію духовних творів. Цілком логічним кроком музиканта було створення літургії (1922), яка повинна була б стати еталоном професійної церковної музики з точки зору музичної естетики та канонів церковного обряду. Попри те, що духовна спадщина композитора обмежується єдиним опусом – «Збірником літургічних і церковних пісень на основі народних напівів», вона становить особливу цінність як унікальна спроба авторського узагальнення популярних народних духовних гімнів і подальшої їх композиторської обробки.

Передумови створення та мету С. Людкевич зазначає в передмові до видання. Особливістю є те, що на відміну від М. Леонтовича, К. Стеценка, що komponують служби Божі на основі оригінального мелосу, джерелом тематизму для Людкевича є саме галицькі народні мелодії. Поруч із гармонізаціями цих наспівів у збірку вміщено найбільш часто вживані частини з літургій Д. Бортнянського, М. Вербицького, В. Матюка в транспозиції у більш зручну тональність та з адаптацією під можливість самодіяльного хору. С. Людкевич як диригент-практик із багаторічним досвідом прекрасно знав можливості аматорських хорів, а переважна більшість церковних хорів на той час були саме аматорськими. Він обирає найбільш зручну теситуру для кожного з голосів і тональність в цілому. Тональний план базується на Соль мажорі та Сі-бемоль мажорі (а також їхніх паралельних гамах). Винятками є авторські хори, які подано в оригінальній тональності. Важливо, що Людкевич робить свою Літургію універсальною – подає мінорні та мажорні варіанти всіх частин Богослужіння, що базуються на спільному мелодично-ритмічному словнику. Автор розділяє літургію на 23 частини. Характерною рисою є максимально плавне голосоведення й виразність кожного з голосів. Дуже часто партії сопрано та альтів розвиваються за принципом підголоскової поліфонії. У деяких моментах виклад наближується до кантового: підсилені теноровими голосами басы ведуть контрастний мелодизований гармонічний бас, а жіночі голоси – це терцієва втора. Окремі піснеспіви на початку 2000-х культивувалися в середовищі випускників дяківсько-регентського училища у Львові, тому закріпилися в практиці окремих львівських хорів (наприклад, обидва варіанти п'ятої частини «Святий Боже»). Хоч гармонія не є статичною, вона все ж доволі проста, що повністю відповідає меті збірника.

Отже, поруч із багаторічною самовідданою працею на освітньому поприщі, боротьбою за професіоналізацію виконавського мистецтва, С. Людкевич також боровся за збереження традицій духовної музики як композитор, диригент-практик і диригент-педагог (який послідовно працював із сільськими та містечковими диригентами, що переважно керували церковними хорами), ініціатор видання духовних творів. З усіх літургічних авторських пісень Людкевича перевиданими (у 2003 р.) є лише ті, що складають недільне богослужіння для мішаного хору без воскресних та інших наспівів для мішаного й чоловічого складів. Оскільки Літургія С. Людкевича удостоїлася лише одноразового концертного виконання під час Людкевич-фесту у Львові в 2017 р., першочерговим завданням є здійснення її музикознавчого аналізу, що своєю чергою зможе привернути увагу диригентів-практиків та залучити Літургію С. Людкевича в богослужбову практику згідно до задуму композитора.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра теорії та історії культури, IV курс**

*Автор – Міненко Катерина Петрівна  
Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор  
Тишко Сергій Віталійович*

**«КАРТИНКИ З ВИСТАВКИ» М. МУСОРГСЬКОГО:  
МАНДРИ У ТВОРЧІЙ УЯВІ**

Одна зі специфічних рис М. П. Мусоргського-митця полягала у повній відсутності закордонних подорожей, які б дали змогу перенести власні враження від мандрювань у реальність музичних творів композитора (порівняймо хоча б із Ф. Лістом або з М. Глінкою). Тому що, зазвичай, основні сюжетні лінії, герої, місця, де у творі відбуваються події, будуються на тлі особистих вражень митця. Утім, іноді трапляється, що очікування або фантазії творця впливають на його світогляд не менше, ніж дійсно пережиті події, через що захоплення далеким і невідомим вражає уяву тією мірою, якою здатне поглинути свідомість людини творчої та чутливої. Завдяки чому небачені світи оживають у музичних фантазіях, прелюдиях, картинах і феєріях, адже реальність музичних творів обмежується лише уявою митця, але, як часто буває в таких випадках, уявне набуває більшої емоційної гами та просторової реальності, що спонукає митця йти шляхом не від світу до свідомості, а навпаки – від свідомості до світу, що ми і спостерігаємо у творчості композитора.

Тобто музичний світ виникає зі свідомості композитора, і ми перебуваємо в ній протягом усього твору. Чому б не розглянути «Картинки з виставки» з нового ракурсу, саме в цьому сенсі? Адже врешті-решт, це провокувало Мусоргського звертатися до народності та шукати джерело творчого натхнення в історично обумовленому контексті його нації. Отже, відбувалося своєрідне заміщення реальних вражень від подорожей – фантазіями, дослідження чого і стало головним завданням даного повідомлення.

Музикознавці неодноразово зверталися до вивчення особливостей і проблематики творчості Модеста Петровича, але новизна даної роботи полягає в дослідженні феномену творчої уяви, на прикладі циклу «Картинки з виставки», у якому яскраво відслідковується присутність композитора, через тему інтермедії «Promenade». Відтак, слухач потрапляє у своєрідну фантастичну музичну подорож, провідником у котрій є сам композитор. Водночас ми маємо зображення цього світу – маленькі твори художника Віктора Гартмана, які надихнули композитора написати цей цикл. Отже, можемо зробити висновок, що не лише дійсність спонукає митця до творчості, але й творчість дозволяє відкрити нові межі реального.

Водночас, важливу роль у розумінні специфіки даної теми відіграє дослідження елементу літературності в композиторському стилі Мусоргського, який неодноразово ставав предметом вивчення. Тому надзвичайно важливим є питання про те, яким чином відбувається осмислення ролі словесності у творчості композитора, адже слово набувало певної функціональності, доповнюючи та пояснюючи те, що автор залишав поза контекстом музичного твору, але мав на

меті донести до слухачів. Врешті-решт, усвідомлюючи значення словесної символіки, ми приходимо до висновку, що одним із засобів передачі контексту мандрування стають назви п'єс та особисті примітки автора. І саме через вивчення листів, згадок сучасників, а також вокальної творчості, на яку спирається Модест Петрович у своїй музичній діяльності, стає зрозуміло, що феномен його творчого процесу спирається на оповідну логіку літературного твору.

Отже, «Картинки з виставки» висвітлюють проблему співіснування музичного та літературного чинників і впливають на аналіз циклу як певного біографічного матеріалу, що розкриває специфіку образно-інтонаційного музичного зображення фантазій композитора. Разом з цим, у даному творчому симбіозі відображається прагнення відтворити уявні світи, тому роботу над п'єсами циклу можна вважати прикладом фантазії, що спровокована відсутністю закордонних подорожей.

Слід зазначити, що всі інтерпретаторські спроби лише підтверджують зацікавленість цим питанням, адже співвідношення культурологічного та музикознавчого чинників створює певний резонанс довкола постаті М. Мусоргського. Звертаючись до робіт С. Тишко, Л. Єфремової, В. Валькової та ін., бачимо важливість подальшого дослідження проблематики творчої уяви та мандрівок у творчій біографії композитора.

**Дрогобицький музичний фаховий коледж імені В. Барвінського  
Відділ народних інструментів, IV курс**

*Автор – Мошура Марія Володимирівна  
Науковий керівник – Бурда Юліана Ігорівна*

**МУЗИЧНИЙ СВІТ ВАЛЕНТИНИ ВІРЯСОВОЇ НА ПРИКЛАДІ  
ОБРОБКИ ДЛЯ БАЯНА «ДВІ УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ПІСНІ  
“ЦВІТЕ ТЕРЕН” ТА “ОЙ ЧИЙ ТО КІНЬ СТОЇТЬ”»**

Валентина Яківна Вірясова (1964), уродженка м. Дніпропетровськ, – виконавиця-баяністка, композитор, викладач, громадський діяч. Випускниця Київської національної музичної академії імені П. І. Чайковського по класу баяна та композиції славиться своїми численними здобутками: на сьогодні є іменним стипендіатом міського голови Івана Куліченка, членом Національної Всеукраїнської музичної спілки, переможницею (Гран-прі) Міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів в Італії (2011, м. Ланчіано). До її творчого доробку належать такі видання: «Пісні для учнів загальноосвітніх шкіл у супроводі баяна», «Дитячий оркестр», «Будемо співати» (музика на слова поета Г. Бідняка), «Українські народні пісні в обробці В. Вірясової для баяна», «Концертні твори для баяна», «Варіації на тему української народної пісні “Кучерява Катерина” для баяна соло і оркестру народних інструментів. Партитура». Багато з вищезгаданих творів звучали в її власному виконанні на різних сценах України та зарубіжжя та були високо оцінені професіоналами.

«Концертні твори для баяна» є одним зі збірників композиторки, виданим у 2007 р. У ньому знаходимо дві фантазії (на тему української народної пісні «Був



собі гарний хлопець» та на пісню В. Висоцького «Лірична»); обробки українських народних пісень під назвами «Ой, там на товчку, на базарі», Дві українські народні пісні «Цвіте терен» та «Ой чий то кінь стоїть»; доповнює збірник ще й оригінальний авторський твір «Дума», який композиторка присвячує пам'яті Тараса Григоровича Шевченка.

Валентина Вірясова у процесі творення ставить перед собою мету не лише інтегрувати різні виконавські прийоми, за допомогою чого максимально розкриватиметься потенціал музикантів-віртуозів, але й сконцентрувати увагу на тембральних можливостях самого інструмента – баяна.

Цікава ідея композиційного об'єднання одразу двох українських народних пісень знайшла своє втілення в обробці під назвою «Дві українські народні пісні “Цвіте терен” та “Ой чий то кінь стоїть”».

При аналізі цієї композиції одразу звертає на себе увагу наскрізна будова твору, куди входить шість різних за темпом, фактурою та обсягом епізодів.

Спокійно, лірично і наспівно (*Andante*) на фоні акордів лівої руки починає свій рух мелодія пісні «Цвіте терен» у тональності ля мінор, викладена у формі періоду з трьох восьмитактових речень. Проникливим *vibrato* у третій октаві композиторка завершує виклад експозиційного матеріалу, на зміну якому приходить новий розділ *Agitato*. Тут тема, «схована» у тріольному русі, набуває схвильованого характеру, про що свідчить інтонаційний перехід у нижню теситуру, збагачення фактури акордами, наявність тональних відхилень (друга вольта).

У наступному епізоді *Largo* мотиви «Цвіте терен» з певними видозмінами проводяться почергово в басовому ключі за рахунок лівої клавіатури і далі переходять у скрипковий (тональність фа мінор), поступово затихаючи на *vibrato*.

Найбільший за обсягом розділ *Allegro* (тт. 71–116) розпочинають мотиви другої пісні «Ой чий то кінь стоїть» у незвичному для неї розмірі 4/4 і в тональності ля мінор, аналогічній тональності першої теми. Через вісім тактів тональність змінюється на ре мінор і тема цієї пісні проходить у повному вигляді протягом наступних восьми тактів, але на тих же 4/4.

У т. 100 твору тема в низькій теситурі на фоні акордів правої руки викладена штрихом *tremolo*, що втілюється за допомогою раптової зміни міху. Починаючи з т. 104 повертає увагу застосування прийому аугментації (інтонації відрізка, побудованого на матеріалі «Сподобалась мені тая дівчинонька», звучать розширено за рахунок синкопованого руху збільшених тривалостей акордів). Прийоми *glissando*, насичена фактура, регістр *tutti*, особливості поділу тривалостей нот, загальне *crescendo* – вся сукупність виразових засобів наближає до кульмінації композиції, що виражена висхідними пасажами шістнадцятими по звуках обернень D<sub>7</sub>, найвищою точкою якої є звук «до» четвертої октави.

У передостанньому фрагменті *Largo* вперше звучить в акордовому викладі четвертними тривалостями на *ff* початковий фрагмент мелодії пісні «Ой, чий то кінь стоїть» вже у розмірі 3/4 та в тональності фа мінор.

Наступний мотив (інтонації фрагменту мелодії з уявним текстом «Сподобалась мені») зупиняється ферматою, після чого секвенційний висхідний рух (штрих *tremolo*) і зміна в цей час міху приводить до ще однієї кульмінації. Ці проведення поступово досягають своєї вершини, після чого прийомом *glissando* у правій клавіатурі баяна від звуку «ре» четвертої октави йде спуск до «фа» малої

октави та зупинка на ферматі. Повертається початковий темп *Andante*. Повторена перша тема масштабного твору «Цвіте терен» у формі восьмитактового речення поступово стихає на *vibrato*, чим створює своєрідну композиційну арку. Цікавим є те, що на завершення композиторка використовує пікардійську терцію (мелодія в тональності ля мінор завершується в однойменному Ля мажорі).

У творі «Дві українські народні пісні “Цвіте терен” та “Ой чий то кінь стоїть”» сучасної композиторки Валентини Вірясової яскраво втілилася багатогранність авторського бачення одразу двох відомих українських пісень. Вражає палітра засобів виразності, музичні образи якнайповніше відображено у почергових епізодах, відмінних як за формою, тональністю, темпом, ритмом, так і фактурно.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра теорії музики, II курс**

*Автор – Новицька Тетяна Борисівна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства  
Дерев'янченко Олена Олександрівна*

**ТРІО ДЛЯ СКРИПКИ, КОНТРАБАСА І ФОРТЕПІАНО  
ЛЕОНІДА ГРАБОВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ НОВАТОРСЬКИХ  
ТЕНДЕНЦІЙ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ 1960-Х РОКІВ**

Леонід Грабовський (нар. 1935) – один із найвидатніших представників композиторської групи «Київський авангард», що виникла на хвилі бурхливого піднесення української художньої культури в епоху шістдесятництва. Однією зі сфер творчих пошуків композиторів цієї групи були експерименти, пов'язані з апробацією авангардних технік.

Стильові повороти у творчості Л. Грабовського значною мірою зумовлені вивченням іноземних теоретичних праць. Так, 1961 року, самотужки переклавши німецькомовний підручник Г. Єлінека про дванадцятитонову техніку, композитор вдався до опанування додекафонії («Чотири двоголосні інвенції», «П'ять характерних п'єс» для фортепіано). А вже 1964 року, надихнувшись статтею Т. Зелінського в «Руху музичному» про настання сонорно-тембрової ери і паралельно вивчаючи партитури польських авангардистів К. Пендерецького, Г. Гурецького, Б. Шеффера, К. Сероцького, Л. Грабовський розпочинає у своїй творчості новий період – сонористичний. Зі слів композитора: «Я загорівся тою ідеєю, бо вона мені здалася більш “крутою” і безпосередньо барвистою, чуттєво яскравою та виразною, обминаючи всяку головну ученість»<sup>1</sup>.

Тріо для скрипки, контрабаса й фортепіано (1-ша редакція – 1964, 2-га редакція – 1975) – перший твір, що представляє сонористичну концепцію у творчості Л. Грабовського. Природним для експериментальних пошуків є звернення до камерного жанру, що надає можливість рельєфного деталізованого відтворення виразових ресурсів кожного звуку в різноманітному ансамблі.

У музичній мові Тріо новачність виявлена у використанні новітніх композиторських технік. Л. Грабовський називає Тріо політехнічним твором,

---

<sup>1</sup> Тут і далі цитати взято з листування автора з Л. Грабовським. 14.10.2020 // Особистий архів Т. Новицької.

адже в ньому співіснують сонористика, алеаторика, серійність і пуантилізм. При цьому магістральною залишається сонористична техніка, тоді як інші з'являються періодично.

У творі втілюються такі характерні ознаки сонористичного письма (за класифікацією А. Маклігіна):

- виведення тембрового фактору на передній план, широке використання нетрадиційних способів звуковидобування у струнних (гра за підставкою, *tremolo* на підставці, гра гранично високого звука на вказаній струні, удари колодкою смичка по пульту, скордатура аж до розстроєння струни до максимально низького звуку) та фортепіано (гра металевими паличками та джазовими віничками по струнах, гра по клавішах із одночасним затисканням відповідної струни чи хору струн, гра долонями по струнах, педальне *tremolo*, закриття з гулом клавіатурного віка тощо);
- виникнення індивідуальних тембро-фактурних форм, що не мають аналогів у музиці попередніх епох (сонорні крапки, лінії, плями, розсипи, потоки).

Оновлюються і способи розвитку тематизму. Замість традиційного мотивного розвитку, що базується на ритмо-інтонаційних формулах, з'являється фрагментарність музичного матеріалу, побудованого на частій змінності фактурних форм. Ці спонтанні сонорні маси Л. Грабовський майстерно підпорядковує чітко вивіреною логічним закономірностям. Це стосується фрагментів із фіксованою звуковисотністю. В організації звукового матеріалу наскрізне значення має інтонаційно-конструктивна ідея, яку сам композитор називає «ідеєю потенційного кластеротворення». Вона полягає в «обростанні» початкового звука прилеглими до нього півтонами, розширенні звукового діапазону шляхом поступового півтонового заповнення певного інтервалу.

Новаційність Тріо виявляється й у часовій організації звукового матеріалу. Замість такто-метричної сітки Л. Грабовський використовує просторову нотацію, в якій тривалість ноти визначається її відстанню від іншої на папері (у другій редакції 1975 року в партитуру додано тактові риси й кількість метрономних одиниць, але просторова нотація збережена).

Незвичним є виконавський склад Тріо. Композитор відмовився від традиційної для фортепіанного тріо віолончелі, замінивши її контрабасом, оскільки прагнув заповнити тембром струнних увесь звуковий діапазон фортепіано.

Структурно-семантичне наповнення циклу також відзначене індивідуалізованим трактуванням. Тріо складається з трьох частин, яким Л. Грабовський пізніше надав підзаголовки: Прелюдія, Токата, Постлюдія. Ці жанрові дефініції характеризують спосіб викладу матеріалу: імпровізаційне блукання сонористичних ліній, крапок, плям у невагомості просторової нотації першої частини змінюється моторно-токатним рухом в умовах регламентованого метроритму другої частини, який своєю чергою переходить у «ліричне» проспівування звуковисотної серії у третій частині.

Формотворче значення в циклі мають зміни типів фактури та звуковисотності (фіксована – нефіксована). Крайні розділи першої частини (з фіксованою звуковисотністю) контрастують із сонорно-алеаторним середнім епізодом. У другій частині зіставляються два розділи – пуантилістично-алеаторичний та сонористичний, у структурі якого є три сольні мінікаденції всіх інструментів по

черзі. У третій частині перший розділ будується на основі серії та п'яти її перетворень, а другий, сонористичний, можна трактувати як підсумкову коду.

Апробовані у Тріо техніки та принципи композиції були використані Л. Грабовським і в інших його сонористичних творах: «Мікроструктури», «З японських хоку», «Пастелі», «Константи» тощо. Композитор відзначає, що «принцип співіснування сонористично-кластерної техніки з побіжною одноразовою появою 12-тонового ряду» втілюється ним у вокальних творах аж до циклів «Когда» (1987), «І буде так» (1993), але в інструментальних творах від 1968 року сонорика «аж ніяк не зникає з порядку денного, просто перестає бути панівним чи навіть єдиним чинником» композиційної організації.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра спеціального фортепіано № 1, ОС «Магістр», II курс**

*Автор – Овчаренко-Пешикова Олена Сергіївна  
Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор  
Соломонова Ольга Борисівна*

**ДВІ ВАРІАЦІЇ НА ОДНУ ТЕМУ  
(НА МАТЕРІАЛІ «ВАРІАЦІЙ НА ТЕМУ КОРЕЛЛІ» С. РАХМАНІНОВА І  
VARIATIONS ON «FOLIA D'ESPAÑA» Є. ГЕПЛЮКА)**

Фолія (з порт. *folia* – «божевілля») виникла в кінці XV століття як танцювальний жанр португальського походження. Перший нотний запис мелодії, яка названа фолією, датується 1577 роком та належить С. Салінасу. На початку історії свого існування цей жанр належав до карнавальних «потішних» танців, його виконували спочатку дуже швидко, зазвичай у мажорі. З плином часу, а саме до середини XVII століття, темп сповільнився, жанр став подібним до сарабанди, визначились стабільні мелодико-гармонічні формули, які послуговували каркасом майбутньої відомої теми, сформували її жанрово-інтонаційне обличчя.

Іспано-португальська тема фолії є однією із найпопулярніших в історії західноєвропейської культури. До неї у своїй творчості звернулась значна кількість європейських композиторів, серед яких: Ж.-Б. Люллі, А. Вівальді, А. Кореллі, Г. Ф. Гендель, Дж. Б. Перголезі, Й. С. Бах і його син Ф. Е. Бах, Ф. Ліст, С. Рахманінов та ін. Широкого використання тема набула в епоху бароко і з того часу отримала втілення в абсолютно різних за жанрово-стильовою специфікою авторських творах, серед найяскравіших зразків: Скрипкова соната № 12 «*Folia*» А. Кореллі, «Сарабанда» Г. Ф. Генделя, «Іспанська рапсодія» Ф. Ліста, «Варіації на тему Кореллі» С. Рахманінова.

Така популярність фолії обумовлена тим, що вона проявляє свої позачасові властивості й резонує зі світосприйняттям будь-якої епохи. Це дає можливість авторам різних періодів в історії музичного мистецтва вступити в міжчасовий стильовий діалог.

В об'єктиві даного дослідження – «Варіації на тему Кореллі» С. Рахманінова та *Variations on «Folia d'España»* Є. Геплюка – приклади втілення європейської середньовічної теми в різних етнічних проєкціях слов'янської культури.

Мета дослідження – компаративний аналіз варіацій С. Рахманінова та Є. Геплюка. У даному контексті зауважимо, що геніальний російський класик С. Рахманінов є взірцем для молодих композиторів нової генерації, серед яких – український композитор Є. Геплюк. Тема фолії стала основою обох творів, а також обидва композитори – піаністи, які написали свої варіації для фортепіано.

Є. Геплюк – піаніст і композитор, закінчив фортепіанний факультет (2005) та асистентуру-стажування (2008, клас професора, Народного артиста України Ю. М. Кота) НМАУ ім. П. І. Чайковського. У 2001–2005 роках займався композицією у класі народного артиста України Л. М. Колодуба. Лауреат міжнародних конкурсів, член Національної спілки композиторів України. У творчому доробку молодого композитора інструментальні твори (для фортепіано, струнного, духового та симфонічного оркестрів), вокальні та хорові твори, які регулярно виконуються на провідних українських фестивалях, таких як «Київ Музик Фест», «Музичні прем'єри сезону» (Київ).

Фортепіанний цикл *Variations on «Folia d'España»* активно завойовує позиції в репертуарі українських піаністів. Звернення саме до фолії, навіть більше, до жанру варіацій створює можливість творчого діалогу із С. Рахманіновим («Варіації на тему Кореллі»). З одного боку, вступивши в подібний діалог, молодий композитор проявляє власне ставлення до традиції, а з іншого – розкриває самотню творчу індивідуальність.

Відзначимо, що нашу увагу привернули принципи реалізації теми фолії у варіаційних циклах двох композиторів, які належать різним епохам і ментально-етнічним проєкціям. Аналізовані твори різняться за часом написання, жанрово-інтонаційними параметрами, що дозволяє здійснити спробу компаративного аналізу за наступними критеріями:

1. ступінь затребуваності жанру варіацій у творчості обох композиторів;
2. стилістичні координати названих творів і їх приналежність до певного типу варіацій (з так званої наявної типології варіацій);
3. специфіка роботи з темою: спосіб репрезентації, виявлення її жанрово-генетичного ядра, формотворчі властивості, ладо-тональна драматургія, ступінь збереженості інтонаційного ядра теми в процесі розвитку матеріалу;
4. традиції та алгоритм виконання названих творів двох композиторів-піаністів при піаністичній реалізації твору.

У результаті проведеного дослідження доходимо таких висновків: два проаналізовані цикли варіацій на тему фолії С. В. Рахманінова та Є. Геплюка репрезентовані як традиціоналістичні твори. С. Рахманінов залишається «чистим» романтиком, який у пізньому періоді творчості ускладнює музичну мову та пропускає кожну варіацію циклу через різні стилістичні дзеркала. У творі Є. Геплюка спостерігається пуантилістична картина світу, але молодий композитор не виходить із рамок традиції. Даний аналіз дозволяє свідчити про множинність творчих перспектив для осмислення теми фолії.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра історії української музики та музичної фольклористики, III курс

Автор – *Окрутний Роман Богданович*  
Науковий керівник – *доктор мистецтвознавства, професор*  
*Копиця Маріанна Давидівна*

## ПОЕЗІЯ МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА – У ТВОРЧОСТІ ФРІК-КАБАРЕ *DAKH DAUGHTERS*

Восени 2012 року в український музичний простір «увірвались» несамовиті й самобутні *Dakh Dautghters*. Ось уже вісім років фрік-кабаре невпинно дивує слухачів химерним сплавом театру, поезії та музики.

Творчий доробок колективу вражає своєю неординарністю, охоплює широкий стилістичний діапазон, розмаїтий спектр тем. За вісім років діяльності *Dakh Dautghters* записали два студійних альбоми «*If*» (2016) та «*Air*» (2019), взяли участь у зйомках фільму «*Гуцулка Ксеня*» (2019), активно гастролюючи, репрезентували українську культуру на найпочесніших сценах Європи, зокрема в *Centre Pompidou*.

При розгляді літературної складової композицій цього яскравого колективу, звертає на себе увагу розмаїтий вибір поетичних сюжетів та персоналій поетів, які потрапляють в їхнє поле зору. Діапазон їхньої творчості охоплює поезії світових та українських класиків, шістдесятників і сучасних поетів.

Розкішно «інкрустує» колектив і вірші поетів «Розстріляного відродження» – Євгена Плужника, Майка Йогансена та Михайля Семенка.

Життєтворчість останнього є одним із найяскравіших прикладів бунтарства та нонконформізму. Не дивно, що вірші саме цього поета-ексцентрика настільки сильно резонують із світовідчуттям *Dakh Dautghters*. Колектив «оживив» поезію Семенка у двох своїх композиціях: «Папіроси» та «*I want*» до вистави «*Make Up*».

Безперечно, вербальний текст є основним імпульсом до виникнення індивідуального образу в музично-театральних жанрах, де музика та дія зазвичай є еквівалентами змісту, який несе текст. Тим паче, якщо цей текст майорить неординарністю стилістики, лексичним вибухом. Тому для ґрунтового аналізу композицій особливу увагу слід приділити її першооснові – поезії Семенка.

У текстах футуриста Семенка відчутний колосальний постмодерністський потенціал, що слугує поштовхом до творчості сучасних митців. Віднаходимо в них чимало алюзій, ігрову драматургію, гостроту, гротеск.

Цікаві колізії утворюються, якщо пригадати роздуми Семенка стосовно змісту й форми в мистецтві. Поет вважав, що головні аспекти художнього твору – не зміст і форма, а ідеологія та фактура. Під ідеологією слід розуміти поняття дискурсу, тобто зовнішнього впливу на твір передумов, ситуації та саму ідею. Фактура в розумінні Семенка – об'єднувальне поняття, що включає в себе і зміст, і форму, і всі інші структурні елементи твору.

Детально проаналізувавши композицію, знаходимо підтвердження сказаного вище.

У загальній композиції спостерігається опора на рондальність (посилання на «заикленість» ліричного героя). Мотив «я сьогодні курю, і курю папіроси...»

відіграє роль рефрену, що своєю чергою суттєво динамізується з кожним новим проведенням і дозволяє досягнути психологічного нагнітання в умовах статичної драматургії. Чотири контрастні за характером проведення рефрену, три епізоди та вступ надають цілісності й завершеності композиції. Така часова організація є зрозумілою для глядача, дозволяє сповна розкрити драматургічний задум у сценічному виконанні.

Драматургічна канва також суттєво підсилюється підбором колоритних музичних засобів, покликаних створити цілісний образ. Хід розгортання музичних подій спрямований на досягнення прогресії психологічного стану ліричного героя, тому в мелодичних лініях і пластах переважають дискретні, «зациклені» синтаксичні одиниці.

Завдяки арсеналу простих виразових засобів, у поєднанні з артистичною декламацією та притаманною естетиці колективу ретроспективністю, така інтерпретація поезії Семенка є «прямим влучанням» у пульс тієї епохи авангарду 1920-х і чудовим відбитком нашого постмодерністського сьогодення.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра історії світової музики, аспірантура, I рік навчання**

*Автор – Олійник Іванна Іванівна  
Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, в. о. професора  
Чекан Юрій Іванович*

**ЖАНРОВО-ІНТОНАЦІЙНІ ПАРАМЕТРИ НЕОБАТЯРСЬКИХ ПІСЕНЬ  
НА ПРИКЛАДІ АЛЬБОМІВ ВІКТОРА МОРОЗОВА**

Батярські пісні – унікальний феномен міської музичної культури Львова, що сформувався в кінці XIX – першій половині XX століть. На території України в період радянської влади сама субкультура батяр і батярські пісні (як і довоєнна українська пісенно-танцювальна музика) були забутими. Продовжуючи лінію авторських батярських пісень, які створювались до 1939 року для кабаре, радіо та кіно, у 1990-х роках завдяки творчості музично-театрального об'єднання «Не журись!» відбувається відродження старих і поява нових батярських пісень, званих самими творцями необатярськими.

Музичним лідером «Не журись!» і головною постаттю в цих процесах став Віктор Морозов (1950) – композитор-пісняр, бард і відомий перекладач. У співпраці з різними українськими колективами ним було створено 22 музичні альбоми, серед яких «Скриня», «І мертвим, і живим, і ненародженим» (1989), «Пісня з-за ґрат» (1990), «Треба встати і вийти» (2000), «Армія світла» (2008), «Рефоліція (майданні пісні)» (2013–2014) та інші. До необатярських альбомів В. Морозова належать «Тільки ві Львові» (2002) «Серце батяра» (2010) та «Батярський блюз» (2013).

В альбомі «Тільки ві Львові» В. Морозов поставив за мету відтворити максимально автентичне звучання старих пісень: «хотів, щоб то не виглядало відшліфованим, а ніби десь у кнайпі ті пісні граємо». Вербальну компоненту репертуару українізували Б. Стельмах та Ю. Винничук. «Серце батяра» став альбомом, що об'єднав старі довоєнні пісні з новоствореними, авторства

В. Морозова. Ще одним – третім необатярським альбомом став «Батярський блюз» (2013), який, за винятком однієї міжвоєнної батярської пісні «Львівська гітара», повністю створений на основі нового авторського матеріалу. Передмова підкреслює ідею відродження батярської пісні в альбомі через її сюжетне й жанрово-інтонаційне переосмислення: «Зеник завше сі вертає, а батярський блюз ніколи сі не скіньчи».

Необатяри, на чолі з В. Морозовим, у згаданих альбомах свідомо апелюють до пласту батярських пісень, ставлячи за мету дати нове життя батярському пісенному жанру в контексті сучасних музичних тенденцій, врятувати унікальний феномен від забуття, переосмислити в контексті реалій сучасності. Завдяки їхній творчій діяльності у масовій свідомості сучасних львів'ян поняття «батярського фольклору» асоціюється саме з ними, що підтверджується численними публікаціями, а їхня музика стала поштовхом до відродження моди на батярство.

Твори популярної музики, зокрема альбомна традиція, рідко розглядаються в рамках традиційної музикознавчої науки. Проте за останні десятиліття музичні альбоми та їх драматургічні особливості стали темою досліджень провідних музикознавців, серед яких Валентина Конен, Анатолій Цукер, Юрій Доманський, Олександра Колесник, Юрій Орлицький, Ірина Вавшко, Станіслав Свіридов, Олена Савицька, Ірина Палкіна та інші. Незважаючи на це, вказана тема потребує глибшого й більш ґрунтовного вивчення сучасними науковцями на матеріалі новочасних альбомів. Саме тому об'єктом доповіді стали необатярські альбоми Віктора Морозова, вивчення яких відкриває нові перспективи в дослідженні пісенної традиції українського міста.

**Дрогобицький музичний фаховий коледж імені В. Барвінського  
Відділ теорії музики, III курс**

*Автор – Олійник Юлія Віталіївна  
Керівник – викладач-методист  
Дмитрієва Олександра Михайлівна*

**ДЕЯКІ АСПЕКТИ ЕВОЛЮЦІЇ НОТОДРУКУВАННЯ**

Нотодрукування є однією з галузей поліграфії (від грец. «багато писати»). Сенс поліграфічного процесу полягає в можливості отримання численних однакових відбитків на папері (чи на іншому матеріалі) за допомогою притиснення паперу до друкованої форми, що вкрита спеціальною фарбою.

Передісторія поліграфії сягає Середніх віків. Виготовляти за допомогою спеціально підготовленої дерев'яної дошки певний малюнок на полотні чи шві навчилися іще ремісники раннього середньовіччя. У XV столітті європейські майстри знайшли спосіб передачі на папір тексту чи малюнка за допомогою випуклої гравюри, вирізаної на дерев'яній дошці (ксилографії), а пізніше – рухомого шрифту.

Нотодрукування, що виникло після чудових досягнень Гутенберга, починалось у знаменний період історії людства – в епоху Ренесансу. У 1482 р. венецієць Октавіан Скотт вигравіював і надрукував збірник мес («*Missale*»), що дійшов до нашого часу. Цей збірник був вигравіюваний на дереві й надрукований двома фарбами: нотний стан – червоною, а ноти – чорною.



Наприкінці XV – на початку XVI століть, коли почався друк нот, була розроблена технологія виготовлення друкованої форми способом гравіювання зображення на дереві (металі) чи набору форми за методом Гутенберга – з окремих літер. Октавіан Скотт і його послідовники виготовляли друковану форму на дошці; винахідник рухомого нотного шрифту Оттавіано ді Петруччі (1466–1539) пішов шляхом, який відкрив Гутенберг.

Петруччі, що використав ідею Гутенберга, отримав у 1498 році привілей венеційського уряду на друк музичних творів із виготовлених ним нотних літер. У 1501 р. перше видання, віддруковане нотним шрифтом Петруччі, вийшло в світ. Це був збірник, складений із 47 чотириголосних і 49 триголосних світських пісень. «Збірник мотетів» і «Збірник мес» (Жоксена Депре), були надруковані за два прогони: спочатку друкувався нотний стан, потім на нього наносилися нотні знаки. Проте ця технологія була ще не дуже вдосконаленою: шрифт складався тільки з нотних знаків. Доводилося двічі пропускати через станок аркуш паперу, відтворюючи за першим разом нотний стан, а за другим – усі знаки нотної графіки.

У 1525 р. цей спосіб вдосконалив французький гравер П'єр Готен. Він виготовив шрифт, який складався з «наскрізних типів», літер, які містили зображення нотного знаку, на невеликій ділянці нотного стану. Нотний шрифт Готена із незначними змінами проіснував близько 230 років. Звісно, спроби вдосконалення готенівського шрифту неодноразово здійснювались протягом цього часу. Вони були викликані необхідністю знайти спосіб набору розвинутої інструментальної фактури.

У 1755 році в Лейпцигу вийшла книга Готена Брейткопфа (засновника музичного видавництва) «Повідомлення про нововведення в мистецтві друку нот Готена». У цій книзі він описує свій новий метод набору нотного тексту. Кожний нотний знак шрифту Брейткопфа складався з трьох частин: голівки ноти, штилю, в'язки. Окремі зразки із зображенням нотоносця, що були в комплекті графіки, дозволяли здійснювати найскладніший набір – друкування багатоголосних, складних за фактурою творів. За зовнішнім виглядом шрифт Брейткопфа відрізнявся чіткістю й витонченістю (нотні головки набули сучасної форми, а не квадратної чи ромбоподібної) та став найбільшим досягненням у розвитку нотодрукування. Без суттєвих змін він дійшов до нашого часу. Щоправда, тепер він використовується тільки в окремих випадках.

Багато років друкарі та гравери шукали матеріал, що зміг би передати обриси нот. На зміну опуклій дерев'яній гравюрі прийшла поглиблена гравюра на металі, яка дозволяла точніше відтворювати всі елементи нотної графіки: штилі та в'язки, нотні ключі та голівки, лінійні та темпові позначення. Гравер за допомогою спеціальних інструментів (голок тощо) міг відтворити найтонші штрихи. Нанесення на метал різних знаків компенсувалось високою якістю та стійкістю металоформи в процесі друку.

У 1523 р. друкар Цвівель віддрукував музичний твір за допомогою мідних дощок. Він вкривав всю поверхню гравюри і, зробивши відтиск на звичайному станку, отримував папір, на якому ноти залишались білими на всій площині чорного фону. Такі «негативи» були незручними для читання. Майже 150 років виробники користувались цим методом. Найскладнішою справою, яка потребувала віртуозної техніки, був процес гравіювання, тобто вироблення друкарської форми.

Пошуки нових способів підготування друкарської форми весь цей час

продовжувались. Вирішального успіху досягли в 1730 р. англійці: Джон Клюєр, Джон Уельсон та Річард Мірер. Вони віднайшли новий матеріал для гравіювання та створили свій інструментарій для роботи на даному матеріалі. Цей спосіб забезпечив відмінну якість відтворення оригіналу. Гравіювання нот пунсонами можна знайти навіть у наш час. Складні за фактурою музичні твори гравіюються методом, який був розроблений близько 230 років тому. І навіть зараз у друкарні можна побачити даний спосіб.

До середини XVIII ст. склалися дві технології у виготовленні нотної форми для друку: гравіювання на металевих пластинах; набір нот за допомогою окремих літер. Обидві мали свої недоліки. Нотний набір забезпечував можливість розбирати шрифт після друку і знову використовувати його в процесі роботи. Для друку набраного шрифту застосовували звичайний станок, а для гравіювання – металевий. Обидва методи були малоефективні.

Тільки в середині XIX століття, коли поліграфія зробила рішучий крок вперед і попит на музичну літературу зріс, нотовидавці почали використовувати продуктивніший спосіб друку нот на друкарській машині.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра теорії та історії культури, ОС «Магістр», II курс**

*Автор – Островський Олександр Васильович  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента  
Гадецька Ганна Миколаївна*

**ІСТОРІЯ ЧОТИРЬОХ ЗВУКІВ: ОСОБЛИВОСТІ ЗВУКОВОЇ  
ДРАМАТУРГІЇ ФІЛЬМУ «ФІЛЕР» РОМАНА БАЛАЯНА**

Вадим Храпачов – український кінокомпозитор, автор музики до близько ста фільмів, зокрема документальних та анімаційних.

Найбільш плідним вважається тандем композитора із Романом Балаяном: Храпачов працював із вісьмома стрічками режисера з наявних тринадцяти. Режисер називає Вадима Храпачова великим кінокомпозитором, адже не кожен чудовий композитор може своєю музикою озвучити фільм. Сам Храпачов прагнув створити таку музику, яку написав би режисер, якби він був композитором.

Прикладний характер кіномузики не заважав композитору створювати таку звукову доріжку, котра ставала невід’ємною частиною кіномови, розкривала глибинні характеристики персонажів.

Саундтрекам Храпачова властивий виразний тематизм. Серед характерних прийомів композитора варто відзначити домінування мелодії при різних фактурних вирішеннях. Часами композитор взагалі відмовляється від гармонічного супроводу на користь одностайної теми в певного інструмента. Таке рішення пов’язане, зокрема, з темами, котрі мають посилювати стан відчуження та самотності героя (наприклад, мелодія флейти в «Бережи мене, мій талісмане» (1986) чи фортепіано – в «Поцілунку» (1983)). Чільне місце в подібних випадках займає тембр обраного інструмента та спосіб виконання – інтимне *piano* фортепіано, низхідні глісандо флейти тощо.

Важливими елементами музичної мови Вадима Храпачова стають стилізація та яскраво проявлена жанровість. Вальси, мазурки, марші, романси, джазові імпровізації на відомі теми вплітаються в аудіальну доріжку стрічок. Крім того, у саундтреках Вадима Храпачова використовуються авангардові для часу появи стрічок прийоми: сонористичні ефекти засобами симфонічного оркестру, електронна музика.

У фільмі Р. Балаяна «Філер» (1987) спостерігається робота композитора із цитованим матеріалом – його переосмислення, втілене мінімалістичними засобами.

Стрічка, події якої відбуваються в Російській імперії наприкінці 1916 року, містить низку музичних цитат, що відсилають до часу подій. Це – народні пісні, міські романси, військові марші тощо. Серед цитованого матеріалу найбільш важливим з огляду на цілісну музичну драматургію картини стає оперний фрагмент – романс Надіра «*Je crois entendre encore*» з опери Жоржа Бізе «Шукачі перлів» (1863), звучання якого пронизує весь фільм. Дана тема з'являється в кількох варіантах:

- власне запис оперного номера, що лунає з платівкового програвача;
- фортепіанне перекладення цитованої теми: звучать лише кілька фраз без супроводу, які нагадують доньку головного героя, та початкові мотиви із супроводом – у виконанні дружини;
- фортепіанне звучання чотирьох звуків із мелодичної лінії акомпанементу;
- звучання лише першого звука з інтерпретованої мелодичної лінії акомпанементу.

Композитор деконструє оригінальну тему до найменш можливого елемента – одного звука. Арія Надіра з опери Ж. Бізе, таким чином, стає зовсім непізнаваною, тож протягом стрічки відбувається її зворотна реконструкція. Дана музична тема, в поєднанні з рештою контекстів балаянівського фільму, дозволяє говорити про її пов'язання з образом доньки головного героя, котрий болісно переживає необхідність морального вибору. Різноманітні варіанти експонування елементів теми протягом картини суттєво поглиблюють екзистенційну розгубленість і безвихідь зображеної ситуації.

**Львівський національний університет імені Івана Франка  
Факультет культури і мистецтв, кафедра музичного мистецтва, III курс**

*Автор – Пакош Марта Олегівна  
Науковий керівник – відмінник народної освіти України,  
викладач-методист вищої кваліфікаційної категорії  
Юзюк Наталія Федорівна*

### **ДИТЯЧИЙ АЛЬБОМ «З МОГО ДИТИНСТВА» СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА ЯК ПРИКЛАД ВІДТВОРЕННЯ АВТОБІОГРАФІЧНИХ СТОРІНОК ЖИТТЯ АВТОРА**

Ім'я Сергія Борткевича (1877–1952) – талановитого українського композитора польського походження – донедавна було зовсім не відоме на батьківщині, воно повернулося із забуття лише на початку XXI століття.

Народився майбутній композитор у Харкові в родині поміщика, музичну освіту отримав у Лейпцизькій консерваторії в учня Ф. Ліста, славетного піаніста А. Райзенауера, композиції вчився в А. Лядова в Петербурзькій консерваторії. У 1904–1914 роках викладав у консерваторії в Берліні. Після повернення додому в Харків розпочинає активну концертну й педагогічну діяльність, гастролює у Відні, Берліні, Мюнхені, Будапешті, Парижі, Ризі, Італії, Росії. Через складні історичні обставини родина 1920 р. емігрувала за кордон. У Відні С. Борткевич жив і працював багато років, там він написав свої найкращі твори.

Спадщину композитора за кордоном збирають і вивчають дослідники Б. Тадані з Бомбейського університету, В. Калктман з Голландії, англійський ентузіаст М. Баллан та інші. В Україні досліджують творчість композитора піаніст М. Сук та диригент М. Сукач – керівник Чернігівського симфонічного оркестру «Філармонія», автор книги «Сергій Борткевич: партитура життя». Вважалося, що рукописи багатьох творів Борткевича були втрачені під час Другої світової війни, проте знайшлися деякі опуси в каліфорнійській бібліотеці, а згодом також інші ноти й рукописи в бібліотеках світу.

Українській слухач почув Першу симфонію Борткевича Ре мажор «З моєї Батьківщини» (1935–1936) у травні 2000 р., потім віднайшлися ноти Концерту для фортепіано № 3, Російської рапсодії для фортепіано з оркестром та інші.

Спочатку твори Борткевича виконував він сам, а згодом й інші відомі піаністи. В одній із німецьких газет 1922 р. знайшли рецензію, в якій анонімний автор писав: «Фортепіанний концерт *in B* живого композитора Борткевича був настільки яскраво та переконливо виконаний молодого Любкою Колессою, що мав великий успіх». Вдячний композитор присвятив українській піаністці свій цикл із трьох вальсів *op. 27* і залишив свій автограф.

Сергій Борткевич був сучасником О. Скрябіна і С. Рахманінова, у його музиці відчутний вплив цих композиторів. На формування стилю Борткевича також вплинули й програмна музика німецьких романтиків Р. Шумана, Ф. Мендельсона, симфонізм П. Чайковського, певною мірою модерна гармонія Р. Вагнера. Але його унікальний мелодизм є неповторною рисою його музики.

Творчий доробок Сергія Борткевича становить 74 твори, 15 з яких досі вважаються втраченими, все ж музика українського митця повернулася в Україну своїми найкращими творами. Серед них: дві симфонії, три концерти та Рапсодія для ф-но, два зошити етюдів, вальси, прелюдії тощо. Також він плідно працював у сфері музики для дітей, і, на щастя, вціліли ноти чотирьох циклів сюїт для фортепіано: «З мого дитинства» (тв. 14, 1911); «Маленький мандрівник» (тв. 21, 1922); «Із казок Андерсена» (тв. 30, 1925); «Маріонетки» (тв. 54, 1938).

Дитячий альбом для фортепіано Сергія Борткевича «**З мого дитинства**», певно, має автобіографічне підґрунтя, оскільки в першій п'єсі, «**Те, що співала няня**», композитор використав дві українські мелодії з опери «Наталка Полтавка» М. В. Лисенка: з пісень «Віють вітри» та «Дід рудий, баба руда», які він ще малою дитиною міг почути тільки перебуваючи в рідному Харкові. Назагал цикл складається з шести мініатюр під назвами: «Те, що співала няня», «Темна кімната», «Танцклас», «Перше кохання», «Перша печаль», «Коли я стану великим». Проаналізуємо стисло три п'єси циклу, які пов'язані між собою тематично.

«Танцклас»: гарна, витончена музика твору передає атмосферу уроку танцю, звучить вальс. Тональність До мажор, розмір 3/4. За характером п'єса вишукана, граціозна. «Перше кохання»: загальний характер мініатюри схвильований, автор вказує ремарку *Poco appassionato*; тональність Мі мажор, розмір 6/8. Форма твору – проста тричастинна. Музична думка крайніх частин (один період) складається з декількох коротких фраз-зітхань, мінливих за настроєм. У середній частині мініатюри звучить знайомий мотив в одноголосному викладі – автор своєю позначкою *Tempo di Valse* дає нам підказку – це тема вальсу з «Танцкласу». «Коли я стану великим»: остання п'єса циклу, написана в До мажорі, вона має веселий, життєрадісний характер. Авторська ремарка: *Allegro deciso*, розмір 4/4; форма твору тричастинна. У першій частині твору піаніст може засвідчити свою технічну майстерність і витримку, вправно виконуючи гами, акорди, октави, стрибки тощо; у короткій середній частині (у 8-тактовому реченні в ля мінорі, *Sostenuto*, на 6/8) звучить знайома думка-зітхання... Яскрава кода тріумфально закінчує п'єсу й увесь цикл.

Сьогодні відбувається ренесанс творчості Сергія Борткевича, музиканти світу відкривають для себе чудового композитора. Ніжна сентиментальність, мелодійне багатство, ясність форми, майстерна гармонія – усе властиво його музиці. У творах останніх років лірика завжди простує поруч з ностальгією...

Стиль Борткевича-композитора типовий для східноєвропейської романтичної традиції російської та української шкіл, він є продовжувачем мистецтва Ліста і Шопена, Чайковського і Лисенка, і не зазнав великого впливу музичних експериментальних течій ХХ століття. Музикознавці зауважують яскравість і виразність мислення композитора, оригінальність мелодизму, цікаву високопрофесійну оркестровку. Через характер музичних творів композитора називають «останнім романтиком» та «українським Рахманіновим».

Нашим обов'язком є поширення чудової музики українського композитора Сергія Борткевича.

**Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського  
Кафедра теорії музики, здобувач II року навчання**

*Автор – Пархоменко Дар'я Сергіївна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент  
Ващенко Олена Вікторівна*

### **ФОРТЕПІАННИЙ ТЕАТР ДЖ. РОССІНІ В МІНІАТЮРАХ ЗБІРКИ «ГРІХИ СТАРОСТІ»**

В останні роки свого життя (1857–1868) Дж. Россіні писав камерно-інструментальні та вокальні композиції, які увійшли в цикл альбомів під назвою «Гріхи моєї старості» («*Péchés de vieillesse*»). Більшість творів збірки написана ним для соло фортепіано. Деякі з них мають жартівливі назви: «Романтична відбивна» («*Hachis romantique*»), «Конвульсійний прелюд» («*Prélude convulsif*»), «Ранковий гігієнічний прелюд» («*Mon prélude hygiénique du matin*»). Інколи в мініатюрах можна зустріти гумористичні та саркастично-іронічні ремарки: «пісня

свині», «мене там не зловити», «у стилі Оффенбаха», «італійська невинність» тощо. Програмний задум нерідко реалізується цікавими композиційними знахідками, зокрема звуконаслідувальними елементами (рух транспорту й людей, дзвін дзвону, зойки папуги, звуки волинки) та вербальними вставками, що доручаються піаністові, який своєю чергою має їх промовляти під час гри.

Така трактовка фортепіанних п'єс свідчить про синтез оперно-театрального та інструментального мислення Дж. Россіні. Особливо показовими в цьому плані є «Зразок мелодичного жарту на чорних клавішах для правої руки» («*Echantillon de blague melodique sur les noires de la main droite*») з «Альбому для замку» («*Album de château*»); «Родзинки» («*Les raisins*») з мініциклу «Чотири десерти» («*Quatre mendiants*»); «Маленький потяг задоволення» («*Un petit train de plaisir*») з «Альбому для розумних дітей» («*Album pour les enfants dégourdis*»). Що дозволяє розглядати ці мініатюри як фортепіанний театр композитора.

Так у п'єсі «Зразок мелодичного жарту на чорних клавішах для правої руки» присутня одна словесна вставка, яка доручається піаністові. Під час гри виконавець повинен емоційно вигукнути наступні слова: «пісня свині», при чому музичний матеріал демонструє вишукану мелодію в жанрі екосезу. Риси фортепіанного театру яскравіше виявляються в п'єсі «Родзинки. Моєму улюбленому папузі». Прототипом героя цієї мініатюри став близький товариш Дж. Россіні, барон Ротшильд. Його образ іронічно поєднується з образом папуги, що дозволяє розглядати композицію як дружній шарж. Дана мініатюра має словесні ремарки, які імітують спів папуги. Вони виписані над нотним текстом у вигляді вокальної підтекстовки, яку через досить високу теситуру неможливо заспівати. Ідея композитора полягала в тому, що піаніст мав викрикувати їх, імітуючи зойки птаха. Цікаво, що в цій мініатюрі присутній образ самого Дж. Россіні, оскільки деякі репліки адресовані композиторові.

Найяскравіше риси фортепіанної театралізації відбилися в «Маленькому потязі задоволення», де Дж. Россіні демонструє поєднання реального й надреального (елементи фантасмагорії), філософських і побутових тем, гри на інструменті, слова та театралізованої декламації. А також послідовно розкриває сюжетну інтригу, додає елементи звуконаслідування у вигляді імітації нагнітання та спаду швидкості залізничного транспорту та ін. За композицією це контрастно-складений твір, що містить п'ять крупних розділів, які можна поділити на 16 невеликих «моментів». Кожен розділ має самостійну назву та повинен озвучуватися самим піаністом у певному емоційному стані. Репліки виконавця розкривають не тільки події залізничної подорожі, але й розширюють роль піаніста як драматичного актора.

Музика першого розділу п'єси починається з оголошення посадки пасажирів у вигляді репетиції однієї ноти, що символізує дзвін, після чого потяг починає своє відправлення. Далі йде гра контрастів, механічні звуки змінюються танцювальними ритмами вальсу, мазурки й хоральним піснеспівом. У крупних розділах присутні лаконічні музичні вставки з вербальними репліками, які ілюструють чи то гудок – «сатанинський свист» у вигляді трелі; чи «гальмівну мелодію», що за сюжетом сповіщає про прибуття на вокзальну станцію; чи «жахливу аварію», де гармонія музичного матеріалу наповнена зменшеними терціями та тритонами. Дж. Россіні також персоніфікує образи своєї п'єси,

надаючи їм самостійні музичні характеристики, які своєю чергою мають мелодичні теми. Наприклад, світські дами та джентльмени зображені чергуванням елегантних висхідних мелодій зі скерцозно-грайливими ритмами, а образи потерпілих втілені висхідним і низхідним арпеджіо, що символізують відбуття в рай і в пекло.

Театральність і візуальний потенціал «Маленького потяга задоволення» підтверджується досвідом композитора та музикознавця Азіо Коргі, який на основі цієї мініатюри в 1991 р. склав балет для двох фортепіано та перкусії. Прем'єра транслювалась на телебаченні й викликала шалений успіх серед глядачів. Авангардна постановка гармонічно доповнила музику Дж. Россіні.

Отже, незважаючи на звернення до камерно-інструментальної музики, Дж. Россіні залишається яскравим представником театального мистецтва, у результаті чого фортепіанна п'єса перетворюється на яскраво візуальний сюжет, насичений новаторськими знахідками композитора. «Зразок мелодичного жарту на чорних клавішах для правої руки», «Родзинки» і «Маленький потяг задоволення» ілюструють широкий спектр засобів виразності, що стають арсеналом нового явища інструментальної музики, яке можна назвати росінівським фортепіанним театром. Водночас, наявний спектр прийомів (вербальні ремарки у фортепіанному творі, натуралістичні звукові прийоми – використання квазі-репетитивної техніки, сюжетність, акторська гра піаніста) апелює і до пізніших явищ музичної культури, а саме інструментального театру ХХ ст. і музичного урбанізму.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра історії світової музики, аспірантура, IV рік навчання**

*Автор – Пешкова Вероніка Андріївна  
Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор  
Жаркова Валерія Борисівна*

**МУЗИЧНЕ ПРОЧИТАННЯ ПОЕЗІЇ ДЖАМБАТТІСТА МАРІНО  
В МАДРИГАЛІ «A DIO FLORIDA BELLA»  
З ШОСТОЇ КНИГИ МАДРИГАЛІВ КЛАУДІО МОНТЕВЕРДІ**

Джамбаттіста Маріно і Клаудіо Монтеверді є надзвичайно важливими постатями в історії музики і поезії бароко відповідно. В обох випадках митець представляв квінтесенцію та визначальний взірець для всього художнього руху.

Поезія Маріно розповідає про боротьбу між уявленням світу таким, яким він є, і таким, яким він хотів би його бачити. Поет підіймає на поверхню деякі фундаментальні питання про художні зміни, що відбулися в епоху бароко.

Вплив Маріно на історію мадригалу XVII століття був вражаючим. Його поетичну збірку «*Le Rime boscherecce*» (перевидана 1614 року як «*La lira*») композитори втілювали у своїх творах частіше, ніж будь-яку іншу сучасну збірку. Під впливом творчості Маріно стався основний поштовх до розширення музичних підходів Монтеверді в роботі з текстом і формою.

Одним із найяскравіших музичних творів на текст Маріно з циклу «*Le Rime boscherecce*» («Лісові вірші») є мадригал Клаудіо Монтеверді «*A dio Florida bella*» (з Шостої книги мадригалів композитора 1614 року). Це чудовий діалог закоханих, жорстоко перерваний природою, яка, прокидаючись до нового дня, прирікає їх на розставання. Форма сонету створює складнощі в музичній і поетичній структурі мадригалу.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра теорії та історії культури, IV курс**

*Автор – Покотило Ілля Костянтинович  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства  
Вишинський Віталій Володимирович*

**МУЗИКА У ЖИТТІ ТА ТВОРЧОСТІ Г. Ф. ЛАВКРАФТА**

В одному зі своїх пізніх листів Г. Ф. Лавкрафт висловив переконання, що митець здатен виразити в той чи той спосіб своє індивідуальне бачення дійсності, зафіксувати реальність, яку не бачить більше ніхто, окрім нього. Звідси стає зрозумілим, чому персонажами низки оповідань Г. Ф. Лавкрафта є саме творчі особистості, а разом і їхнє мистецтво. Так, серед героїв зустрічаємо ексцентричного віоліста Еріха Цанна з його неземною музикою; золотокудрого Іранона, що співає про велике місто Ейра; художника Річарда Пікмана, що змальовує страхітливих бостонських гулей; Генрі Вілкокса, автора скульптурного зображення Ктулху; безіменного скульптора з оповідання «Гіпноз» тощо. Така увага письменника до митців та їхньої діяльності провокує дослідити біографію Г. Ф. Лавкрафта в контексті його естетичних поглядів та зв'язків з різними мистецтвами, зокрема з музикою.

Відомо, що музикою письменник не лише цікавився як слухач, а й прагнув її виконувати. За його згадками, ще малим хлопцем він полубляв насвистувати й мугикати, «нехтуючи звичаями та хорошими манерами». У віці семи років він розпочав грати на скрипці, а в одинадцять років став учасником військового оркестру міста Блекстоун. Цікаво, що в оркестрі він одночасно грав на мідному ріжку під назвою «Зобо» (*Zobo*) та барабані. У зрілому віці письменник випробував себе як співак: брав участь у вокальних концертах, що супроводжували літературні зібрання Національної асоціації аматорської преси.

Серед друзів і знайомих Г. Ф. Лавкрафта були композитори, зокрема Альфред Гальфін. Він заохочував письменника слухати класичну музику, а після смерті Лавкрафта присвятив йому фортепіанну п'єсу під назвою «*Lament for H.P.L.*».

Іншим знайомим композитором був Гарольд Фарнезе, декан Інституту музичної освіти в Лос-Анджелесі. Його роль у житті письменника на перший погляд здається незначною. Однак цей композитор став одним із перших (якщо не першим), кого творчість Лавкрафта надихнула на створення музики. Г. Фарнезе написав вокальні твори на тексти лавкрафтових сонетів «*Mirage*» і «*The Elder Pharos*» із циклу «Гриби з Югготу». Серед нереалізованих музичних



проектів Фарнезе є задум опери за творами Г. Ф. Лавкрафта. Однією з можливих назв опери було «Болотне місто», а місцем дії – планета Юггот.

При цьому Г. Ф. Лавкрафт не вважав себе знавцем музики. Він полюбляв естрадні пісні своєї доби, утім жалівся, що є профаном у сфері класичної музики й що вона для нього є білою плямою. Водночас Г. Ф. Лавкрафт в одному зі своїх листів писав: «Попри моє глибоке незнання музики, я дуже сприйнятливий до її чудесної сили й вельми ціную її здатність посилити ефект споріднених їй форм вираження». Це висловлювання до певної міри пояснює, чому музика стала складовою творчого методу письменника. Вона посилює містичну та страхітливу атмосферу, яку створює Лавкрафт, і стає виразовим засобом, який презентує позаземну, невідому сутність створінь, що чатують у потаємних місцях земної кулі. Та головне – у деяких оповіданнях музика постає як центр твору або навіть окремий герой, як сила, що здатна тримати на відстані жахіття з «чорноти безмежного простору». Саме такою вивів її письменник в оповіданні «Музика Еріха Цанна».

**Харківське музичне училище імені Б. М. Лятошинського  
Відділ «Теорія музики», III курс**

*Автор – Потоцька Світлана Андріївна  
Науковий керівник – викладач-методист  
Лупандіна Марина Борисівна*

**З ІСТОРІЇ ВИКЛАДАННЯ КОМПОЗИЦІЇ У ХАРКІВСЬКОМУ  
МУЗИЧНОМУ УЧИЛИЩІ ІМЕНІ Б. М. ЛЯТОШИНСЬКОГО**

Викладання композиції у Харківському музичному училищі має давні традиції. Відомо, що від заснування училища у 1883 році та впродовж перших десятиліть його історії композиція не входила до переліку спеціальних класів. Однак рівень теоретичної підготовки вихованців був надзвичайно високим. У тогочасних навчальних програмах існував обов'язковий комплекс дисциплін під назвою «Теорія композиції»: сольфеджіо, гармонія, контрапункт, інструментовка, музична форма.

До викладацького складу були залучені різнобічно обдаровані музиканти, представники різних європейських шкіл. Багато з них були відомі не тільки як виконавці, але й як композитори: А. Юрьян, Ф. Акименко, К. Горський, М. Каломіріс, Ф. Бугамелі, А. Шульц-Евлер, пізніше – С. Дрімцов, М. Тіц, Й. Шилінгер.

Під керівництвом викладача ХМУ Й. Ахрона в перші роки ХХ століття опановував основи композиторської професії І. Дунаєвський. Серед перших поколінь випускників училища зустрічаємо імена майбутніх українських композиторів С. Борткевича, В. Барабашова, Д. Клебанова, О. Стеблянка.

У 1920–1930-ті роки неодноразово змінювався статус і форми функціонування училища, а разом з цим і зміст освіти. Архівні документи містять окремі відомості про навчання композиції. Так, на початку 20-х років працював в училищі як викладач композиції засновник харківської композиторської школи

С. С. Богатирьов. У середині 30-х років розпочинає свою багаторічну педагогічну діяльність у ХМУ О. А. Жук, учень С. С. Богатирьова та М. Д. Тица, перший завідувач теоретичного відділу. У 1945 році відділ був реорганізований у теоретико-композиторський, один із перших в Україні.

Тривалий час разом із О. А. Жуком викладав основи композиції П. І. Андросюк, випускник С. С. Богатирьова. Вони виховали багатьох талановитих учнів. Зокрема, під керівництвом О. А. Жука в різні роки навчалися В. Я. Подгорний, В. С. Губаренко, В. С. Бібік. Після закінчення Харківського інституту мистецтв у класі Д. Л. Клебанова В. С. Губаренко впродовж кількох років веде клас композиції в училищі.

На початку 1970-х років для викладання композиції в ХМУ запрошують І. К. Ковача, випускника В. А. Барабашова. Під його керівництвом опановують основи музичного письма студенти різних спеціалізацій. Серед тих, хто успішно продовжить навчання на факультеті композиції в Харківському інституті мистецтв, були О. Грінберг, І. Гайденко, Г. Фролов, К. Ромашко.

У другій половині 1980-х років учні І. К. Ковача продовжують справу свого вчителя. О. Грінберг та Г. Фролов навчають композиції студентів музичного училища. Разом з ними в цей час у ХМУ працює О. Гугель, випускник В. С. Бібіка.

Встановлюються творчі контакти викладачів училища з представниками Харківського відділення Спілки композиторів України та кафедри композиції Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Традиційними стають творчі звіти юних композиторів.

З 2000 до 2011 року клас композиції ХМУ очолює В. М. Птушкін, випускник Д. Л. Клебанова. Діяльність митця мала важливе значення для розвитку викладання основ композиції, адже вона охоплювала всі ланки музичної освіти – від ДМШ до консерваторії. Саме в цей час в Україні організовуються перші конкурси юних композиторів. Вихованці класу В. М. Птушкіна активно та успішно залучаються до конкурсно-фестивального руху. Згодом їхні досягнення отримують визнання й на міжнародному рівні.

Деякий час працював в училищі В. С. Мужчиль, випускник В. С. Бібіка.

Клас композиції ХМУ на сучасному етапі представляють О. А. Гугель та С. П. Турнеєв, випускник В. Т. Борисова. Традиції харківської композиторської школи гідно втілені сьогодні та спрямовані в майбутнє. Щорічно примножується кількість студентів, які з великим захопленням навчаються створювати власну музику. Показово, що чимало випускників училища обирають композицію своєю професією, продовжуючи освіту в мистецьких навчальних закладах в Україні та за її межами.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра старовинної музики, творча аспірантура, I рік навчання**

*Автор – Прокопенко Паола Олександрівна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента  
Шадріна-Личак Ольга Віталіївна*

**Й. Я. ФРОБЕРГЕР ЯК ПРЕДСТАВНИК МІШАНОГО СТИЛЮ  
В КОНТЕКСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ  
СЕРЕДИНИ XVII СТ.**

Постать Йоганна Якоба Фробергера (1616–1667), одного з найвизначніших композиторів і віртуозів гри на клавішних інструментах XVII століття, приваблює дослідників і виконавців, адже діяльність Майстра є своєрідним підсумком тенденцій раннього бароко з його особливим колоритом. Його індивідуальний композиторський почерк формувался під впливом двох провідних національних традицій того часу – італійської та французької, що знайшло своє втілення в роботі з різними жанрами. Так, танцювальні сюїти, *tombeau* (музична епітафія), *lamentation* (плач), *plainte* (скарга), *meditation* (роздуми) Фробергера продовжують французьку лінію, а токати – італійську. Майже всі означені жанри (окрім танцювальної сюїти) являють собою варіанти реалізації стилю *phantasticus*. Цікаво, що *tombeau*, *lamentation*, *plainte*, *meditation* – програмні композиції медитативного характеру – у клавірній спадщині середини XVII ст. найширше представлені саме у творчості Фробергера, що є дуже цінним матеріалом для досліджень.

Як композитор Йоганн Якоб Фробергер не вкладається виключно в німецьку традицію, оскільки його формування й розвиток відбувались переважно поза межами й умовами його країни. Він зробив вагомий внесок у розвиток клавірного репертуару, адже майже вся його музика, що збереглася до наших днів, написана для клавіру. А його програмні твори є важливим джерелом не лише біографічних відомостей про нього, вони відображають стан інструментальної (зокрема клавесинної) культури того часу. Вивчення творчості Фробергера дозволяє зробити безліч цікавих відкриттів і доповнити картину західноєвропейської музики XVII ст. важливими та цінними деталями.

**Рівненський музичний фаховий коледж  
Рівненського державного гуманітарного університету  
Освітня програма «Народні інструменти», IV курс**

*Автор – Рибін Анастасія Сергіївна  
Науковий керівник – Серко Олена Іванівна*

**«КОЛИ ВІДХОДЯТЬ ДРУЗІ» В ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВІЙ ТВОРЧОСТІ  
ВІКТОРА ВЛАСОВА**

Розвиток сучасного баянно-акордеонного виконавства в Україні тісно пов'язаний із постаттю Віктора Власова – відомого баяніста, композитора, педагога, науковця, заслуженого діяча мистецтв.

У його композиторській творчості поруч з академічними творами, музикою до кінофільмів, обробками українських народних пісень важлива роль належить естрадно-джазовому напрямку. В. Власов є також автором численних наукових праць, методичних рекомендацій, підручників. Його «Школа джазу на баяні та акордеоні» є справжнім мистецьким скарбом не лише для кожного баяніста/акордеоніста, вона є корисною для всіх виконавців джазової музики. «Драйв», «Кроки», «Бассо остінато», «Босса-нова», «Політ уві сні», «Мені подобається цей ритм» – це тільки деякі з його джазових п'єс. Іноді композитор в одному творі поєднує різні стилі. Однією з таких є композиція «Коли відходять друзі».

Цей твір має програмну назву («Коли відходять друзі»), яка відображається в музичній мові. Майстерно поєднуючи між собою різні засоби музичної виразності, як-от тональний план, фактурний виклад, зіставлення стилів і досить вмілу роботу з музичним часом, В. Власов передає той характер (точніше, стан), що подається в назві твору. Перша частина за своїм емоційним забарвленням є власне сумом втрати і болем за тими, хто пішов. Середня частина – різко контрастна, світла, політна. Це наче спогад із минулого. А в репризі (як не дивно, здавалося б – просто повторення) відчувається ностальгія та навіть певна життєва філософія.

П'єса написана у складній тричастинній формі та має досить чітку будову. Перший розділ – проста тричастинна форма, де крайні частини контрастують із середньою в плані темпу й гармонії. Яскравий контраст другої частини складної форми виражений не тільки зміною тональності (*g-moll* – *B-dur*), темпу й фактурного викладу, а передусім поєднанням двох досить різних між собою стилів – джазу й вальсу. Такі прийоми зустрічаються і в інших композиторів: В. Зубицького, О. Доренського, В. Чернікова. Реприза складної форми є скороченою, проте й цього цілком достатньо для відчуття завершеності твору.

Основною тональністю п'єси є *g-moll*, проте автор дуже легко й доволі природно змінює тональності навіть у межах однієї побудови. А завдяки тому, що середній розділ написаний в паралельному мажорі, відчувається тональна єдність і контраст водночас.

Гармонія та фактурний виклад є засобами відтворення стилю. Незважаючи на те, що інтенсивна зміна акордів лівої руки часом дає відчуття «втрати» тоніки, досить часто речення явно завершується на домінантовій гармонії. Уся гармонія побудована на поєднаннях септакордів. Завдяки використанню джазових гармонічних структур (септакорди замість тризвуків, псевдопобічні домінанти) ми одразу відчуваємо джазові ознаки стилю.

Основний тематичний матеріал крайніх розділів подано в гомофонно-гармонічній фактурі у стилі блюзу. Основними його ознаками є форшлаги, глісандо, регістр фаготу з перенесенням на октаву вище, тріольні розспівування та хроматизми під злегка свінгуючий акомпанемент лівої руки. За допомогою цих засобів «матеріалізувалася головна ідея композитора – імпровізаційна основа музичного викладу»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Черепанин М. Сильові принципи естрадно-джазової музики Віктора Власова // Актуальні питання гуманітарних наук. Т. 6, № 27. Дрогобич, 2020. С. 24.

Середня частина складної форми – це поєднання джазу та вальсу. Гармонія стає більш прозорою, проте цілком змінюється фактурний виклад. Мелодія подається в акордах на *tutti*, відбувається зміна розміру на тридольний для передачі вальсовості. Тут В. Власов використовує різноманітні прийоми акцентуації, своєрідну метричну пульсацію та специфічний ритмічний малюнок.

П'єса «Коли відходять друзі» є досить складною в технічному розумінні та вимагає неабиякої технічної майстерності від виконавця. Напевно тут В. Власов проявляє себе не лише як композитор, а й як учитель, який створює педагогічний репертуар для студентів середніх і вищих навчальних закладів.

Отже, твір «Коли відходять друзі» яскраво представляє джазовий стиль українського композитора В. Власова та є значним внеском у концертний репертуар баяністів/акордеоністів.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра теорії та історії культури, пошукувач**

*Автор – Римська Олена Юрїївна*

*Науковий керівник – доктор культурології, професор  
Кривошея Тетяна Олександрівна*

**ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА  
У ПОРІВНЯННІ КЛАСІВ АКАДЕМІЧНОГО СПІВУ  
ТА ХОРОВОГО ДИРИГУВАННЯ**

Актуальність питання майстерності й культури піаніста-концертмейстера не викликає сумніву, бо вирішується кожного дня в кожному класі зі спеціальності та передусім у фортепіанному класі. Насамперед піаніст-концертмейстер має бути майстром гри на роялі і, як суттєва професійна необхідність, широко розвиненою сучасною соціокультурною особистістю.

У зв'язку зі стрімким проривом у науці та швидкісним розвитком ІТ-технологій прискорюється темп і зростає виконавський рівень музикантів: молодшає вік конкурсантів, колишній репертуар вишів стає цілком доступним для виконання учням і студентам молодшої та середньої ланки музичної освіти. Цей факт повідомляє про новий і більш досконалий рівень музичного виконавства у світовому культурному просторі та розглядається сучасними науковцями як новітній культурний феномен ХХІ століття.

У мистецтві піаніста-концертмейстера в різних спеціальних класах є свої особливі професійні компетенції. Нерідко один концертмейстер працює в різних класах і тому має гнучко переключатися між різними творчими завданнями.

Існує думка, що концертмейстери поділяються на вокальних, інструментальних, хорових, балетних і оперних. Але це невірне ствердження. Воно з'явилося як наслідок спостереження за акомпаніаторами, котрі співпрацювали з конкретними виконавцями та колективами, проявляючи блискучу ансамблеву майстерність й артистизм. Але блиск, тонкість, органічність акомпанементу є результатом великого досвіду, підкріпленого любов'ю до тих видів і стилів музики, в інтерпретації яких піаніст безпосередньо бере участь.

Якщо проаналізувати й порівняти професійну та творчу діяльність концертмейстера у вокальному класі й класі хорового диригування, можна виявити певні закономірності та особливості.

В обох випадках концертмейстер має справу зі співучим звуком. Вчитися «співати на роялі» піаністам рекомендували ще Ф. Е. Бах, Р. Шуман, А. Рубінштейн, Ф. Блюменфельд, Г. Нейгауз, Л. Ніколаєв, С. Фейнберг та інші.

Мрію «красиво співати» на ударному за природою інструменті фортепіано можна реалізувати тільки за рахунок добре розвиненої уяви, музичного слуху, навичок мислення й інтонування. Справжній майстер-концертмейстер володіє здатністю створення особливої атмосфери концертного виступу, коли нервові хвилювання, особливо артиста-початківця, перетворюється на політ творчого натхнення.

Спільною для обох видів творчої діяльності є потреба знати типи голосів, їх діапазон, звукові й технічні характеристики, вміння розспівувати вокаліста-соліста або хоровий колектив, мати практичний досвід вивчення й адаптування клавирів (тільки в одному випадку це арії, а в іншому – сцени з хором).

Концертмейстер вокального класу має бути дуже уважним до соліста:

- знати й відчувати особливості його голосу (їх голосів, якщо це ансамбль) – «Внутрішнім відчуттям постійно рухайтесь до партнера», як навчав К. Станіславський;
- тримати відповідний акустиці зали (або класу) звуковий баланс;
- професійно орієнтуватися в оперному, камерно-вокальному репертуарі, репертуарі національних культур тощо.

У класі хорового диригування концертмейстер є не тільки акомпаніатором колективу, а також «живим віртуальним хором і оркестром».

Обов'язковим є:

- читання й вивчення хорових партитур;
- навички «зорового контакту» з диригентом і гри «за рукою диригента»;
- опанування основних прийомів диригентської техніки;
- вміння грати «оркестрово», відтворюючи на фортепіано тембри й артикуляційні прийоми всіх інструментів оркестру;
- виконавські можливості, особливості, базові артикуляційні прийоми інструментів симфонічного оркестру й оркестру народних інструментів;
- контроль виконання студентом-диригентом усіх зауважень педагога, що є загальною вимогою і для вокального класу.

Секрет успішності концертмейстера полягає в багатстві й тонкості його уявлень. Гарний концертмейстер внутрішнім слухом тримає в голові чималу бібліотеку й фонотеку вокальної, інструментальної, хорової, оперної, балетної літератури та обов'язково вбирає і вбирає в себе всі суттєві досягнення світової музичної культури. Що ширше та яскравіше усвідомлене це зібрання творів, то більше в концертмейстера шансів стати майстром-професіоналом.

У сучасному музичному просторі одним із актуальних чинників майстерності й культури піаніста-концертмейстера є спеціальні конкурси концертмейстерів, конкурси виконавців-солістів, де відзначають концертмейстерів, авторські майстер-класи провідних митців.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра хорового диригування, творча аспірантура, I рік навчання**

*Автор – Савон Дмитро Іванович  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент  
Гоменюк Світлана Григорівна*

**ДЕЯКІ АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ РЕКОНСТРУКЦІЇ  
ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО СТИЛЮ НІМЕЦЬКОГО БАРОКО  
(НА ПРИКЛАДІ МОТЕТІВ Й. С. БАХА)**

У сучасній виконавській практиці сформувався історично орієнтований підхід до творів докласичної доби, зокрема музики бароко. Він передбачає, за словами Дж. Батта, «виконання музики минулого на основі музично-історичних даних про характер і способи вокальної та інструментальної артикуляції, про розшифровку мелізмів <...>, про систему темперації та еталон висоти, про принципи реалізації динамічних та агогічних акцентів тощо»<sup>1</sup>. Від музикантів, що прагнуть виконувати барокову музику в автентичній манері, вимагаються інтелектуально-творчі зусилля, спрямовані на прочитання та творче доповнення нотного тексту. Виконавські засоби, не позначені в барокових нотах (темп, динаміка, агогіка, штрихи тощо), повинні створюватися виконавцями. У повідомленні на основі 1) аналізу аудіо- та відеозаписів європейських музикантів; 2) відомостей із теоретичних праць про автентичне виконання та 3) власної виконавської практики систематизуються виконавські засоби, притаманні стилю вокально-хорової барокової музики Німеччини (передусім, мотетів Баха). Розглядатимуться наступні питання, пов'язані з виконавською роботою:

1. Міра фіксації композиторського задуму в нотному тексті (інакша, ніж у класичній та романтичній музиці), часткова фіксація задуму.
2. Визначальна роль словесного тексту твору у виборі композиторських та виконавських засобів.
3. Обґрунтування вибору виконавських засобів у сфері динаміки, темпоритму, артикуляції:
  - а. **Динаміка:** позначення динаміки не виписані в нотах, тому визначаються виконавцями самостійно залежно від змісту словесного тексту, а також від інших ознак музичної тканини (фактури, співвідношень рельєфу та фону, теситури, типу музичного руху). На що звертати увагу, обираючи динамічні відтінки?
    - Тематичний матеріал чи фон (протискладнення, контрапункт до теми тощо);
    - масштабні рівні динамічних змін: 1) рівень розділів (контраст, терасна динаміка, відсутність тривалого *crescendo*, *diminuendo*); 2) рівень фраз (зміна динаміки при повторі матеріалу, ефект «відлуння»); 3) рівень мотивів («динамічні дуги»<sup>2</sup> в кадансах, залежність динаміки від розташування наголошених та

---

<sup>1</sup> Батт Дж. Аутентичное исполнение // Музыкальный словарь Гроува. Москва, 2001. С. 59.

<sup>2</sup> Термін К. Круглової.

- ненаголошених складів у слові); 4) рівень окремих звуків (мікродинаміка, прийом *messa di voce*);
- вібрато як динамічний чинник (можливість і міра застосування в ансамблевому та хоровому виконанні);
  - гнучкість динамічних рішень (в залежності від акустичних умов та виконавського складу).
- б. Темпоритм:** відсутність у нотному тексті позначень метроному, рідкість та відносність темпових ремарок змушують сьогоденного виконавця барокових вокально-хорових творів орієнтуватись у виборі темпу на низку додаткових ознак, зокрема словесний текст, афект, жанр, композицію з її контрастними розділами, домінуючу тривалість нот тощо. У виконавській реконструкції барокового стилю велике значення має агогіка, локальні темпові зміни при збереженні основного темпу. Де і які агогічні відхилення доречні в бароковому хоровому творі?
- Агогіка в кадансах, розширення темпу в кінці твору;
  - виконання *tempo rubato*;
  - *tempo della mano* та *tempo del'affeto del'anima*;
  - принцип *inégalité*;
  - ритмічні видозміни при виконання пунктиру.
- с. Артикуляція:** в умовах пріоритетності словесного тексту питання артикуляції в реконструкції барокового вокально-хорового стилю набуває особливої ваги. У вокально-хорових творах варто розрізняти мовну та музичну артикуляцію та розуміти, що перша великою мірою визначає другу. Мовна артикуляція в німецьких вокально-хорових творах своєю чергою поділяється на два рівні – правильне відтворення орфоєпії (вимови німецьких слів) та перенесення норм орфоєпії у спів (приспівування приголосних, спів довгих та коротких голосних; виконання німецьких фонем *Ü, Ä, Ö* тощо). Правильна вимова словесного тексту є основою донесення ідеї музичного твору. Вона також формує коректну манеру співу. Аспекти музичної артикуляції:
- основні барокові вокальні штрихи, виконання *legato*;
  - залежність вокально-штрихової артикуляції від інструментальної;
  - зв'язок штриха та динаміки;
  - вплив темпу твору на артикуляційно-штриховий процес;
  - акустична артикуляція.

Особливості динаміки, темпоритму й артикуляції розглядаються на прикладах хормейстерської роботи над мотетами Й. С. Баха «*Jesu, meine Freude*» та «*Singet dem Herrn ein neues Lied*».

Висновки: практика виконавської стильової реконструкції творів доби бароко, зокрема вокально-хорових, стимулює ментальну активність виконавця, його творчу ініціативу. Вона призвичаює як диригента, так і співаків хору бути готовими до діалогу з нотним текстом. Виконавська активність є ефективною не лише при роботі з бароковою музикою, але і з музикою більш пізніх стилів.



**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра історії української музики та музичної фольклористики, IV курс**

*Автор – Саф'ян Дзвенислава Ігорівна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, професор  
Коханик Ірина Миколаївна*

## **РОЗШИРЕНІ ВОКАЛЬНІ ТЕХНІКИ І НЕТРАДИЦІЙНІ ІНСТРУМЕНТИ ЯК ОСНОВА МУЗИЧНОГО ФОРМУВАННЯ «ULENFLUCHT» АННИ КОРСУН**

Творчість Анни Корсун, українсько-німецької композиторки, пов'язана з безперервними експериментами. Її ранній твір, написаний у консерваторії, «*The Song of a Fish*» для жіночого голосу (2010), секстет «*Vocerumori*» (2012) становлять новаторський підхід до кожного унікального опусу та свідчать про магістральну лінію вокальної творчості авторки, що пролягає через шлях осучаснення, розширення вокальних технік і прийомів композиторського арсеналу. Поряд із цим, «технічне» не є для А. Корсун самоціллю, а завжди несе емоційне навантаження для слухача. Власне техніки співу є способом, що слугує для утворення видобування звуку, вони відіграють важливу роль у втіленні оригінальної концепції.

Назва твору «*Ulenflucht*» перекладається як «сутінки», «час, коли сови збираються на політ». Твір написаний у 2016 році під час навчання в Мюнхені. Його особливістю є введення спеціальних, нетрадиційних інструментів, що використовуються в мисливській практиці, так званих «манків». Власне, їхнє застосування у творі відбувається в моменти згущення фактури. Обираючи мисливські інструменти, дитячі музичні іграшки, новостворені знаряддя (як-от картонна трубка) та навіть рифлений шланг, поєднуючи функції гри на них зі співом, А. Корсун створює нові звучання, винаходить нові темброві фарби.

Іншою специфічною особливістю твору є те, що при його написанні авторка враховувала розташування виконавців та, зокрема, той чинник, що вони знаходитимуться на невеликій відстані від публіки, а отже взаємодіятимуть із нею. Під час виконання вокалісти повинні використовувати й означені нетрадиційні інструменти, інколи декілька інструментів водночас, що створює додаткові складності для виконавців. Серед них вкажемо і на відсутність спільних тактових рисок для всіх голосів.

У вокально-інструментальній партитурі немає конкретної словесної основи, це не притаманно методу авторки. Прискіплива робота із синтезування «нового», вільного звуку дозволяє формувати й нове ставлення до вокалу, що не є прив'язаним до вимови та змісту. Словесна основа у творі присутня на рівні фонетичному.

Вжита на початку композиторська ремарка *Penseroso* – «музично» – підтверджує тезу про те, що будь-яка вокальна техніка має підґрунтя для свого виникнення та використання. Не звертаючись до характеристики розширених вокальних технік з точки зору вокального виконавства та мистецтва співу, вкажемо на незмінність бази класичної техніки співу, однак трансформованої у нових умовах.

Зазначимо застосування деяких розширених вокальних технік у матеріалі твору. Дослідниця та хорова диригентка О. Приходько в матеріалах своєї дисертації визначає вокальні техніки як прийоми співу, які можна визначити у нотних текстах композиторів другої половини ХХ століття, і класифікує їх. Однією з найголовніших є спеціальна техніка, названа А. Корсун «*croon*» (укр. переклад – «півголосом», «наспівуючи», «тихий проникливий спів»). Згідно зі згаданою класифікацією, її можна віднести до першого типу прийомів вокально-хорової техніки – мовно-співочого. Фонема вводиться до методів роботи з матеріалом та є способом видобування звуку. Вагомою особливістю цього твору є робота А. Корсун над мікшуванням «фонемного ряду» та його поєднанням із тембровим звучанням інструментів. Можна спостерігати й варіаційну зміну голосних звуків і невизначений, нечіткий звук. За класифікацією О. Приходько, це екстремальні вокальні техніки.

У досліджуваному творі можливе також вільне прочитання музичних знаків; в окремих випадках необхідна виконавська імпровізація, на яку і вказує композиторка серед пояснень графічних особливостей музичного матеріалу в анотації.

Як підкреслює авторка, прийом «*intermittent sound*» означає специфічне звучання, що балансує на межі тиші та ледь помітного звуку, що, однак, не має перериватись буквальними «зупинками». Авторка робить акцент на цьому прийомі як новому для себе. Крім того, у творі з'являються сегменти, пов'язані з поєднанням різних звуків, фонем – голосних і приголосних, які утворюються найчастіше варіаційним шляхом, що певною мірою реалізує і принципи імпровізаційності. До наступного типу належить використання мікротонавої шкали, пов'язане з особливостями прочитання нотного тексту.

Надалі композиторка використовує прийом звукообразності, який, за класифікацією О. Приходько, можна віднести до мовно-шумового типу: «гомін пташок, щебетання» та «легкий писк». Яскраво помітною стає тенденція пошуку способів відтворення звуків природи – наприклад, «рев ведмедя» (фрулато) у поєднанні з тремоло рукою на інструменті, що виявляється як варіант поєднання вокально-мануального прийому. Нарешті, сьомим типом, якого нема в класифікації О. Приходько, можемо назвати особливий синтез одночасного звучання голосу та манків, який спостерігається у фактурній «вертикалі» та «горизонталі».

Отже, твір А. Корсун є унікальним зразком, музичний матеріал якого містить і різноманітні прийоми – розширені техніки співу, і оригінальний інструментарій, та утворює своєрідний синтез вокально-інструментального тембру в оригінальних координатах простору та часу.

**Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського  
Кафедра інтерпретології та аналізу музики, аспірантура, II рік навчання**

*Автор – Сліпченко Ксенія Дмитрівна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент  
Ващенко Олена Вікторівна*

## **ЖАНР ДОМРОВОГО КОНЦЕРТУ В ДОРОБКУ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

Жанр концерту ввійшов до домрового репертуару наприкінці 1950-х років, і на сьогодні ми можемо нарахувати близько двадцяти зразків, авторами яких є І. Ботвінов, В. Власов, А. Гайденко, К. Домінчен, В. Задерацький, В. Іванов, В. Івко, Д. Клебанов, І. Ковач, О. Костін, Б. Міхеєв, К. Мясков, А. Нижник, В. Подгорний, М. Стецюн та І. Хуторянський.

Зважаючи на таку широку палітру творів, на сьогодні виникає необхідність їх типології та періодизації. Особливо враховуючи такий факт, що наявні типології характеризуються неповнотою (І. Максименко, 2008) або періодизація зроблена на матеріалі концертів для триструнної домри (Є. Волчков, 2011).

Основними жанровими одиницями українського домрового репертуару на сьогодні в сфері крупної форми є концерти (близько 14 зразків) та концертно (близько 4 зразків). Особливе місце серед них посідають одночастинні композиції, і саме вони є основним різновидом так званої крупної форми, хоча в них відчувається міцна традиція малих форм. Окрім жанрового найменування «концерт», композитори звертаються до «концертно» та «концертштюка». Втім, ці різновиди сприймаються композиторами ідентично.

В основі більшості домрових концертів лежить сонатна форма, яка зазвичай поєднується з рисами варіаційності, що дозволяє називати її сонатно-варіаційною. Можна виявити також сонатно-варіаційну з рисами рапсодичної (В. Задерацький), куплетної та варіаційної форм (Концертно В. Подгорного). Розробка в концертах здебільшого побудована на матеріалі тем експозиції, проте зустрічається і використання епізоду (нової теми) в ролі розробки (А. Нижник), середини, яка виконує функцію розробки (А. Гайденко), розширеної побічної партії в ролі розробки (Концертно В. Подгорного) та калейдоскопу нанизуваних тем (О. Костін).

Традиційна сонатна форма представлена тільки у Д. Клебанова, хоча до її класичних принципів тяжіють концерти В. Іванова та В. Івка. Здебільшого зустрічається нетрадиційна сонатна форма (нестійкий тональний план головної партії, відсутність заключної у І. Ковача та варіації, які є новими варіантами тем у розробці в Концерті В. Подгорного) та синтетична (Концертно В. Подгорного). Інколи вона також може виявляти ознаки мозаїчності (А. Гайденко, О. Костін). Індивідуальну композиційну модель ілюструє А. Нижник у домровому концерті якого присутній жанровий гібрид пасіону, меси та концерту.

Окрім сонатності, іншим провідним принципом виступає варіаційний розвиток тематизму. Нерідко зустрічаються секвенції, тональне перетворення та дроблення тем, їх проростання, варіантність (Концерт В. Подгорного) і виокремлення мотивів (А. Нижник, О. Костін). Тематизм композицій з 1947 до 1980 року спирається на матеріал українських народних пісень, а з 1981 року в

концерті починає домінувати або виключно оригінальний тематизм (В. Іванов, Б. Міхеєв, В. Івко), або його поєднання з використанням цитат (А. Нижник). Інколи його джерелом може стати музика до балету (О. Костін) або програмний задум на основі дитячого вірша (А. Гайденко). Утім, можна сказати, що за кількісним параметром домінує цитування українських народних пісень. На цьому фоні виділяється Концерт А. Нижника з цитатою арії з пасіону «Страсті за Матфеєм» Й. С. Баха.

Жанр концерту трактується за двома напрямками – залежно від кількості частин і жанрового наповнення (згідно з Г. Дауноравічене). Український домровий концерт може бути одночастинним моножанровим (І. Ковача, В. Подгорного, В. Іванова), одночастинним поліжанровим (В. Задерацького, Концертино В. Подгорного, Концерт-токата та Поема-концерт В. Івка, Концерт-билина Б. Міхеєва, А. Гайденка, А. Нижника, О. Костіна), багаточастинним моножанровим (Д. Клебанова, Концерт № 1 Б. Міхеєва, Концерт № 3 В. Івка) та багаточастинним поліжанровим (Концерт-сюїта Б. Міхеєва).

Серед стилістичних параметрів жанру панують риси неофольклоризму (Д. Клебанов, І. Ковач, В. Подгорний), неокласицизму (В. Іванов, В. Івко, А. Гайденко), неоромантизму (О. Костін). Також зустрічаються полістилістичні композиції з рисами неофольклоризму й неоромантизму (В. Задерацький) та необароко (А. Нижник).

З огляду на всі розглянуті параметри, пропонуємо наступну періодизацію жанру домрового концерту на основі здійсненого аналізу:

- 1) період неофольклоризму з використанням секвентного розвитку тем і сонатної форми з рисами варіаційної та рапсодичної, який прийшовся на 1947 – кінець 1950-х років (В. Задерацький, Д. Клебанов, К. Домінчен, І. Хуторянський);
- 2) період неофольклоризму з тональним перетворенням тем, її варіантів і сонатної форми з рисами варіаційної та куплетної відповідає початку 1960-х – кінцю 1970-х років (І. Ковач, І. Ботвінов, В. Подгорний);
- 3) неокласичний період із витисненням цитат оригінальним тематизмом, тематичним проростанням головної теми та сонатною формою з рисами варіаційної охоплює 1980-ті та 1993-й рік (В. Іванов, В. Івко К. Мясков, Б. Міхеєв);
- 4) період жанрового синтезу з мозаїчно-варіаційним розвитком тем та переважанням варіаційного розвитку сягає з 1998 до 2009 року (А. Гайденко, А. Нижник, О. Костін).

За час свого існування жанр домрового концерту вже охопив цілу палітру різноманітних стилів, жанрових взаємодій і принципів тематичного розвитку. Тоді як іншим інструментам знадобилось не одне століття, домровий концерт проходить цей шлях тільки за 74 роки. Такий стрімкий розвиток обумовлений залученням домри в академічну середу й прагненням виконавців і композиторів сформувавши для неї оригінальний репертуар. Етап становлення «традиційного» концерту можемо вважати завершеним, про що свідчить перехід крупної форми до нового жанрово-стильового етапу розвитку (фантазії та джазовий концерт).

**Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка  
Кафедра образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології,  
аспірантура, III рік навчання**

*Автор – Соловійов Андрій Михайлович  
Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор  
Зав'ялова Ольга Костянтинівна*

### **ТРАКТОВКА УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ У ДЖАЗОВИХ ОБРОБКАХ ІГОРЯ ЗАКУСА**

Провідний майстер українського інструментального джазу, заслужений артист України Ігор Миронович Закус має широкий спектр діяльності. Він – концертуючий музикант (бас-гітарист), композитор, викладач, дослідник українського фольклору. Професійний шлях Маестро розпочався з фаху гобоїста. І. Закус закінчив Львівське музичне училище (1986 – клас М. Закопець) та Львівську музичну академію (1991 – клас В. Цайтца). Паралельно з навчанням на духовому відділі займався бас-гітарою. З 1987 року співпрацював із зірками української поп-музики, з 1997 року заснував власний джазовий гурт «Fest».

Широке професійне коло реалізації музиканта дозволило І. Закусу віднайти неповторну виконавську та композиторську манеру. За визнанням авторитетних критиків, І. Закус вільно працює в різних стильових просторах, таких як *jazz, funk, fusion, pop*. Заснований у 2003 році гурт *Z-Bend* довершує формування стильових пріоритетів видатного майстра українського джазу.

Активна гастрольна діяльність, участь у фестивалях на провідних майданчиках світу дозволили майстру звернути увагу на незадовільний стан умов концертної діяльності талановитих українських джазових музикантів. Ігор Закус стверджує, що складнощі формування вітчизняної школи джазового виконавства зумовлені об'єктивними причинами й «розуміння позитивних та негативних тенденцій розвитку джазового мистецтва в Україні допоможе швидше інтегруватись українським джазменам в Європейський джазовий простір та отримати своє обличчя в ньому»<sup>1</sup>. Саме тому в 2007 році Ігор Закус створює *Jazz Kolo* – проєкт для підтримки українського джазу. У ньому він стає співзасновником, продюсером і музичним директором. За ідеєю І. Закуса, *Jazz Kolo* спрямований на об'єднання музикантів і розвиток української імпровізаційної музики проєкту.

Практичною метою проєкту *Jazz Kolo* є консолідація потужних джазових виконавців, музичної еліти країни, створення оригінального музичного контенту. Обов'язковою є фіксація концертів на аудіо- та відеоносії, що в підсумку складе потужний архів вітчизняної джазової музики.

Ігор Закус є продюсером 25 релізів *Jazz Kolo*, як *CD*, так і перших в Україні *DVD* з записами найкращих українських джазових музикантів. Перший сезон *Jazz Kolo* був проведений у 2007–2010 роках в «Українському домі». Це була серія з двадцяти концертів, що дало змогу створити архів авторської джазової музики

---

<sup>1</sup> Закус І. Інструментальна музика в Україні: характерні риси та особливості // Молодий вчений. 2017, № 11. С. 555.

(15 DVD та 16 CD дисків), впорядкувати антологію з 5 CD збірників українських інструменталістів. У наступній сесії в 2013–2014 роках *Jazz Kolo* презентує щомісячні тематичні концертні програми джазової музики, представляючи різні джазові стилі та напрямки – від блюзу, свінгу та фанку до реггі та етно. Створено 10 концертних програм у різних жанрах імпровізаційної музики та 20 музичних телепрограм (*Blues Kolo, Swing Kolo, Ballad Kolo*). З вересня 2014 року проєкт *Jazz Kolo* проводить концерти в малому залі Палацу «Україна». З осені 2017 до червня 2018 р. *Jazz Kolo* проведено 5 міжнародних музичних проєктів та 11 джазових всеукраїнських конкурсів молодих виконавців. Останнім часом (2019–2020 роки) І. Закус репрезентує цикли концертів «Співанки», де поєднує голос української етноспівачки Іванки Червинської з інструментальним джазовим звучанням.

Чільне місце в репертуарній політиці посідає український фольклор, а джазові обробки українських народних пісень є перлиною проєкту *Jazz Kolo* в усі роки існування. Значною мірою композиторська робота І. Закуса спирається на його наукові здобутки дослідження фольклору, на підсумки співпраці з сучасними фольклорними виконавцями (наприклад, із Сусанною Карпенко). Видатний музикант, джазмен нещодавно взяв участь у Другому науково-творчому проєкті Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра, де на семінарі-практикумі 20 листопада 2020 року представив наукову доповідь. І. Закус розглянув музичний мелос різних етнічних регіонів України та особливості його поєднання із сучасною джазовою імпровізаційною практикою. Зрозуміло, що при створенні етноджазових вокально-інструментальних композицій І. Закус вивчає метроритмічні, ладові, фактурні особливості тієї регіональної культури, мелос якої використано в обробці. Іноді обробка поєднується з аранжуванням, коли вокальна мелодія викладається інструментальними барвами.

Наскрізним і улюбленим жанром для композитора та виконавця західноукраїнського походження є коломийка. Починаючи з альбому «Коломийки Live» (2007) західноукраїнський жанр коломийки стає надбудовою всіх музичних параметрів джазових композицій. Типовим прикладом інтерпретації народної пісні є композиція «Співаночки». Тут закладено основні принципи роботи з фольклором. Вокальні теми пісень викладено близько до оригіналу. Примхливі ритмоформули, що рівномірно чергуються у восьмискладовій темі, цезури-паузи та семискладовий мотив-відповідь задають тематичне зерно для імпровізації інструменталістів, у пасажах яких витримується особливий лад коломийки. Відбувається зближення типів інструментального та вокального інтонування: спільними є глісандо, вібрато довгого звука, численні форшлаги. Характерною є поліметрія та політональність різних шарів фактури, мікротонове інтонування. Усі елементи обробки органічно поєднані. При експозиційному викладенні народної теми відбувається її специфічна джазова гармонізація. У розробковому розділі джазова імпровізація ґрунтується на мелодичному «горизонтальному» розгортанні-розспівуванні інструментальними фразами цих акордів. Також відбувається метроритмічне варіювання, свінгування народної теми.

**Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка  
Кафедра образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології,  
аспірантура, III рік навчання**

*Автор – Соловйова Оксана Анатоліївна  
Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор  
Зав'ялова Ольга Костянтинівна*

### **СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ АВСТРО-НІМЕЦЬКОГО КЛАВІРНОГО КОНЦЕРТУ У XVIII СТОЛІТТІ**

Вплив на розвиток австро-німецького концертного жанру мали дві італійські інструментальні школи – римська (А. Кореллі) та венеційська (А. Вівальді та Т. Дж. Альбіноні) з поступовим домінуванням венеційської (хоча концерти Генделя вочевидь були даниною *concerti grossi* Кореллі). На початку століття саксонську інструментальну школу представляли Й. Г. Пізендель (автор кількох концертів і сонат), Й. Д. Гайніхен (автор близько 30 концертів для різних інструментів), Я. Д. Зеленка в Дрездені, Й. Ф. Фаш (автор більше 30 концертів для різних інструментів) у Богемії, Г. Ф. Штельцель (автор декількох концертів) у Готі, К. Граупнер (автор більш ніж 50 концертів для різних інструментів) у Дармштадті. Берлінську школу представляли композитори, які жили та працювали у Бранденбурзьких землях, Пруссії, Сілезії та Польщі: Й. Й. Кванц (автор близько 50 концертів для духових інструментів) у Потсдамі, Й. А. Гассе (автор декількох інструментальних концертів) у Гамбурзі, Й. Г. Граун (автор більше 80 інструментальних концертів, зокрема для клавесину), К. Г. Граун (автор кількох інструментальних концертів, зокрема близько 30 – для клавесину) у Берліні, Й. М. Мольтер (автор більш ніж 30 концертів, переважно для духових інструментів) у Карлсруе.

Австрійська та німецька знать, подорожуючи Європою, відвідувала мистецькі події та бачила, яким попитом користується світська музика. Перші оркестрові колективи, які перевищували за кількістю музикантів французький королівський оркестр «24 скрипки короля» (яким керував Ж.-Б. Люллі), утримувались у Дрездені, Штутгарті, Дармштадті, Готі, Відні, Мюнхені, Гросвардейні, Регенсбурзі, Пассау. В оркестрах грало багато запрошених музикантів з Італії та Франції, часто іноземці очолювали ці оркестри. Ця традиція дуже швидко розповсюдилася німецькими та австрійськими землями, і невдовзі музичними центрами стали Ганновер, Потсдам та Мангейм. В цілому в Німеччині та Австрії кількість оркестрів різних складів за досить короткий час збільшилася до декількох сотень, що сприяло стрімкому розвитку австро-німецької оркестрової музики. Концертний стиль був запозичений із Франції, так званий «французький стиль» панував достатньо часу, у моді були французькі оперні та балетні увертюри.

У XVIII ст. клавірний концерт розвивався у двох напрямках: північнонімецькому (з центром у Берліні) та південнонімецькому (з центром у Відні). Перший очолював К. Ф. Е. Бах, у клавірних концертах якого ще зберігається перевага опозиційної пари *tutti – solo*. Тип південнонімецького клавірного концерту представлено у творчості Г. К. Вагензейля, де спостерігається незалежність сольної партії, і соліст домінує в оркестровій

фактурі в цілому. Цього принципу також дотримувався у своїх фортепіанних концертах (для англійського фортепіано) Й. К. Бах. Вершиною розвитку цього напрямку є клавірні концерти В. А. Моцарта. Концерти для клавесину часто виконувались і на органі, це не потребувало змін та зберігало оригінальність, і видавництва друкували твори з зазначенням «для клавесину або органу».

Північнонімецький клавірний концерт, заснований Й. С. Бахом, традицію якого підхопили його старші сини, представлено в творчості В. Ф. Баха, К. Ф. Е. Баха, раннього Й. К. Баха, Й. А. Гассе, Й. Г. Гольдберга, К. Ніхельманна, Й. Г. Мютела, Й. Агрелла, Й. Г. Грауна, К. Г. Грауна, К. Ф. Абеля. Одним із найстарших представників є Й. А. Гассе, який продовжив італійську традицію в жанрі сольного концерту. Більша частина його біографії пов'язана з італійськими містами Неаполем та Венецією – звідси тяжіння до італійської опери *seria*. З його ім'ям пов'язаний розквіт дрезденської капели (в якій він працював капелмейстером з 1730 до 1764 року). Жанрові вподобання композитора зосереджуються навколо оперної та духовної музики, інструментальні жанри представлені симфоніями, концертами, сонатами, серед яких – шість концертів для органу.

Віденський (південнонімецький) напрямок розвитку жанру клавірного концерту поєднував ранньокласичний стиль і зрілий класицизм, який передував епосі бурі та натиску: водночас у місті працювали композитори, у творчості яких відображалися різні художньо-естетичні погляди. Якщо на півночі Німеччини склалася відносно однорідна картина, що пов'язано зі школою Баха та його учнів, то на півдні перетиналися різні течії та школи (зокрема національні).

Поруч із Моцартом в австрійській столиці працювали А. К. Д. Діттерсдорф, Й. Б. Ванхаль, Л. Кожелух, Ф. А. Гофмайстер, Я. Л. Душек, Й. Вейфель, які зробили внесок у розвиток віденського клавірного концерту. Збережені 18 клавірних концертів Я. Л. Душека цікаві новачками у виконавській техніці: він застосовував ламані акорди, октавні подвоєння, розширив діапазон за рахунок активного використання нижнього регістру в лівій руці. На початку розвитку класичного концерту сольний клавір посідає одне з провідних місць у ряду сольних інструментів. Проте у традиційному чергуванні *tutti – solo*, яке ще значний час продовжувало існувати в концертах XVIII ст., клавесин часто з сольного інструменту перетворювався на оркестровий, що підтверджують і концерти В. А. Моцарта.

**Тернопільський мистецький фаховий коледж імені Соломії Крушельницької  
Відділ «Теорія музики», IV курс**

*Автор – Солян Ірина Василівна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства  
Романюк Ірина Вікторівна*

**СИНТЕЗ ЖАНРІВ ТА НАПРЯМКІВ МИСТЕЦТВА В ОПЕРІ «ІУОВ»**

*Nova Opera* – це проєкт, заснований у 2014 році режисером Владом Троїцьким. Саме тут молоді українські митці створюють нові синтетичні жанри опери, до яких мало звикла публіка, що ходить зазвичай на вистави до театрів. Музична мова проєкту вільно об'єднує авангардизм і рок, григоріанський хорал і



трип-хоп, бароко та народні імпрровізації. *Nova Opera* – це вокально-інструментальний ансамбль, який досліджує можливості людського голосу та використовує неакадемічні методи гри на музичних інструментах. На постановках поєднується сучасна сценографія із аудіо- та візуальними технологіями, зокрема використовується віджеїнг.

Опера-реквієм «*IYOV*» – це перший проєкт композиторів Іллі Разумейка та Романа Григор'єва. Основою лібрето є сакральні тексти книги Йова, сенс слів яких не втрачає своєї актуальності вже багато століть. «Книга Йова – не лише розповідь про життя біблійного героя. Це історія людського відчаю, жертвності та пошуку себе. Цей твір особливо актуальний в Україні саме зараз, адже безмежна віра Йова не лише дарує надію, а й повертає все втрачене під час випробувань», – зазначають творці вистави.

«*IYOV*» – це синтез жанрів, які вперше в світовій історії поєдналися разом: опера, реквієм та ораторія. Драматургію музичного перформансу засновано на контрастній компіляції речитативів (у них використані фрагменти з українського перекладу книги Йова) та 19 музичних номерів, написаних на латинські тексти, зоврема частини з Реквієму. Речитативи опери щоразу звучать мовою країни, де відбувається постановка.

В опері всього три інструменти: віолончель, рояль та ударні. В середині роялю зі струн учасниками вокального ансамблю та диригентом видобуваються звуки завдяки ударним паличкам, трикутнику, монетам, каблучкам. Музична мова вокальних партій синтезує академічний і горловий спів, джазовий вокал та елементи народного співу. Світло на сцені змінює кольори, на екрані можемо спостерігати кадри прямої трансляції постановки. Художнє світло та віджеїнг є окремими персонажами вистави.

Розпочинається опера читанням початкового тексту Книги Йова під фортепіанний медитативний супровід, в основі якого тонічний тризвук тональності *es-moll*. Виконавець – Роман Григор'єв – видобуває звук щипками струн роялю. Поступово додаються віолончель та ударні, які продовжують медитативну лінію. Власне, так розпочинається перший номер – **Прелюдія**. Далі за рояль сідає Ілля Разумейко, Роман Григор'єв починає диригувати вокальним ансамблем (два сопрано, мецо-сопрано, два баритони, бас), який стоїть довкола роялю. На *piano* у фортепіанному супроводі вокалісти речитативом проводять тему *Kyrie eleison*, гармонічно утворюючи великий мажорний септакорд.

Слідом за спокійною, умиротвореною прелюдією звучить грізна, драматична **Увертюра**. У фортепіанному супроводі на *fff* секундіві ходи у нижньому регістрі тридцять другими, де-не-де з'являється віолончель. Таку гнітючу атмосферу автори доповнили вокальними вставками з використанням різних видів співу та варіаціями. До речі, до виконавців висуваються досить високі вимоги. Вони повинні вміти співати в різних вокальних манерах, брати звуки в крайніх точках діапазону, володіти навичками горлового співу та імпрровізації, поєднувати вокалізацію з грою на роялі. У кінці увертюри Ілля Разумейко для гри на струнах роялю використовує барабанні палички.

У невеликому за масштабами номері **Credo I** вокалісти на фоні речитативу нібито перешіптуються, допоки читець зачитує текст Книги Йова.

В *Intermezzo* вокалісти відходять від рояля на авансцену, оскільки головним героєм стає рояль, на якому грає Ілля Разумейко, а Роман Григор'єв вистукує ритмічні малюнки всередині роялю.

Один із найцікавіших номерів опери – *Kyrie eleison*. У вокальній партії переважає активне наполегливе багаторазове повторення коротких мотивів на фоні дисонантного експресивного звучання рояля, яке переходить із молитовного прохання в наполегливу вимогу змученої душі. Напруга зростає, вигуки «Змилуйся» звучать на *ff*, до супроводу підключається віолончель та ударна установка. Номер набуває шаленої динаміки, гнітючого характеру.

Для номеру *Lacrimosa*, що має яскраво ліричний характер, притаманний мелодизм, який легко запам'ятовується та добре вокалізується. Починається номер ніжним, задушевним звучанням двох сопрано. За ним іде така ж лірична мелодія в баса. Після злиття чоловічих і жіночих партій звучить невеличке соло віолончелі. Вокалісти знову відходять від рояля.

Основою номеру *Gloria* є поєднання горлового та народного співу. Мелодія має ознаки східної народної музики. Ілля Разумейко водить трикутником по струнах роялю. Основна тема проходить у віолончелі. Кожен із вокалістів виконує в цьому номері і роль інструменталіста (грає паличкою маримби по стінках роялю, *pizzicato* на струні всередині роялю, грає барабанною паличкою на тарілці тощо).

В останньому номері опери *Lux Aeterna* (Вічне світло) головна роль належить інструментальному началу. Ніби наслідуючи звук арфи, на роялі щипками струн всередині інструменту виконується мелодія з опорою на трезвук ре мінора. Віолончель проводить медитативну мелодію у високому регістрі. Четверо вокалістів розходяться по залу, йдучи в його глибину, тримаючи в руках підвішені тарілки та легко вдаряючи по них.

«*IYOV*» – це містерія народження нового звуку всередині препарованого рояля, що є головним героєм опери. Завдяки нетиповій техніці гри та використанню ударних інструментів він перетворюється на справжній симфонічний оркестр, а часом – навіть на генератора електронних звуків. «*IYOV*», попри експериментальний характер, змальовує нові перспективи розвитку оперного жанру.

**Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
Кафедра історії музики, I курс**

*Автор – Соляр Анастасія Олегівна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент  
Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна*

**ЦИКЛ «П'ЯТДЕСЯТ ПОЛІФОНІЧНИХ П'ЄС-КАНОНІВ НА ТЕМИ  
УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ» МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО  
В ДИДАКТИЧНОМУ АСПЕКТІ**

Сучасний український композитор, музикознавець, педагог, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки композиторів України Микола Адамович Ластовецький (випускник професора Романа Сімовича у Львівській консерваторії імені М. В. Лисенка) є автором багатьох творів у різних жанрах –

симфонічному, камерно-інструментальному, хоровому, вокальному та ін. Лівову частку його творчого доробку становить музика для фортепіано, презентована вкрай розмаїто (сонати, варіації, поеми, балади, скерцо, сюїти, експромти, етюди та ін.).

Більша частина фортепіанних творів М. Ластовецького концентрується в п'яти збірниках «Фортепіанних п'єс для дітей та юнацтва», призначених для піаністів із різним рівнем підготовки. Значна кількість композицій розрахована на вже досвідчених піаністів: приміром, два Рондо з другого зошита, Соната та концертна фантазія «Поклоніння Дажбогу-Сонцю» з третього зошита, «Рациональні ескізи (12 п'єс у додекафонній техніці)» з четвертого зошита тощо.

Велику роль у збірниках відведено поліфонічним творам, етюдам і п'єсам (серед яких – ноктюрни, регтайми, коломийки, ягільки, колискові, вальси та ін.). Чимало мініатюр композитор згрупував у цикли, об'єднавши їх за композиційним чи образно-тематичним принципом. Зокрема, як у випадку «П'ятдесяти поліфонічних п'єс-канонів на теми українських народних пісень», розміщених у п'ятому збірнику.

Як відомо, канон – це форма імітаційної поліфонії, що побудована на безперервній імітації мелодії. Композитор використав у канонах український народнопісенний матеріал. Привертає увагу їх кількісний аспект (50!) та новаторський задум. У канонах використано колискові, жартівливі, наймацькі, козацькі та інші пісні. Характер, темп і зміст М. Ластовецький вказав на початку кожної мініатюри, якій передує словесний текст пісні, взятої за основу канону, що допомагає кращому розумінню змісту та характеру виконуваного твору. Більшість мініатюр витримано в єдиній тональності, а в деяких зустрічаються переходи в тональність домінанти чи паралельного мінору. Певні канони мають вступ або коду, в яких імітація голосів не є строгою. У канонах використано гармонічні особливості народного багатоголосся, рух паралельними інтервалами тощо.

Враховуючи те, що канони побудовані на основі українських народних пісень, вони є цінним дидактичним матеріалом, особливо на початковому етапі навчання (музичні школи, студії тощо). Як свідчить практика, початківці легко засвоюють твори з народними мотивами, знайомими їм з дитинства. Після засвоєння учнями простої імітації (підголоскової та контрастної) можна включати до репертуару твори з канонам. Їх потрібно добирати індивідуально, орієнтуючись на навички того чи іншого вихованця.

Аналізовані п'єси-канони сприяють розвитку поліфонічного слуху в учнів, активізують музичне мислення, оскільки композитор використав у них широке регістрове звучання, збагачене мотивами народних пісень. Крім строгого імітаційного розвитку, в канонах часто зустрічаються імпровізаційні доповнення, подекуди – вільне голосоведення. Роботу в класі найкраще починати з кантиленних творів, якими рясніє цикл. Відтворення на фортепіано наспівних канонів, де повторюється імітація голосу в різному регістровому розташуванні, сприймається дітьми легше, аніж засвоєння невідомої мелодії.

У процесі роботи над канонами зустрічаються стретні імітації кожної фрази, в яких наступні фрази основної мелодії немов «чекають» на імітацію, яка їх «наздоганяє». При вивченні пропонованих творів можна застосувати гру в ансамблі з учителем чи спів одного голосу з грою іншого. Робота над творами сприяє виробленню в дитини хорошої координації рук, необхідної для

одночасного виконання різних штрихів, контрастної динаміки та вагового наповнення звуків різної тривалості.

Педагогу слід звернути увагу учня на поєднання горизонтального голосоведення (самостійність кожного голосу) з вертикаллю (взаємозв'язок усіх голосів). Крім труднощів, пов'язаних із виконанням поліфонічної тканини, варто звернути увагу й на художні завдання, зокрема на програмність, що пов'язана зі змістом пісень. Завданням учителя є донесення вищевикладеного до учня крізь призму дитячого світосприйняття.

П'ятдесят канонів М. Ластовецького на теми українських народних пісень є важливим етапом при вивченні поліфонії піаністами-початківцями. Вони вражають різноманіттям, стимулюють розвиток творчої фантазії виконавців та є вдячним сучасним дидактичним матеріалом.

**Харківська середня спеціалізована музична школа-інтернат  
Духовий відділ, 11 клас**

*Автор – Старих Тетяна Валеріївна  
Науковий керівник – викладач-методист  
Синявська Ольга Анатоліївна*

**РОЛЬ МІНІАТЮРИ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ  
СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА**

Сергій Едуардович Борткевич – композитор із непростюю творчою долею. Музикант народився 28 лютого 1877 р. у Харкові, змалечку зростав у світі музики. Незабутнє враження на майбутнього композитора справили зустрічі з А. Рубінштейном і П. Чайковським, які цілком закохали його в мистецтво.

С. Борткевич паралельно навчався в консерваторії та на юридичному факультеті в Санкт-Петербурзі. Через закриття університету музичну освіту композитор поїхав здобувати до Німеччини, де почав писати свої перші твори.

Перша світова війна змусила Борткевича повернутися до Харкова. У зв'язку з поширенням репресій композитор емігрує до Австрії, де в 1952 р. помирає.

Належність Борткевича до плеяди композиторів-піаністів обумовлює найбільш значну сферу його творчості – твори для фортепіано. У цьому напрямі композитор працює в найрізноманітніших жанрах, пише твори крупної форми (дві сонати, три концерти), але найповніше фіксує свої творчі ідеї в мініатюрах.

До жанру мініатюри Борткевич звертався протягом усього свого творчого шляху: саме там втілено всі експерименти з музичною мовою, формою, образною та інтонаційною сферою. Інакше кажучи, мініатюра стає вмістилищем фантазії композитора.

Фортепіанну творчість Борткевича в більшості аспектів позначено подвійністю. Незважаючи на майже постійне використання виразових засобів пізнього романтичного стилю, свої ідеї у фортепіанних мініатюрах композитор втілює багатогранно й різнопланово.

Використовуючи літературну програму, Борткевич встановлює нерозривний зв'язок між музикою та словом, якомога глибше впроваджуючи

«слово» у фортепіанну мініатюру. Музика, цілком підпорядкована сюжету, не вкладається в рамки звичної форми; вона розширює композиційні межі, створює наскрізні форми. Така взаємодія суміжних мистецтв викликала зацікавленість у багатьох західноєвропейських композиторів; Борткевич втілює подібний синтез у своєму циклі п'єс за казками Андерсена. Прообразом твору стала сюїта «Казки матінки Гуски» М. Равеля. Не замикаючись у межах чистої ілюстративності, Борткевич у своїх музичних картинках демонструє приклад художньої узагальненості, створює тонкі психологічні ескізи, що зближує цикл з сюїтою Равеля. Казкові події цих творів несуть у своєму розвитку морально-етичне начало, але повчальний підтекст вилучено; усе знаходиться в зоні доступу дитячого сприйняття, але водночас цікаве дорослій аудиторії. Крім цього, у циклі втілено досвід Борткевича-педагога: усі виконавські труднощі збалансовані в ній педагогічними задачами.

Виходячи зі значимості сюжетних колізій, велику роль відіграють звукозображальні прийоми (гострі дисонантні гармонії з форшлагами – кудкудакання курок у п'єсі «Гидке каченя», остинатна ритмічна фігурація – стуки маятника в «Годиннику», лірична мелодика з використанням форшлагів і трелей – зображення пташиного співу в «Солов'ї» тощо). Зростає значення авторських ремарок, що конкретизують художньо-образні особливості композиції, допомагаючи якомога глибше зануритися в драматургію твору («принцесі не спиться», «солдатик упав у піч», «барабан тріснув» та ін.).

Використання картинної програмності відображається в «Кримських ескізах» – «одному з найяскравіших надбань української культури» (П. Гінтов). Звертання до такого виду програмності обумовлює зображення кримської природи й архітектури (I – Скали Уч-Коша, II – Капризи моря, III–IV – Прогулянки Алупкою). Тут композитор сміливо працює з формою, проводить жанрові експерименти, варіює власну музичну мову. Отже, у «Капризах моря», завдяки фактурним, ритмічним і гармонічним знахідкам, Борткевич безпосередньо пов'язаний з імпресіонізмом, особливо з музичною мовою К. Дебюссі; у «Хаосі» композитор використовує в середньому розділі жанр фуґи, крайні розділи – алюзія на прелюдію з поліфонічного циклу (образна аналогія з різноплановістю Воронцовського парку).

Також Борткевич приділяє увагу мініатюрам, які мають жанрову програмність. Яскравий зразок – три п'єси, *op.* 24 («Ноктюрн», «Гротесковий вальс», «Експромт»). Усі п'єси в циклі різнохарактерні та не виявляють єдиних стильових тенденцій, що говорить про багату творчими ідеями авторську уяву.

Інтонанційний склад, фактурні та гармонічні засоби ноктюрну беруть свій початок у традиціях Ф. Шопена і Ф. Шуберта. Спираючись на ліричну мелодику, композитор вибудовує чітку форму (тричастинна репризна), але водночас використовує власну музичну мову та виразові засоби.

Гротесковий вальс – своєрідне передбачення образного напрямку зарубіжної музики початку ХХ ст.; найбільш яскраво це підкреслює гармонічна мова – чисті паралельні квінти, що відсилають до вальсів Д. Шостаковича. Гротесковому вальсу протиставляються експромт, витриманий у традиціях Ф. Ліста, який відображає засоби виразності пізньоромантичного стилю.

Отже, місце Борткевича в музичній панорамі епохи, його зв'язки з різними явищами мистецтва обумовлені традиціоналізмом його багатогранної уяви. Музичні виразові засоби не замкнено в єдиному стилі; передусім вони диктуються багатоманітною фантазією композитора, який не цурається змішування традицій різних епох. Даний напрям є каталізатором створення стилю декількох поколінь композиторів, насамперед Р. Глієра.

На закінчення хочеться додати, що внесок Борткевича в українську музику важко переоцінити. Він прокладав принципово нові шляхи, намагаючись максимально інтегрувати свою творчість у загальноєвропейські тенденції. Високий рівень музичної ерудиції композитора дозволив включити до його мистецької орбіти найсучасніші надбаня світової музики.

Його шлях радикально відрізнявся від його попередників і сучасників: Борткевич не намагався надати своїй музиці відвертих національних рис, не використовував ані цитатного матеріалу, ані стилізованих під український фольклор тем, як це робив М. Лисенко та його послідовники.

Відсутність відвертого національного колориту не може позбавити музики Борткевича статусу української. Чимало стовпів світової музики уникали національної залежності, фольклорні цитати в їхніх творах були епізодичними та не являли собою самоціль. Варто згадати, що інтерес до національної складової притаманний лише романтизму, але музичне мистецтво, на щастя, не вичерпується цим художнім напрямом. До того ж, на початку ХХ ст. на певний час цікавість до романтизму вичерпується, він втрачає актуальність. Ця тенденція чітко відображується у творчості С. Борткевича.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра історії світової музики, I курс**

*Автор – Степанова Єлизавета  
Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор  
Зінькевич Олена Сергіївна*

**ОСОБЛИВОСТІ ЗВУКОВОГО СВІТУ ПОЕЗІЇ В. МАЯКОВСЬКОГО**

- Характеристика Марини Цветаєвої поезії В. Маяковського
- Можливі аспекти дослідження звукового світу його поетичної творчості.
- Музичні жанри, представлені у віршах В. Маяковського.
- Музичний інструментарій, задіяний поетом.
- Динамічні особливості звукової атмосфери його віршів.
- Особливості інструментовки як важливого чинника у створенні поетичної образності.

**Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
Кафедра народних інструментів, аспірантура, I рік навчання**

*Автор – Сторонянська Марта-Маргарета Володимирівна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, професор  
Письменна Оксана Богданівна*

**ВТІЛЕННЯ НЕОБАРОКОВИХ РИС  
У ПОЛІФОНІЧНОМУ ЦИКЛІ ДЛЯ БАНДУРИ ЮРІЯ ОЛІЙНИКА  
«ТРИ КОНТРАСТНІ НАСПІВИ ТА ФУГИ»**

Виконання поліфонії на бандурі – одна з актуальних дискусійних проблем сьогодення. Історично так склалося, що коли відбувався розквіт і піднесення органної, клавесинної та фортепіанної поліфонічної музики, бандура ще не мислилася як академічний інструмент. З-посеред розмаїття бандурного доробку найменш наповненою є ніша поліфонічних творів. До поліфонічних жанрів звертались: М. Дремлюга, Є. Юцевич, В. Тилик, Є. Мілка, Р. Гриньків, Л. Коханська-Федорова, В. Мартинюк, Ю. Олійник.

Юрій Олійник – талановитий і різноплановий композитор діаспори, без творів якого не уявляє свого репертуару жоден сучасний бандурист. Для його музичної мови характерним є поєднання кількох тенденцій – від необарокової до постмодерної. У композиторському стилі переплітається ритміка американської музики з інтонаційно-ладовою системою української народної пісні, сучасні техніки з трансформацією автентики.

Серед бандурних творів Ю. Олійника – шість концертів для бандури з оркестром (з них П'ятий «Нове тисячоліття» – для хору й оркестру, а Шостий «Антифонний» – для двох бандур з оркестром), дві сюїти – «Чотири подорожі до України» та «Неймовірні пригоди Козака Мамає» – для бандури з фортепіано, Соната (1988), рондо «Українське Різдво» (1990), Токата (1991), п'єси – «Галицький ескіз», «Карпатський ескіз», «Щедрик» та інші. Усі ці твори, як і чотири концерти композитора, були видані Оксаною Герасименко в семи збірниках. Також у Ю. Олійника є ряд вокальних творів, наприклад «Дума про Чорнобильське село» на слова О. Гай-Головка та обробки народних пісень і колядок для бандури.

У 2009 році з-під його пера з'явилися Фантазія і фуга, а 2012 року – поліфонічний цикл «Три контрастні наспіви та фуги» з присвятою відомому бандуристові, видатному виконавцеві, заслуженому артисту України Дмитрові Губ'яку. Цей цикл був вперше виконаний М.-М. Сторонянською (авторкою цього допису) в концерті «Привіт з далекої країни» з нагоди 85-річчя від дня народження Ю. Олійника, що відбувся 14 грудня 2016 року в Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка.

Поліфонічний цикл Ю. Олійника «Три контрастні наспіви та фуги» – це макроцикл, що складається з трьох парних циклів (наспів і фуга). Тональний план вибудований по висхідній гамоподібній послідовності з ладовою перемінністю – *C-dur*, *d-moll*, *E-dur* (у *D-dur* Наспів та фугу № 3 транспонувала О. Герасименко для зручності виконання). П'єси циклу (наспів та фуга) виконуються *attaca* (як у Й. С. Баха). Кожні з наспівів та фуг, зберігаючи

цілісність розвитку, органічно поєднуються між собою за принципом контрасту на рівні циклу та макроциклу.

Цикл вирізняється багатством образного змісту, органічним поєднанням традицій і новаторства, майстерним використанням різноманітних засобів музичної виразності. Незважаючи на те, що у творі відсутні фольклорні цитати, кожен такт «випромінює» український національний колорит. Особливо це відчутно в «Наспівах» у ладо-інтонаційних зворотах, фактурних особливостях. Принципи розвитку матеріалу сягають своїм корінням пісенно-танцювальних зразків народної музики. Водночас автор використовує різноманітні технічні прийоми й звукообразжальні ефекти: арпеджовані тризвуки, акордову пульсацію і глісандні «спалахи».

Тема Фуги № 1 привертає увагу енергійним, вольовим, мужнім характером. Експозиція побудована за принципом поступового «сходження» голосів – бас-альт-сопрано у традиційному тоніко-домінантовому співвідношенні з подальшим розширенням діапазону, ущільненням фактури, що створює ефект «росту» музичного образу. Перший наспів і фугу композитор об'єднує бароковою риторичною фігурою *passus duriusculus* – низхідний хроматизм, що надає звучанню відтінку гострого смутку, оскільки є семантичним знаком страждання та скорботи.

Наспів № 2 вирізняється прозорістю фактури, відсутністю акордових нагромаджень і водночас повнозвучністю та динамічною контрастністю. Існує внутрішня семантична опозиція – верхній голос активний, викладений арпеджованою фактурою, йому притаманний сонорний звукопис, а в нижньому – як стримувальний фактор – органний пункт. У триголосній Фузі № 2 Ю. Олійник використовує риторичну фігуру *catabasis* – у басовій лінії з'являється висхідний поступеневий рух, що супроводжується проведеннями теми у верхньому голосі. У коді кількість голосів зростає до чотирьох.

Різнманітні типи фактури є домінантними для Наспіву № 3. Арпеджовані чотиризвучні акорди, низхідні пасажі та використання гри на верхньому ряді струн вимагають від виконавця віртуозного володіння інструментом. Мелодично та фактурно він нагадує віртуозну п'єсу. Завершує Наспів поступове сповільнення. Декламаційна зв'язка підготовлює появу Фуги, яка є доволі традиційною: композитор проводить тему в різних тональностях, застосовує стрети, контрастно відтіняє тематичне «зерно» фуги в інтермедіях.

«Три контрастні наспіви та фуги» Юрія Олійника демонструють талановите поєднання необарокових рис із трансформацією фольклорних зразків та індивідуальною музичною мовою митця.



**Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв  
Інститут сучасного мистецтва  
Кафедра академічного і естрадного вокалу та звукорежисури,  
аспірантура, I рік навчання**

*Автор – Табуліна Ольга Борисівна  
Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, доцент  
Зосім Ольга Леонідівна*

**СЕРЕНАТА «LA CIRCE» («ЦИРЦЕЯ») А. СТРАДЕЛЛИ  
ЯК ЗРАЗОК АРИСТОКРАТИЧНОГО МИСТЕЦТВА XVII СТОЛІТТЯ**

Життя одного з визнаних композиторів-геніїв барокової доби Алессандро Страделли залишається й досі таємничим. Точна дата народження композитора не встановлена стовідсотково (раніше заведено було вважати датою його народження 3 квітня 1639 року, але нещодавно з'явилася гіпотеза, висунута Д. Мінгоцці, що композитор з'явився на світ 3 липня 1643 року), ще більш таємничими є обставини його загибелі (25 лютого 1682 року він помер у Генуї від ножового поранення невідомим). А. Страделла був дуже успішним та плідним композитором свого часу. За менш ніж 39 років життя він зміг створити величезну кількість шедеврів майже в усіх музичних жанрах, серед яких опери, ораторії, кантати, серенати, *concerti grossi*, сонати, мотети, мадригали. У близько 200 творах А. Страделли, що дійшли до нас, можна часто знайти його особисті примітки та нотатки. Тим самим творчість цього композитора є надзвичайно цінною для дослідників: він залишає нам один із найважливіших зв'язків між світом Ф. Каваллі, А. Честі, А. Скарлатті та іншими композиторами барокової доби, код для пізнання й розуміння музики тих часів.

А. Страделла – один із засновників жанру «драматичної серенати» (більш ранні зразки знаходимо в А. Берталі («*Gli amori d'Apollo con Clizia*», 1661) та в Антоніо або Реміджо Честі («*Io son la Primavera*», 1662). Серенати були дуже поширеними в аристократичних колах із другої половини XVII і майже все XVIII століття. Їх замовляли композиторам і лібретистам знатні особи для урочистого святкування різноманітних подій (звідси ще одна їх назва – «*in occasione*», тобто «з нагоди»), як дипломатичних і політичних (військові перемоги, вдалі походи, заключення важливих договорів тощо), так і приватних (дні народження, весілля, призначення на важливі посади). Треба зауважити, що ці твори «з нагоди» позначалися композиторами вельми різноманітно. Ось лише декілька цікавих позначень: *trattenimento per musica*, *poemetto drammatico*, *fiesta teatrale*, *componimento drammatico*, *intreccio scenico musicale*, *servizio di camera*. А. Страделла, наприклад, позначає свій перший твір цього жанру як оперету («*La Circe, operetta a tre*»), тобто як маленьку оперу, а вже пізнішу композицію, створену 1675 року, нотний матеріал якої існує під редакцією Г. Ф. Генделя, «*Oual prodigio e ch'io miri*» – як серенату. Часто серенати виконувались на відкритому повітрі у вечірню добу (термін «серената» походить від двох італійських слів: «*sereno*» – чистий, ясний, та «*sera*» – вечір). Ще одна важлива відмінність цього жанру – міфологічні або історичні сюжети з алегоричним підтекстом, у них був дуже поширений прийом звернення до шанованої особи вустами персонажів.

В А. Страделли знаходимо шість композицій (одна має дві редакції) такого типу: «*La Circe*» (перша версія – 1667, друга версія – 1668), «*Il Duello*» (1674), «*Lo schiavo liberato*» (1674), «*Qual prodigio e ch'io miri*» (1675), «*La forza delle stele*», або «*Il Damone*» (1677), «*Il Barcheggio*» (1681).

Розглянемо більш детально серенату «*La Circe*». Ця композиція була створена 1677 року. А. Страделла поклав на музику сценічну виставу відомого поета Дж. Ф. Аполлоні, яку той написав до свят з нагоди призначення кардиналом Леопольдо де Медичі. Вона мала такий величезний успіх, що лібретист і композитор були запрошені створити ще одну оперету на таку саму тему, щоб урочисто відзначити прибуття кардинала до Риму. Цього разу вистава була організована принцесою Олімпією Альдобрандіні ді Россано 22 травня 1668 року на її віллі Бельведер на пагорбах Фраскати – однієї з найбільш захопливих принад Риму епохи Відродження та бароко, у прекрасному німфеумі з поетичною назвою «Театр води» – ідеальному фоні для урочистого свята.

У 2016 році Лукою Гульєльмі з ансамблем *Concerto Madrigalesco* за дорученням Бернардіно Фантіні, на той час художнього керівника «Концертів Сен-Жермен» у Женеві, був здійснений запис «Цирцеї» у другій редакції (1668). Спираючись на цей запис, можна здійснити аналіз твору та зробити певні висновки. Серената має святковий характер, який простежується в алегоричному міфологічному сюжеті, тісно пов'язаному з подією та географічним контекстом. Вона написана для трьох персонажів – Тіні чарівниці Цирцеї (*Circe*, сопрано), Зефіра (*Zefiro*, сопрано), Альджідо (*Algido*, бас), струнних та континуо.

Серената має такий сюжет: тінь Цирцеї вийшла з Єлисейських полів і прямує до Лація в пошуках могили свого сина Теогона. На своєму шляху вона зустрічає Зефіра та яскраво сяйливого Альджідо, який є уособленням річки Фраскати. Він пояснює природу свого світла присутністю Медичі. Трое персонажів прославляють нового кардинала, підносячи йому коштовні подарунки, згідно зі свідченням того часу. Драматургічна банальність сюжету компенсується композиційною оригінальністю, з якою А. Страделла зміг подолати статичні умовності, незважаючи на неможливість заявити про свою здатність надавати музиці драматизму. Він знаходить засіб продемонструвати ще один зі своїх талантів, дар, який іноді недооцінюють, – яскравий мелодизм. Його мелодія елегантна, вона чуттєво розквітає в пластичних речитативах, часто переходить в арії, дуети та тріо. Музика А. Страделли своїм корінням сягає традицій К. Монтеверді. При цьому композитор не відмовляється від віртуозності, яку можна оцінити за бравурними швидкими пасажами арії Цирцеї «*Correro, volero*» та «*Vola, Zefiro, vola*» і яка завжди підкорюється театральним канонам, надаючи слову пріоритетну позицію та підпорядковуючи вокальні ефекти тексту. Також традиційно постренесансним є повністю мадригальний стиль номерів для кількох голосів – дуєтів і заключного тріо, визначених автором як арії для двох або трьох.

Партитура «Цирцеї» – одна з перших партитур А. Страделли, що дійшла до наших часів. Цей твір є одним із перших типових творів цього цікавого та, на жаль, зниклого жанру барокової доби, який є захопливим зразком аристократичного мистецтва Риму XVII століття.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра теорії музики, ОС «Магістр», I курс**

*Автор – Титова Марія Павлівна*

*Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри  
теорії музики Філатова Тетяна Володимирівна*

**«БІЛЬ, ЯКИЙ НЕ МИНАЄ...»: ХОРОВА БАЛАДА ПЕТЕРІСА ВАСКСА  
«LITENE» ЯК ЗВУКОВЕ ВІДЗЕРКАЛЕННЯ СЕНСУ**

Драматична балада «*Litene*» (1993) для мішаного хору *a cappella* являє собою кульмінацію зрілих пошуків композитора, саме за неї композитор отримав високу державну нагороду – *Latvian Great Music Award*. У змістовому плані балада продовжує лінію драматичних опусів: «*Ziles Zina*» (1981/2004) та «*Zemgale*» (1989), адже цей твір торкається однієї з найтрагічніших сторінок історії Латвії ХХ століття. У партитурі наведений коментар композитора: «Літене – це назва маленького містечка в густо лісистому регіоні Латвії; у часи національної незалежності тут був літній табір латвійських військовослужбовців. Літене стало відомим влітку 1941 року, це був “рік терору” радянської окупації. Тоді частина латвійських офіцерів була арештована та відправлена до Сибіру, а частина просто розстріляна...»<sup>1</sup>. Так, як і в «*Zemgale*», у цьому творі Петеріс Васкс обирає найболючіший момент історії своєї країни, створює його музичний образ, що являє собою глибоке авторське осмислення. Для цього композитором обираються новітні техніки композиції: сонорна, неомодальна й алеаторна. Тут представлений масив виразових засобів, що вже зустрічався в попередніх драматичних баладах, а саме: поєднання алеаторного руху, що провокує утворення сонорних явищ, та опора на штучні симетричні ладові системи. Проте саме тут взаємодія цих технік матиме найбільш вражаючий ефект: усі пропорції їх впливу на «архітектуру» звукової тканини зміщені в бік зміцнення вагомості сучасних алеаторних феноменів, сонорних і сонористичних тембрових масивів, які набувають величезної виразової амплітуди. Саме такої амплітуди, що містить бурхливі хвилі нестерпного болю, відчаю та страху перед неминучою трагедією, загибеллю цілого народу від злочинної руйнівної сили, віддзеркалює шлях у небуття до останнього, відчайдушного колективного стогону. Такими катастрофічними почуттями й сенсами просякнутий твір, його звуковий простір створений Петерісом Васксом на уламках фраз, слів, вигуків, шепотіння, голосіння, крику та страшної, застиглої, мертвої тиші.

Поетичний текст балади належить латвійському поету й перекладачу Улдісу Берзіньшу. У партитурі, на відміну від попередніх творів, не наведене повне поетичне першоджерело, замість нього надається розгорнутий коментар композитора, в якому роз’яснюється змістовність балади. Такого авторського коментаря не було в попередніх творах. Очевидно, це пов’язано з відсутністю сюжетної лінії в самому тексті. Перекладаючи підрядкові слова в партитурі, вдалося встановити, що поезія насичена метафоричними зворотами, що передають відчуття трагедійності й несуть у собі відбиток неминаючого болю. Тут

---

<sup>1</sup> Див. партитуру твору: Vasks P. *Litene* : choral score. Mainz : Schott, 1995. P. 3.

для композитора важливий не стільки сюжетний зміст тексту, скільки його смислова серцевина. Адже саме слово «*Litene*» – це своєрідний трагічний код-символ, що містить у собі історичну пам'ять про страшні події минулого. Композиційно балада складається з двох частин. За словами композитора: «Перша частина – статична, друга – активна та агресивна. Цей твір базується на алеаториці та інших спеціальних музичних засобах, які, на мою думку, підходять, щоб розказати про рани мого народу, які ніколи не загояться»<sup>1</sup>.

Балада «*Litene*» написана для мішаного хору *a cappella* на дванадцять голосів, тобто кожна хорова партія поділяється на три. Такий склад обумовлений значною необхідністю розгалуження голосів, що дає можливість хоровим масивом втілити складні сонорні та сонористичні звучності. Твір складається з двох частин, де перша частина має крещендну лінію, з кульмінацією на межі з другою частиною, а сама друга частина являє собою драматичний епіцентр твору.

Хорова балада «*Litene*» посідає особливе місце у творчості Петеріса Вакса, цей твір про людський біль, про страшну несправедливість, про страждання та смерть. У звучанні твору немає просвітлення, що так характерне для музики Вакса. У попередніх двох баладах композитор теж торкався трагедійної тематики, проте завжди знаходив сили побачити світло. У музичному викладенні це характеризувалося появою хоралу, що ніс у собі божественну ідею надії. У «*Litene*» вся звукова матерія сформована навколо зменшеного малотерцієвого звукоряду, який поступово вирощується в першій частині, кульмінує у другій, а досягши свого найгострішого піку, зникає на користь сонористичних шумових звучностей. Хорал як вісник світла й надії в цьому творі відсутній. У передмові композитор сказав, що обрав ряд прийомів, які, на його думку, найбільш правдиво відображають незагоєні рани його народу. У такому розумінні відсутність хоралу – це теж прийом, який вказує на те, що біль не минає.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра теорії музики, IV курс**

*Автор – Устюжаніна Надія Юрївна  
Науковий керівник – професор  
Бондаренко Тетяна Олександрівна*

**ОБРАЗ НОЧІ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ДРУГОЇ  
ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ НА ПРИКЛАДІ ВОКАЛЬНИХ ЦИКЛІВ  
МАДЛЕН ДРІНГ ТА ВІЛЬЯМА ОЛВІНА**

В історії людської культури, та, зокрема, в мистецтві як її духовної компоненти, непересічне місце посідає тема ночі. Починаючи від давніх часів і до сьогодні образ ночі є одним із найулюбленіших об'єктів звернення митців у царинах літератури, живопису, музики. Виняткові ракурси втілення тема ночі отримує в музичному мистецтві. Надзвичайно яскравого звучання вона набуває у творчості композиторів-романтиків ХІХ століття, де постає в різноманітній жанрово-стилістичній палітрі. Осібну сферу «нічної» музики утворює камерно-

---

<sup>1</sup> Там само.

вокальна лірика романтизму, представлена грандіозною спадщиною західноєвропейських митців – Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса, К. Дебюссі, Г. Форе, Г. Вольфа; російських класиків – М. Глінки, А. Рубінштейна, М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського, П. Чайковського; українських композиторів – М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка та ін. У вокальних композиціях романтиків образ ночі інтерпретується авторами в плані спостереження за природним явищем у його звукообразальному ключі та вираження психологічного стану, що вибудовує смислову паралель із нічним світом.

Своєрідне відображення образ ночі знаходить у стильовому розмаїтті музичного простору ХХ століття. У ряді вокальних творів цього часу простежується продовження романтичної традиції другої половини ХІХ століття з тенденціями звукопису нічного пейзажу і транслявання через атрибути ночі суб'єктивних настроїв поезії (як, наприклад, «Ніч» із Семи ранніх пісень для голосу з фортепіано А. Берга на слова К. Гауптмана). Поруч із цим тема ночі зазнає у вокальній музиці ХХ століття значної трансформації, розкриваючи трагедію особистості митця та віддзеркалюючи його гостре відчуття моторошної епохи, сповненої драматичних колізій і соціальних потрясінь. Серед таких творів можна виділити «Місячні тіні», тв. 9 Б. Лятошинського (1923), «Ноктюрн» із вокального циклу «На цьому острові», *op.* 11 (1937) Б. Бріттена.

Значний інтерес становлять вокальні цикли маловідомих в Україні англійських композиторів ХХ століття Мадлен Дрінг (1923–1977) і Вільяма Олвіна (1905–1985), створені в один і той самий рік (1977), і, що цікаво, на вірші того самого англійського поета Майкла Армстронга (1923–2000).

Вокальний цикл М. Дрінг має назву «Чотири нічні пісні» («*Four Night Songs*») для голосу з фортепіано. У певному сенсі він являє собою своєрідний літопис життя композиторки, викладений у чотирьох невеликих монологів-сповідах. Кожна частина сприймається як хроніка, що розкриває ту чи ту віху в особистій історії героїні. Об'єднувальним фактором у «Піснях» стає образ ночі, контрастні грані якого презентовані в кожному номері. У циклі М. Дрінг використовує вірші М. Армстронга, з яким упродовж 1970-х років її пов'язували теплі дружні стосунки та спільні інтереси в спіритуалізмі. Як зауважує американська співачка й дослідниця Ванда Брістер, поет написав декілька композицій спеціально для Дрінг, серед яких мисткиня обрала чотири улюблені та поклала їх в основу твору.

Цикл В. Олвіна «Заклики» («*Invocations*») для сопрано та фортепіано було завершено в грудні 1977 року та присвячено співачці Джил Гомес, на знак вдячності за виконання головної партії в опері композитора «Міс Джулі». Сам В. Олвін говорить, що у своїй поезії М. Армстронг (до якої музикант звертався не один раз) закликає духів кохання та першостихії. У циклі «Заклики» перемежуються контрастні відтінки настроїв і почуттів, зіставляються полярні стани природи. В окремих номерах розкриваються картини ночі, образ якої стає засобом вираження суб'єктивного начала та підсилення психологічного підтексту.

Цікаво зауважити, що в обох циклах М. Дрінг та В. Олвін використовують три однакові вірші М. Армстронга, в яких важливою художньо-змістовою константою є ніч. Момент спільного звернення композиторів до поетичних текстів на тему ночі становить привід для порівняльного аналізу окремих частин кожного циклу.

Мета дослідження – виявити особливості індивідуальних прочитань поезії М. Армстронга у вокальних циклах «Чотири нічні пісні» М. Дрінг (I, III, IV частини) та «Заклики» В. Олвіна (I, II, III частини). Згідно з вказаною метою поставлено наступні завдання:

- проаналізувати поетичну основу обраних частин вокальних циклів М. Дрінг та В. Олвіна;
- дослідити співвідношення поетичного слова й музики в кожній із частин циклів;
- розглянути композиційну структуру циклів загалом та їхніх частин зокрема;
- визначити смислове наповнення поезій М. Армстронга («*Holding the night*», «*Through the centuries*», «*Separation*») та їхніх втілень у контексті обох композиторських циклів;
- виявити символістські мотиви образу ночі у віршах М. Армстронга та їхнє інтерпретування в музиці М. Дрінг та В. Олвіна.

**Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
Кафедра історії музики, пошукувач**

*Автор – Фішер Тетяна Павлівна  
Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор  
Мельник Лідія Олександрівна*

### **СИМФОНІЧНІ, КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ТА ІНШІ ПРОЄКТИ НА СЦЕНІ ЛЬВІВСЬКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ В ПЕРІОД НІМЕЦЬКОЇ ОКУПАЦІЇ**

Львівський оперний театр (надалі – ЛОТ) після приєднання Львова до Дистрикту Галичина в 1941 р. одержав статус репрезентативного та повне фінансування від окупаційної влади. Відтак, ЛОТ став не тільки центром театрального життя, місцем проведення офіційних візитів і звернень до громадськості владної верхівки, ареною для проведення важливих для української громади мистецьких проєктів, а й концертною сценою. Так само, як і діяльність оперної, опереткової та балетної труп, концертна діяльність артистів симфонічного оркестру, струнного квартету, виконавців-солістів забезпечувала культурне дозвілля для німецького командування.

За два роки відбулося п'ятнадцять симфонічних концертів за участю Симфонічного оркестру ЛОТу. Про це повідомили у звіті за концертні сезони 1942–1943 рр., 1943–1944 рр., який опублікували в газеті «Львівські вісті». Концерти симфонічної та камерно-інструментальної музики завжди були в полі уваги тогочасної преси. Відгуки на ці вечори (як і на прем'єри опер) публікували в усіх локальних газетах («Рідна земля», «Самбірське слово», «Голос Підкарпаття», «Станиславське слово», «Чортківська думка», «*Gazeta Lvovska*» та ін.). Попри успішні симфонічні концерти в липні – вересні 1941 рр. (тобто до моменту вступу всіх директив у юридичну силу), справжнім дебютом Львівського симфонічного оркестру вважаються імпрези пізнішого часу. Важливо також простежити, хто склав

основу оркестру ЛОТу, адже репресії періоду радянської окупації та послідовна політика етнічної чистки фізично знищили майже всіх музикантів Львівської філармонії. Очевидно, ті, що вціліли (а також музиканти, що емігрували з окупованої радянською армією Лівобережної України), знайшли прихисток під куполом майбутнього ЛОТу. У рецензії В. Витвицького за 8 липня 1941 р. на відкриття філармонійного сезону знаходимо інформацію про ще один оркестр. Основу цього колективу, який вперше виступив 6 липня 1941 р. як оркестр Львівської філармонії під керівництвом М. Колесси, складали артисти оркестру опери.

Більшість концертів симфонічної музики організовувало Краєве концертне бюро. Упродовж зазначеного періоду з сольними програмами виступили такі українські музиканти-зірки європейської сцени: тенор О. Руснак (Мюнхен), баритон З. Дольницький, віолончелістка Х. Колесса (Прага), сопрано І. Іваницька-Синенька (Берлін). Концертні проекти на сцені ЛОТу – улюблена тематика Б. Кудрика, який співпрацював із німецькою концертною естрадою та відстежував усі їхні концерти, наприклад: «Вечір німецької музики» (28 жовтня 1941 р.), «Прогулянка в царство класицизму: Камерний концерт у Львівському Німецькому Театрі» (1 жовтня 1942 р.), «Другий симфонічний концерт диригента Фрідріха Вайдліха» (30 жовтня 1942 р.). Окрім Кудрика, високу професійну оцінку диригентської діяльності Ф. Вайдліха дав В. Барвінський. З рецензій Б. Кудрика стає відомим факт заснування Львівського струнного квартету (у складі: М. Лепкий, І. Ковалів, М. Лобашевський, Е. Шмофф).

Постійно задіяним у роботі Німецького театру (фактично – концертної установи, що забезпечувала виконання оркестрової та камерно-інструментальної музики) був запрошений німецьким командуванням із Австрії диригент та піаніст Фрідріх Вайдліх. Музикант обіймав посаду музичного директора дистрикту Галичина та виконував обов'язки головного диригента ЛОТу. Усі оперні постановки та концерти для німців та союзників відбувалися виключно під його батuitoю. Як запрошені диригенти до Львова приїжджали Вільям Вігерт та Альберт Копп. З українських маестро з оркестром ЛОТу співпрацювали Микола Колесса та Лев Туркевич.

Одним із найбільш активних диригентів виявився музичний керівник симфонічного оркестру ЛОТу Лев Туркевич, який розкрився не лише як талановитий оперний диригент, а й як керівник Оркестру для розваги (джазовий оркестр, що активно співпрацював з Львівським радіо й Театром малих форм «Веселий Львів»). Окрім того Л. Туркевичу належить музичне оформлення вистав «Ой не ходи, Грицю, та на вечорниці», «Паливода XVIII століття». Ще однією сферою діяльності була співпраця з Літературно-мистецьким клубом при Інституті народної творчості. Л. Туркевич був не лише упорядником концертних програм, а й акомпаніатором (творчий вечір І. Туркевич-Мартинець та Л. Рейнаровича в грудні 1942 р.). Серед важливих симфонічних програм, які підготував Л. Туркевич, – концерт із творів Л. ван Бетховена (серед яких Симфонія № 9) 2 серпня 1942 р.

Також сцена ЛОТу стала центром проведення важливих мистецьких проектів регіонального рівня. Саме тут відбувалися фінальні змагання Краєвого конкурсу хорів 1942 р., святкування шевченківських дат, Великий радієвий концерт на користь добровольців (під час якого виступали фіналісти Конкурсу самодіяльних солістів).

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра теорії музики, III курс**

*Автор – Фролова Вікторія Юріївна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент  
Філатова Тетяна Володимирівна*

**ОСТАННІЙ ОРКЕСТРОВИЙ ТВІР Е. РАУТАВААРИ «IN THE BEGINNING»:  
«ПОГЛЯД ВІЧНОСТІ У ВІКНО ЧАСУ»**

Нещодавно відійшов у засвіти сучасний фінський композитор Ейноухані Раутаваара. Наче комета, яка падає, залишаючи за собою хвіст у зоряному небі, композитор, життя якого згасло на 86 році, залишив після себе великий творчий доробок і виховав когорту гідних послідовників, які нині презентують фінську композиторську школу на міжнародній арені. Полюбляючи розмірковувати на теми сенсу життя, мистецтва, музики й композиторської діяльності, Раутаваара часто ділився в бесідах з друзями або інтерв'ю своїми філософськими поглядами на світ, сповненими містицизму. Найбільша концентрація думок закарбована безпосередньо на сторінках творчості композитора.

Незважаючи на суттєві негаразди зі здоров'ям, Раутаваара продовжував вести плідну роботу над створенням нових опусів, які нині набули ключового значення в його спадщині. Адаже на краю свого життєвого шляху композитор зібрав найкраще та підніс це на якісно новий рівень усвідомлення. До таких заключних творів належить *concert-opener «In the beginning»* (2015) – останній завершений оркестровий твір Раутаваари, прем'єра якого відбулася вже після його смерті в рамках туру фінського диригента Піетарі Інкінена. Назва твору перекладається як «На початку», тоді як написаний він фактично в кінці життя. Тобто, концерт, ніби портал на кордоні світів, є метафорою одночасно зустрічі й прощання, початку і кінця, які, поєднуючись у єдине ціле, утворюють нескінченність.

Композиція концерту одночастинна, однак матеріал поділяється на декілька розділів, які відрізняються один від одного не тільки за характером і темпом, але й за тембром. Незважаючи на їх відмінності, розділи плавно змінюються, утворюючи безперервне звучання. Перший розділ слугує рефреном, який скріплює форму. Матеріал цього розділу – це своєрідна ретроспекція, адже його фонетичні та ладові конструкції нагадують звучання твору з більш раннього періоду творчості – концерту для птахів з оркестром «*Cantus Arcticus*» (1972). Та навіть за відсутності прямого самоцитуювання автору вдається сформуванню гігантську звукову арку між цими двома творами та зберегти характер інтонаційного висловлювання – запозичений із рунічного мелосу фінського народного епосу та «підслуханий» Раутаваарою у співі арктичних птахів. Конгломерація цих інтонацій знаходить відображення в лініях і потоках звуків партитури, які відкривають слухачу шлях до вічних просторів холодних арктичних пейзажів. Однак, незважаючи на певну тематичну замкнутість, концерт має крещендну форму, постійно динамізується та несподівано обривається, залишаючи метафоричні три крапки, спрямовані у відкритий простір, нескінченність. З цього приводу доречно цитата самого



Раутаваари: «Я вважаю, що музика чудова, якщо в якийсь момент слухач виявляє “погляд вічності через вікно часу”... Це, на мій погляд, є єдиним справжнім виправданням мистецтва. Усе інше має другорядне значення»<sup>1</sup>.

**Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
Кафедра духових та ударних інструментів, пошукувач**

*Автор – Ходан Зоя Андріївна  
Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор  
Карняк Андрій Ярославич*

### **ФЛЕЙТА ПІКОЛО У ТВОРЧОСТІ АНТОНІО ВІВАЛЬДІ: CONCERTO GROSSO C-DUR ДЛЯ ФЛЕЙТИ ПІКОЛО А. ВІВАЛЬДІ**

Безсумнівним тембровим маркером композиторсько-виконавських шкіл Італії епохи бароко є скрипка. Проростаючи з родини віол, вона вдосконалюється настільки, що витісняє їх і стає інструментом довершеним та універсальним, із фактично необмеженим простором для експериментів і як сольний інструмент, і як частина ідеально збалансованого ансамблю. Виникнення струнного оркестру породжує появу та затвердження жанру *concerto grosso* як найбільш прогресивного й досконалого в інструментальній музиці бароко. Доказом є творчість Антоніо Вівальді, який писав чи не в усіх жанрах свого часу, проте явну перевагу надавав саме *concerto grosso*. Попри те, що в 222 із них композитор протиставляє струнному оркестру соло скрипки, велика частина з них побудована на протиставленні тембру скрипок та інструменту з іншої групи. Нашу увагу привернув *Concerto grosso C-dur* для струнного оркестру, клавесину та флейти піколо.

Концерт *C-dur* (op. 44, RV 443) належить до творчості пізнього періоду та не був опублікованим за життя композитора. Попри те, що в сучасній видавничій і виконавській практиці цей концерт позиціонують як «концерт для флейти піколо», А. Вівальді в якості сольного тембру обрав *Flautino* (тобто малу флейту). Однак за життя композитора її могли замінити звичайною флейтою чи рекордером. Флейта піколо закріпилася як сольний інструмент завдяки примітці нотного редактора першого видання. Як більшість інструментальних циклів Вівальді, цей концерт складається з трьох частин.

Особливістю першої частини – *Allegro* – є її форма: її можна визначити як рондо, однак через те, що рефрен проводиться зі значними змінами функційного характеру (останнє проведення не є передвісником коди, а відіграє її роль; проміжні – зазнають надто нетипових змін як для класичного рефрену в рондо доби бароко) більш доречно буде класифікувати її як старовинну концертну форму. Розділи *tutti* та *solì* співвідносяться за принципом «заспів – приспів». Солоіст не змагається з оркестром, а є частиною загального ансамблю. Можливо, враховуючи динамічні властивості інструменту, Вівальді відмовляється від справжньої музичної «боротьби» флейти піколо та струнних.

---

<sup>1</sup> About Einojuhani Rautavaara // Naxos Records : official website. URL: [https://www.naxos.com/feature/Einojuhani\\_Rautavaara.asp](https://www.naxos.com/feature/Einojuhani_Rautavaara.asp) (accessed November 30, 2020).

*Largo* – чудовий приклад типової барокової кантилені, яка вдало доповнює та водночас контрастує з танцювальними швидкими крайніми частинами. А. Вівальді зосереджує нашу увагу на ще одному обличчі флейти – не лише як інструменту, що не поступається струнним (а іноді навіть і перевершує) у можливості озвучування найрізноманітніших пасажів, стрибків та їх комбінацій, а й як ніжного тембру для плавної та зворушливої кантилені.

Фінал за характером музики близький до першої частини – урочистий та блискучий. Композитор використовує весь арсенал виразових засобів, запозичений зі скрипкових творів в адаптації для флейти піколо. На відміну від першої частини, принцип змагання продемонстровано більш випукло. Музична мова Концерту зіткана з ритмічно-інтонаційних формул, характерних для музичного словника творчості Вівальді та епохи бароко як такої. За довершеністю форми та красою мелодій *Concerto grosso C-dur* для струнного оркестру, клавесину та флейти піколо не поступається концертам із циклу «Пори року». Також є цікавим прикладом нетипового поєднання тембрів, протистояння, на перший погляд, неспівмірної за силою звучання малої флейти та струнного оркестру, а також спробі певною мірою протистояти засиллю струнно-смичкових у концертній музиці барокової доби.

**Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського  
Кафедра інтерпретології та аналізу музики, аспірантура, I рік навчання**

*Авторка – Холодкова Олена Сергіївна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент  
Ващенко Олена Вікторівна*

### **АНСАМБЛЕВІ СОНАТИ Г. Ф. ТЕЛЕМАНА В АСПЕКТІ БАРОКОВОЇ ПОЕТИКИ**

Недостатньо дослідженою, але цікавою та важливою для розуміння засад історично інформованого виконавства є тема музичної поетики. Термін, який виник у XVI столітті (Н. Лістеніус, 1533) означав техніку музичної композиції, відсилаючи до давньогрецького поетікос – творчість. У численних трактатах XVI–XVII століть, присвячених поетиці, авторами розглядалися питання природи мистецтва, його місця в людині, гармонії космосу та Всесвіту, нотації та класифікації звуку, проте значне місце відводилося правилам контрапункту й написанню музики, а також музичній риторичності. В естетиці барокового стилю риторика сприймається як невід’ємна частина змісту музичного твору, що разом із формою, гармонією, контрапунктом і засобами виразності складає його цілісну матерію. Вивчення барокової музики в риторичному аспекті спонукає до більш повного осягнення образного й філософського змісту твору, розуміння контексту, до грамотної передачі композиторського задуму.

Як зазначає І. Ханнанов, із впровадженням риторичності в теорію музики почалося створення класифікації музичних форм і систематизація теорії музики. Із залученням риторичності стало можливим говорити про теорію композиції, про створення музики за правилами красномовності. Теорія музичної риторичності

сформувалася переважно в німецькомовній літературі. Німецькі теоретики, такі як К. Бернхард, Й. Бурмайстер, Й. Г. Вальтер та інші систематизували поетичні й музичні фігури, зіставили їх з афектами.

Риторика знайшла своє відбиття в бароковій музиці у формі теорії афектів, яка своєю чергою оперувала риторичними фігурами. В. Носіна вважає, що «за певними музичними зворотами закріпилися стійкі семантичні значення для вираження будь-якого афекту або поняття». Музиканти епохи бароко широко застосовували музично-риторичні фігури, які втілювалися в послідовності мелодичних ступенів, акордів, контрапунктичних прийомах, які мали сталу інтервальну й ритмічну структуру. Серед них певну популярність мали інтонації зітхання, фігури сходження, низходження, хреста і т. ін. Існує думка, що найбільш яскраво властивості риторичних фігур проявляються у вокальній музиці, і це є досить логічно, бо на прикладі барокових арій ми можемо спостерігати, як фігури корелюються зі словом. Отже, за умов відсутності тексту в інструментальній музиці роль риторичних зворотів ще більше зростає. Проте, сучасні музиканти, такі як Д. Бартель, У. Голомб та П. Завістовський, дослідивши старовинні трактати, дійшли висновку, що не тільки фігури є складовими афекту. Розподіливши риторичні звороти за типом, музикознавці дають нам розуміння того, що одні фігури мають у собі емоційне забарвлення, інші – ні, але всі вони в поєднанні з іншими засобами виразності створюють афекти, настрої, сюжет твору.

У цьому ми маємо можливість ствердитися на прикладі скрипкової ансамблевої музики Г. Ф. Телемана, а саме на його опусі шести сонат для двох флейт або скрипок без басу (1727). Музика композитора насичена глибоким змістом, яскравими образами, різноманітними риторичними особливостями. Досить часто Г. Ф. Телеман використовує інтонації *lamento*, *suspiratio*, *passus duriusculus*, *circulatio*, *tirate*, *exclamatio*, *parrhesia*, *corta*, *messanza*, завдяки яким доповнюються афекти радості, печалі, гніву та ін. Знання риторичної складової твору виводить виконавця на новий, більш високий рівень розуміння музики композитора, що є важливим для створення переконливої виконавської версії.

**Харківське музичне училище імені Б. М. Лятошинського  
Відділ «Теорія музики», IV курс**

*Автор – Цугунян Анна Арамівна*

*Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, викладач-методист*

*Газдюк Галина Георгіївна*

**РОМАНТИЧНІ РИСИ В ТВОРЧОСТІ Т. С. КРАВЦОВА  
(НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОЇ МІНІАТЮРИ «І НЕБО НЕВМИТЕ»)**

Тарас Сергійович Кравцов – один із видатних представників харківської композиторської школи другої половини ХХ ст., відомий вітчизняний музикознавець, талановитий педагог. Автор близько шістдесяти наукових робіт («Гармонія в системі інтонаційних зв'язків», «Пролегомени до інтонаційної теорії енгармонізму» тощо), Тарас Сергійович довгий час очолював кафедру теорії

музики в ХІМ імені І. П. Котляревського, був членом Спілки композиторів СРСР, активним музично-громадським діячем.

Музична спадщина композитора налічує понад півсотні творів різних жанрів. У творчості Кравцова поряд із реалістичною спрямованістю яскраво простежуються романтичні тенденції: образи природи, широка палітра почуттів людини, національний колорит знайшли яскраве втілення в його творах. Композитор часто звертався до вокальної музики, особливо до хорових творів на тексти вітчизняних поетів. Жанр хорової мініатюри представлений у його спадщині як циклами («Хорові акварелі», «Я обрав дорогу», «Три романтичні хори»), так і окремими творами («І небо невмите», «Гриміли залпи над Дінцем»).

Хорова мініатюра «І небо невмите» на слова Т. Г. Шевченка стала унікальним одиничним зверненням Кравцова до цього автора – представника романтично-реалістичного напрямку. Сам вірш був написаний Шевченком у період перебування в експедиції з вивчення Аральського моря (1848–1849 рр.). Пейзажна лірика, подана крізь призму внутрішніх переживань, розкриває образи природи та ліричного героя, що пронизані тугою, відчуттям неволі. Драматургія вірша розкриває два плани – зовнішній (природа) та внутрішній (почуття героя), тому виникає суто романтична тема двосвіття. Розвиток драматургії пов'язаний із переключенням від зовнішнього до внутрішнього, а потім до їх синтезу, тож структуру вірша можна визначити як тричастинну.

Унікальність даної хорової мініатюри полягає також у тому, що романтична тема, пов'язана з протиставленням внутрішнього «Я» героя та зовнішнього світу, зазвичай втілюється у вокальній музиці в камерних творах. Кравцов же використовує особистісно спрямований текст у хоровій мініатюрі, і при цьому між хоровим звучанням та індивідуалістичною концепцією твору не виникає протиріч. Незважаючи на те, що композитор зберігає структуру, образний зміст, загальний колорит вірша, він також виявляє індивідуальне композиторське трактування.

У першому розділі (Помірно, мі мінор) відбувається показ об'єктивної реальності – статичний, понурий пейзаж, де композитор використовує прийоми звукообразності (хвилеподібний рух мелодії, непостійно змінний розмір). Але водночас передбачається й поява суб'єктивного плану. Уже у першому рядку в партії сопрано символом індивідуальної сфери стає романтична інтонація запитання – висхідна квінта й низхідна хроматична секунда. Це типове для романтиків філософське питання, пов'язане з пошуком сенсу життя. Інтонація відокремлена ритмічною зупинкою, і в цьому можна побачити спробу знайти відповідь на поставлене запитання. Зауважимо, що в тексті в цей час зображена лише об'єктивна реальність.

Подальше розгортання музичного матеріалу призводить до першої кульмінації, що знаходиться на словах «Боже милий!». У композитора вигук повторюється тричі, динамічно наростає, що відрізняє його від тексту Шевченка.

Після першої кульмінації відбувається повне переключення на внутрішній аспект у другому розділі (Пожвавлено, пристрасно, сі-бемоль мінор). Інтонація запитання простежується й тут, але вона стає скороченою порівняно з першим розділом: залишається лише кінцева низхідна мала секунда, що пронизує всі голоси хору в поліфонічному звучанні. Це призводить до генеральної кульмінації

на словах «нудити світом?», причому в цей час інтонація запитання збігається з риторичним запитанням у тексті.

Але герой не знаходить відповіді, тож третій розділ (*Tempo primo*, мі мінор) повертає сферу об'єктивного, що споріднює його з першим. Знову композитор використовує звукозображальність (ілюзія тиші) і образ статичної понурої природи. Однак повтору тематизму немає, тож про репризу говорити не можна. Динаміка поступово стихає, розвиток спрямований до песимістичного завершення – відповіді на риторичне запитання не знайдено, залишається відчуття безвиході.

Специфікою третього розділу є використання Кравцовим ознак двічі гармонічного мінору в мелодії сопрано на фразі «Мовчить і гнеться», що надає музиці яскраво вираженого національного відтінку. До того ж цей прийом дозволяє трактувати розвиток драматургії мініатюри по спіралі, де перший розділ – показ об'єктивного плану, середній – суб'єктивного, а третій передає образ героя як представника народу, що несе в собі народні думки та переживання.

Отже, у хоровій мініатюрі «І небо невмите» романтичні риси виявляються в наступному:

- у посиленні романтичної антитези «об'єктивне – суб'єктивне», пов'язаної з філософським пошуком сенсу життя, який сконцентровано в романтичній інтонації запитання;
- в особливостях гармонічної мови, що свідчить про вплив романтизму на музичне рішення мініатюри (колористичне забарвлення мажоро-мінорних зіставлень, використання шубертівської гармонії, еліптичних зворотів, ускладнених акордів);
- у посиленні національного колориту в заключному розділі за допомогою ладо-гармонічних засобів.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського  
Кафедра історії світової музики, I курс**

*Автор – Чеботар Олександра Вікторівна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент  
Антонова Олена Григорівна*

**РОМАНТИЧНЕ ДВОСВІТТЯ В «МАНДРІВНИКАХ» ФРАНЦА ШУБЕРТА:  
ВІД ПІСНІ ДО ФОРТЕПІАННОЇ ФАНТАЗІЇ**

У творчості Франца Шуберта знайшла відображення типово романтична тема мандрів, пов'язаних із пошуками ідеалу, який нерідко уособлює далека, прекрасна й недосяжна країна. Найбільш відомі приклади втілення цієї теми – вокальні цикли «Прекрасна мельниківна» та «Зимовий шлях»: герой першого з них вирушає в дорогу в пошуках щастя, його мандрівка несе оптимістичну ідею, символізуючи надію на краще, натомість у другому циклі тема мандрів забарвлена песимістичними настроями – розчаруванням, усвідомленням недосяжності ідеалу й, навіть, його хибності. Серед інших творів Шуберта, що віддзеркалюють романтичну тему поневірянь, слід виокремити пісню «Мандрівник» (1816) та створену на її основі однойменну фортепіанну фантазію (1822).

Використання власної пісенної теми в інструментальному творі не є винятковим для Шуберта, зазвичай такий прийом тягне за собою конкретизацію музичного змісту більш пізнього опусу, наповнення його асоціаціями з вербальною складовою першоджерела. Крім того, уваги потребують і способи введення запозиченого матеріалу, що призводять до адаптації його в новому тематичному контексті.

Пісня «Мандрівник» належить до ранньої творчості композитора. Дослідники характеризують цей твір як драматичний монолог наскрізної структури, внутрішня контрастність якої лише частково врівноважується умовною репрізою та інтонаційно-ритмічними зв'язками між синтаксичними побудовами. В основі драматургії – протиставлення двох світів – реального, де «не гріє сонце» та «в полі троянди не цвітуть», та ідеального. Висновок цього протиставлення транслюється в останньому рядку: «Де тебе нема – там щастя».

Фантазію для фортепіано «Мандрівник», *op. 15* відокремлює від однойменної пісні шість років. Запозичуючи музичний тематизм зі свого раннього твору, Шуберт відверто апелює до його концепції, суттєво переосмислюючи останню. Саме це спробуємо довести шляхом інтонаційно-драматургічного аналізу Фантазії.

Пісня стає інтонаційним джерелом усієї Фантазії, однак найбільш концентроване втілення отримує в другій частині – *Adagio*. Із багатоманітного тематизму вокального «Мандрівника» Шуберт обирає лише два елементи, і вже їх вибір свідчить про свідоме обмеження матеріалу заради рельєфного показу романтичної антитези реального й ідеального. Світ реальний характеризується темою, яка в пісні звучала зі словами «Сонце мені здається таким холодним». Композитор зберігає незмінною звуковисотну лінію теми, її гармонічний план і вихідну тональність до-дієз мінор. Разом з тим, фортепіанна версія теми має розбіжності з вокальною. Тут відсутні розспіви та пропущений затакт, що надає звучанню більш аскетичного й, водночас, статичного характеру. Хоральна фактура з октавним подвоєнням мелодичної лінії підсилює трагічне забарвлення теми. Але головна відмінність полягає в розростанні форми – перетворенні 8-тактового періоду на просту двочастинну форму, де друга частина, крім повторення початкової теми в паралельному Мі мажорі, містить мелодичну фразу, що в пісні була пов'язана зі світом ідеальним – «Я йду, крокуючи». Загалом, увесь другий розділ фортепіанної теми – це світ марень, образ мрії: тональність *E-dur*, пластична мелодія, оспівувальні звороти наприкінці речень, заколисливий рух у середніх голосах. Що ж стосується процитованої фрази, то її заокруглені обриси обережно інкрустовані в мелодичну лінію основної теми, однак ритмічне зменшення зазначеної фрази створює ефект швидкоплинного променя, що лише на мить висвітлює похмурий ландшафт. Отже, два світи – реальний та ідеальний – поєднуються в одній темі, а їх співвідношення змінюється на користь трагічної реальності.

Вдруге тема проводиться в однойменному До-дієз мажорі. Зміна ладового нахилу супроводжується фактурно-регістровим оновленням звучання: мелодія, яка подвоюється цього разу у верхню октаву, лине над об'ємними фігураціями секстолей. Однак мажор постійно затьмарюється мінором, а співучі секстолі спочатку поступаються місцем пульсуючим акордам із «благальними» висхідними

підголосками, а потім і мелодія, і акомпанемент подрібнюються, розчиняючись у стрімких потоках шістдесятчетверток. Тож, межа між світлом і темрявою, щастям і стражданням, реальним і ідеальним тоншає – світи все більше зливаються.

Заключне, третє проведення основної теми скорочене: залишаються лише дві двотактові фрази, що репрезентують основні образні та ладотональні сфери: перша фраза апелює до тональності До-дієз мажор / до-дієз мінор із її похмурим колоритом, друга – до «радісного» Мі мажору. Однак початок обох фраз звучить на тлі того самого зменшеного септакорду, а в мелодичній лінії підкреслюється VI низький ступінь гармонічного ладу. Це практично нівелює образний контраст, експонований на початку *Adagio*, остаточно стираючи кордон між двома світами.

Корегують концепцію вокального «Мандрівника» й епізоди, що розташовані між проведеннями теми та побудовані на новому в порівнянні з пісенним першоджерелом матеріалі. Для обох епізодів є характерними відсутність мелодичного рельєфу, ритмічна гострота й гармонічна нестійкість. Додамо до цього часте занурення в найнижчі регістри фортепіано й віртуозність, зазвичай не дуже характерну для Шуберта. Усе це викликає однозначні асоціації з неживим, навіть потойбічним началом. Але для розуміння концепції Фантазії важливим є також факт структурної неоформленості епізодів, які безпосередньо впливають із теми, точніше, з її «ідеальної» другої частини. Перед нами ніби несподівано відкривається безодня, прихована за ілюзорним світом омріяної країни. Тож, присутнє в пісні лише у вигляді натяку «захмарне царство» у Фантазії постає в усій своїй страшній величі.

Отже, завдяки новим акцентам у трактуванні запозиченого з пісні тематизму та висвітленні його у взаємодії з іншим, контрастним, матеріалом, композитор поглиблює конфлікт «ідеального» та «реального» світів, додаючи до останнього образ не тільки зневіри та розчарування, але й фатуму.

**Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
Кафедра теорії музики, III курс**

*Автор – Черній Аліна Миколаївна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент  
Чубак Антоніна Андріївна*

### **ДЕКІЛЬКА МІРКУВАНЬ З ПРИВОДУ ФОРТЕПІАННОЇ СПАДЩИНИ СІРІЛА МЕЙЛА СКОТТА**

Постать Сіріла Меїла Скотта (1879–1970) є однією з найбільш знакових у музичній культурі Англії ХХ століття. Його творча спадщина налічує близько 400 різножанрових опусів. Композитор є автором симфоній, оркестрових полотен, хорових, камерно-інструментальних і камерно-вокальних композицій.

Та левову частку в спадщині С. М. Скотта займають твори для фортепіано соло (близько 215). Очевидці авторських інтерпретацій відзначали екстраординарну техніку гри композитора. Особливо вони виділяли *rubato*, «тонкощі» тонів і своєрідне використання педалі, що здебільшого зафіксовано в нотації.

Англійський митець є автором як дидактичних творів для дітей («*Album for Girls*», «*Young Hearts*», «*Zoo: Animals*», «*Modern Finger-exercises*»), так і віртуозних монументальних полотен («*Pastoral Ode*», «*Sea-marge*», *Sonata No. 2*, *Sonata No. 3*). У своїх фортепіанних творах композитор часто звертається до східної тематики та виявляє інтерес до різних національних культур (наприклад, «*Indian Suite*», «*Soirée japonaise*», «*Old China Suite*», «*A Little Russian Suite*», «*Sphinx*»). У його спадщині відображено інтерес до народної та патріотичної сфер (наприклад, «*Cherry Ripe*», «*The Wild Hills of Clare*», «*Britain's War March*»). Декотрі назви його п'єс (а вони всі програмні) мають певний таємний сенс (наприклад, «*Lotus Land*» чи «*Summerland*»). Типовим для митця є звернення до власне імпресіоністичної образної сфери, що яскраво спостерігається в таких творах як «*Poems*», *Deuxième suite*, «*Rainbow Trout*», «*Lotus Land*», «*Sphinx*», «*Karma*», «*Indian Suite*» та багатьох інших.

Стилістично фортепіанна творчість С. М. Скотта демонструє поєднання пізньоромантичних і ранньомодерністських рис. Однак, доволі часто зустрічаємо й ототожнення його стилю зі стилем найяскравішого представника імпресіонізму – Клода Дебюссі. Вплив французького композитора є настільки сильним, що нерідко в музикознавчій літературі митця називають «англійським Дебюссі». У багатьох творах чітко «читаються» імпресіоністичні риси, однак називати композитора безпосередньо імпресіоністом видається суперечливим. Достатньо звернути увагу на той факт, що стилістика С. М. Скотта кардинально змінювалася впродовж різних етапів життєтворчості. Якщо у своїх ранніх опусах він був більш «солодкий», інколи дещо примітивний і доволі простий (Альбан Берг визначав його музику в цей період як «м'яку»), то в останні роки він став більш різностороннім і витонченішим у своєму музичному мисленні.

Найбільшу кількість творів для фортепіано С. М. Скотт написав між 1903 та 1920 роками. Більшість із написаних у цей період опусів не відрізнялись високим рівнем технічної складності й демонстрували так звані «пошуки гармонії». Попри це, вони доволі швидко набували популярності, на відміну від більш масштабних робіт. Пізні твори С. М. Скотта, написані після 1950 року, є більш індивідуалізованими, вони наповнені тими самими мінливими, але своєрідними та глибоко стилізованими гармонічними фарбами й норавливими інтонаціями та настроями.

С. М. Скотт особисто зазначає естетичну спорідненість з Олександром Скребініним, вважаючи його близьким по духу. Він дуже шанував російського митця і вважав його унікальною фігурою в музиці. Насамперед це проявлялося в наявності спільної ідейно-філософської основи творчості – теософії. Ця близькість стає помітною найбільш випукло саме в пізніх творах англійського композитора. Тому не випадково музичні, естетичні та філософські паралелі між ними періодично зазначалися й зазначаються критиками й музикознавцями.

Відтак, фортепіанна творчість С. М. Скотта є дуже вагомою сферою його творчої діяльності та способом вияву особливого світовідчуття митця. Адже, попри доволі велику жанрову палітру його спадщини, у фортепіанній музиці композитору вдалося виявити всі тонкощі сутності своєї естетичної натури, поєднавши різноманітні стильові риси у свій, глибоко переконливий та свіжий спосіб.



**Чернівецький обласний фаховий коледж мистецтв імені С. Воробкевича  
Відділ теорії музики, III курс**

*Автор – Чобанюк Світлана Михайлівна  
Науковий керівник – викладач-методист вищої категорії  
Медриш Ірина Давидівна*

**МУЗИЧНІ ТЕМИ-«ДВІЙНИКИ»**

I. Поняття «інтонаційного словника епохи» Б. Асаф'єва. Наявність у творах різних композиторів схожих тем. Мета роботи – аналіз схожості або відмінності за образами та емоціями музичних «двійників».

II. Теми творів Ф. Ліста («Долина Обермана») та П. Чайковського (арія Ленського «Что день грядущий мне готовит?»). Запитання в епіграфі – цитата з роману «Оберман» Е. Сенанкура («Чого я хочу? Що я таке?...») – звучить на початку п'єси Ліста: тема розспівується в інтервалі низхідної м. 6 і закінчується оспівуванням квінтового тону терцієво-секундовим запитанням. Передсмертна арія Ленського, також в *e-moll*, починається запитанням на ідентичній музичній фразі, жалібно загостреній #IV ступенем і зм. 3. Тема Ліста постійно змінюється; тема арії Чайковського – вираз смутку. Обидві теми втілюють почуття романтиків: розчарування в ідеалах, відчуття швидкоплинності життя, запитання, що їх чекає.

III. Наступні «двійники» – у п'єсі Е. Гріга «Смерть Озе» з музики до «Пера Гюнта» та в Рапсодії сі мінор Й. Брамса. Сцена смерті матері Пера втілена скорботною темою з повтором кварто-секундового висхідного мотиву в ритмі траурної ходи, у низькому регістрі, у хоральній фактурі. У побічній темі Рапсодії Брамса – такий самий запитальний мотив і схоже продовження, що в темі Гріга. Однак у швидкому темпі й у високому регістрі музика передає схвильоване благання, небажання помирати.

Обидві теми втілюють скорботні почуття.

IV. Наступні групи «двійників» пов'язані з почуттям кохання.

1. Романс О. Аляб'єва «Соловей» написаний у дусі народної пісні. У тексті йдеться про сльози покинутої дівчини. Мелодія розгортається в інтервалі низхідної м. 6 (від III до V ступеня), далі плавно піднімається до тоніки. Велика популярність романсу: транскрипція Ліста, виконання відомими європейськими співачками тощо. У циклі Р. Шумана «Любов поета», де розкривається сумна історія кохання поета, романс «Чую пісень звучання» є тужливим спогадом про минуле щастя. Знайомий аляб'євський розспів звучить у вступі та у вокальній партії. В обох романсах герої страждають через нещасливе кохання, в обох текстах йдеться про сльози.

2. В опері М. Глінки «Руслан і Людмила» Горислава шукає Ратміра, в її каватині поєднуються почуття кохання й душевний біль покинутої дівчини. Напружений приспів передає її нарікання: закручена низхідна секвенція на мотивах із хроматичних загострених секунд і терцієвих запитальних інтонацій, нервовий ритм надають темі збудженості. Інтонаційно схожою в опері «Валькірія» Р. Вагнера є тема приреченого кохання Вельзунгів – Зігмунда й Зіглінди, які не знають, що вони брат і сестра. Поникла тема розвивається подібно до теми Глінки. У другій частині секвенції кожна ланка закінчується тужливою

м. 2, як скарга на долю. Опера «Євгеній Онегін» Чайковського починається з інтонаційно схожої теми Тетяни й передає душевні метання героїні. Низка дисонантних акордів без розв'язання надає мелодично загостреній секвенції ще більшу нестійкість. Безупинно повторюючись у різних регістрах, тема нагадує замкнене коло. Така ж тема звучить і в опері «Паяци» Р. Леонкавалло в арії актора Каніо, який страждає через зраду дружини, а на сцені має сміятися, приховуючи свої почуття. Тема стримана, але загострені секунди й запитальні терції в низхідній секвенції виказують душевний біль.

Усі вищенаведені теми виражають страждання від нещасливого кохання.

3. В увертурі до «Сну літньої ночі» Ф. Мендельсона три побічні теми передають різні етапи кохання. Третя – схвильована, стисла й напружена, пов'язана зі стражданнями закоханих через непорозуміння. Скорботна тема поривчасто розвивається секвенцією, кожна висхідна ланка завершується жалібною секундою. У душі героя «Пікової дами» Чайковського – Германа – йде боротьба між коханням і жагою виграшу трьох карт. У темі кохання героя, яке приречене, звучать ті самі інтонації, що й у темі Мендельсона, ще й загострені фатальним органним пунктом і дисонантними акордами.

4. Наступні «двійники» – тема Шехеразоди з сюїти М. Римського-Корсакова й тема № 23 із «*Carmina Burana*» К. Орфа. Шехеразада – чарівний східний образ, створений візерунком низхідної замріяної мелодії з секвенційним оспівуванням звуків, висхідним розливом по  $s_7$  та відлунням у різних регістрах. Соло сопрано «*Dulcissime*» в Орфа – вираз почуттів до коханого – майже цитата теми Шехеразоди. Створюючи образ ніжної жінки, Орф орієнтує на музику Римського-Корсакова.

V. 1. Твір «Картинки з виставки» М. Мусоргського починається з «Прогулянки». Трихордова поспівка теми з секундовою розкачкою та активним закликком кварта – типова для епічних народних пісень. Одноголосний «заспів» і хоровий «приспів» створюють образ народної сили. У п'єсі «Листопад» із циклу «Пори року» Чайковський втілює картину вільного простору, по якому мчить трійка коней і над яким лине могутня народна пісня. Мелодія містить інтонації «Прогулянки», але продовження останнього звуку кожної поспівки наближає тему до пісні. Обидві теми втілюють образи богатирської народної сили.

2. Наступні теми – в опері Римського-Корсакова «Кітеж» і «Мелодії» М. Скорика. Події часів монголо-татарської навали подані в опері «Кітеж» епічно, через народні легенди. Музична характеристика головної героїні Февронії спирається на стародавні народні пісні: варіювання розспіву в інтервалі квінти. Ця тема звучить у найважливіших моментах опери.

М. Скорик написав музику до радянського кінофільму «Високий перевал», в якому описується доля української сім'ї в часи Другої світової війни. «Мелодія» спирається на ті самі народні інтонації, збігаються й опорні мелодичні точки тем, хоча їх розвиток різний.

Теми обох композиторів – це образи народного горя під час війн.

VI. Висновки. У наведених прикладах теми-«двійники» втілюють схожі образи та емоційні сфери.

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського  
Кафедра історії музики, III курс

*Автор – Шуліка Альона Аркадіївна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент  
Іванова Ірина Леонідівна*

### **ІМПРЕСІОНІЗМ І СИМВОЛІЗМ: ОПОЗИЦІЯ-ТОТОЖНІСТЬ (ДО ДИСКУСІЙ ПРО СУТЬ ХУДОЖНЬОЇ СВІДОМОСТІ К. ДЕБЮССІ)**

Творчість К. Дебюссі знайшла широке висвітлення в численних джерелах різних жанрів, зокрема – статтях, монографіях, дисертаціях. Проте до теперішнього часу є невирішеною низка принципових запитань, що стосуються історичної типології творчості композитора. Одне з них полягає у віднесенні стилю К. Дебюссі до пізнього романтизму і, навпаки, визнання К. Дебюссі першим композитором ХХ століття. Деякі автори вважають, що музичне мистецтво французького композитора зв'язало явища пізнього романтизму з новітніми течіями музичної думки, відбивши тим самим деякі риси переломного періоду кінця ХІХ – початку ХХ століть. Інші дослідники розглядають стиль К. Дебюссі в контексті музики ХХ століття та простежують імпресіоністську концепцію в творчості композиторів цього часу, висвітлюючи при цьому роль К. Дебюссі.

Друге, більш істотне питання, пов'язане з приналежністю стилю К. Дебюссі до певного художнього напрямку. Протягом довгого часу цей стиль беззастережно визнавався явищем музичного імпресіонізму. Однак у процесі заглиблення в біографію композитора, розширення жанрової палітри аналітичних спостережень з'явилися сумніви науковців стосовно такої беззастережної атестації його стилю. Існують думки, що творчість К. Дебюссі радше можна диференціювати як символізм, ніж як імпресіонізм.

Варто зазначити, що щойно дослідники звертаються до музично-словесних творів К. Дебюссі, виникає думка про їх символістську спрямованість, і це цілком закономірно, якщо враховувати імена авторів текстів, які приваблювали композитора: М. Метерлінка, Ш. Бодлера, П. Верлена. Нагадаємо також, що перший симфонічний твір К. Дебюссі, який зазвичай характеризується як типовий зразок музичного імпресіонізму, – прелюд «Післяполудневий відпочинок Фавна» – був інспірований відповідним віршем С. Малларме. Особливо важливою та принциповою видається думка про вплив символістської поезії П. Верлена не тільки на камерно-вокальні та оперні твори, а й на інструментальну музику композитора. Тим самим відкривається можливість пізнання мислення К. Дебюссі як символістського.

Отже, у розглянутих музикознавчих джерелах «імпресіонізм» і «символізм» К. Дебюссі утворюють опозицію, що своєю чергою породжує проблемну ситуацію, яка потребує спеціального вивчення. Дійсно, прихильники обох поглядів на історичну типологію творчості К. Дебюссі притягують досить вагомні аргументи на свою користь, що підтверджують правомірність обраних позицій. Отже, або мислення і стиль композитора «біцентричні», «двовекторні», або в самих імпресіонізмі й символізмі як типах світогляду й поезії міститься певний «спільний знаменник» – комплекс споріднених властивостей, однаково

притаманних обом. У науковому знанні виявляється чимало свідчень правомірності другого з наведених припущень. При порівнянні імпресіонізму та символізму можна виявити у їх творців подібні завдання. Деякі дослідники приходять до характеристики імпресіонізму як передумови для проростання символізму. Іноді поняття «імпресіонізм» застосовується для позначення тих чи тих особливостей поетичного стилю С. Малларме, П. Верлена, А. Рембо, Ш. Бодлера, що свідчить про притаманність даним художнім напрямом точок дотику. Зокрема, існують твердження, що в 1860-ті роки поети-символісти були близькі імпресіонізму, а С. Малларме в цей період був імпресіоністом і символістом. У П. Верлена можна виявити акцентуацію на відчуття, але не речі й тіла, що надає його образам імпресіоністичного відтінку; А. Рембо цікавить не стільки форма, скільки кольори, фарби; а в символістів у цілому сфера відчуттів стає першим планом образу. Так чи інакше, подібно до імпресіоністів, символістів надихають враження від споглядання зовнішнього, зорового світу.

Звідси випливає, що «спільним знаменником» між імпресіонізмом і символізмом можна вважати споглядальність, відчуття й візуальність. Усе це вказує на, по-перше, естетизацію дійсності, по-друге, на просторовість мислення представників обох напрямів. Названий комплекс споріднених властивостей імпресіонізму й символізму дозволяє бачити в них не стільки опозицію, скільки опозицію-тотожність, у чому, на наш погляд, міститься ключ до феномену творчості К. Дебюссі. Звідси, а не тільки від барвистості гармоній, тягнуться нитки музики композитора до полотен імпресіоністів; звідси, а не тільки від звернення до текстів П. Верлена або М. Метерлінка, – близькість мистецтву символістів.

Висунута гіпотеза не суперечить спостереженням над стилем К. Дебюссі, які містяться в музикознавчій літературі, зокрема щодо мислення композитора. Як показують дослідження, це відбивається навіть на самому спілкуванні з інструментом, його візуальному образі та обертоновій природі. К. Дебюссі притаманне виявлення автономної значущості звуку; ставлення до нього з позицій маси, об'єму та щільності; розуміння звуку як «естетичного сигналу», що сприяє сенсорному формуванню у свідомості слухача музичного образу. Для «фактурних» прелюдій типовим є принцип музичного монтажу, де неможливо простежити взаємопроникнення матеріалу, адже є тільки поєднання його складових як послідовно, так і одночасно. Для багатьох творів композитора характерна несподівана зміна планів, викликана зміною образів або їх барвистих відтінків, що створює ефект об'ємності й дозволяє зберегти прозорість фактури. Розглядаючи відмінності німецького та французького мислення, можна згадати поняття, відповідно, форма-процес та форма-стан. Оскільки другий тип форми має просторову природу, вона притаманна також творам К. Дебюссі – на противагу часовому виміру форми-процесу.

Отже, наслідуючи деякі традиції пізнього романтизму, стиль К. Дебюссі одночасно позначив той стрибок у творчому мисленні його часу, який визначив спрямованість нових пошуків французьких майстрів у різних видах мистецтва на актуалізацію просторових уявлень, що своєю чергою прокреслило кордон між темпорально орієнтованою класико-романтичною епохою й естетичною свідомістю перших десятиліть ХХ століття.

**Львівський музичний фаховий коледж імені С. П. Людкевича  
Відділ народних інструментів, II курс**

*Автор – Щерба Софія Андріївна  
Науковий керівник – Фішер Тетяна Павлівна*

**ЗА РУБІКОНОМ: ТВОРЧА ДОЛЯ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКАНТІВ  
ПІСЛЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ  
(О. СЕВЕРИН САПРУН, БОРИС КУДРИК, ВОЛОДИМИР ЦІСИК ТА ІНШІ)**

Вивчення культури української діаспори – не лише необхідність, зумовлена потребою доповнити творчі портрети митців, чия доля волею історичних обставин чи особистого вибору пов'язана з двома різними країнами та культурними просторами. Також це часто єдина можливість пролити світло на факти з історії культури до 1945 р., які неможливо підтвердити чи спростувати за допомогою документів епохи, доступних на теренах України. Наша доповідь присвячена відповіді на запитання: як склалася творча та особиста доля музиканта після завершення Другої світової війни?

Багатогранно обдарований (композитор, диригент, педагог, поет, музично-громадський діяч) о. Северин Сапрун (1897–1950) відіграв важливу роль у розвитку культури Східної Галичини. Навчався в гімназіях у м. Перемишль (нині Польща) та м. Відні, Віденському університеті (теологічний факультет) та консерваторії (класи скрипки й фортепіано), у Вищому музичному інституті імені М. Лисенка у Львові (далі – ВМІЛ; клас скрипки Є. Перфецького), Львівській духовній семінарії (1917–1921). С. Сапрун один із ініціаторів відкриття й директор філії ВМІЛ у Дрогобичі (1923); засновник і диригент мішаного хору «Боян» у Дрогобичі та інших. У 1942–1944 рр. – був директором Інституту народної творчості при Українському краєвому комітеті (далі – УКК) у Львові та організував Краєвий конкурс хорів до 100-річного ювілею М. Лисенка (1942). У 1944 р. переїхав до Відня. Цілком вірогідно, що в планах був переїзд до США чи Канади, але останнім домом для митця став Париж. Перебуваючи в таборі для переміщених осіб, попри всю нестабільність свого становища, С. Сапрун намагався знайти застосування своїй творчій енергії. Поруч із написанням музики, організацією мішаного хору, з 1946 р. о. Северин виконує обов'язки головного редактора популярного українського католицького журналу «Слідами малої святої». Архів митця загубився в дорозі за океан, а та його частина, що зберігалася в сестри Юлії, була знищена органами НКВД при її арешті. Синові С. Сапруну-молодшому вдалося зберегти кілька творів, що ввійшли до збірки «Крихти» (Львів, 1999).

Борис Кудрик (1897–1952), одержавши ґрунтовну загальну та музичну освіту (Гімназії ім. Володимира Великого в м. Рогатин, філософський та музикологічний факультети Віденського університету; приватний курс гри на фортепіано у Віденській консерваторії; клас фортепіано Польської приватної консерваторії імені К. Шимановського) став концертмейстером і викладачем музично-теоретичних дисциплін у ВМІЛ, у Консерваторії Польського музичного товариства, гімназії сестер Василянок та Львівській богословській академії. Один із найкращих знавців духовної музики (як і історії музики в цілому), Б. Кудрик

разом із С. Людкевичем поринув у організацію та налагодження роботи Інституту церковної музики у Львові. Підсумком багаторічної викладацької та дослідницької роботи став підручник «Огляд історії української церковної музики» (1937). Під час Другої світової війни Кудрик плідно працював як педагог, музичний критик, акомпаніатор, артист Театру малих форм «Веселий Львів», учасник творчої групи музичної редакції Львівського радіо (започаткував цикл передач за участю молодих музикантів-учнів ВМІЛ). Подальша доля митця склалася трагічно. 1945 року Кудрика заарештували радянські каральні органи у Відні, куди він прибув разом з інструментальним ансамблем Театру малих форм «Веселий Львів». Вже зі Львова митця заслали до концтабору «Дубравлаг» у Мордовію, де він помер. Деталі судової справи музиканта детально висвітлила К. Загнітко на порталі «Збруч», а подробиці життя на засланні знаходимо в спогадах співкамерників (віолончеліста О. Березовського, У. Старосольської-Любович, В. Ковалика). Одним із останніх співкамерників і вірним другом став В. Барвінський, який, ризикуючи життям, вивіз нотний архів Буся (так ласкаво називали Кудрика друзі) з Мордовії.

Щасливо склалася доля ще одного яскравого музиканта I половини ХХ ст., керівника Першого українського струнного квартету Східної Галичини, Володимира Цісика (1913–1971). Батько славетної Квітки та співорганізатор Українського музичного інституту (1952), що без перебільшення став реінкарнацією ВМІЛ та меккою українських музикантів за океаном. Випускник класу директора філії ВМІЛ у Коломиї Р. Рубінгера, професора Празької консерваторії Б. Волдана, Консерваторії імені К. Шимановського М. Бауера, Цісик із 1941 р. був концертмейстером перших скрипок в оркестрі Львівського оперного театру та викладачем ВМІЛ. Важливим здобутком митця стало заснування Струнного оркестру. Музикант був організатором та активним учасником майже всіх імпрез на сцені УМІ. Його життя обірвалося несподівано: смерть не дозволила закінчити концерт і зупинила скрипку В. Цісика на 57-му році його життя.

Розв'язка Другої світової війни стала рубіконом у долі багатьох митців. Б. Кудрик, С. Сапрун, В. Цісик – тільки одна сота, якщо не тисячна частина тих, чия доля досі є знаком запитання для широкої музичної громадськості України. Серед таких – імена учасників Київської капели бандуристів ім. Т. Шевченка, артистів театру «Веселий Львів», жіночого квартету «Богема», джаз-капели В. Яблонського, артистів драматичного театру й солістів Львівської опери.

**Міністерство культури та інформаційної політики України**  
Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine

**Департамент культури виконавчого органу Київської міської ради**  
**(Київської міської державної адміністрації)**  
Department of Culture of Kyiv City State Administration

**Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра**  
R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

**XXI МІЖНАРОДНА  
НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ  
«МОЛОДІ МУЗИКОЗНАВЦІ»**

**21<sup>st</sup> INTERNATIONAL  
SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE  
«YOUNG MUSICOLOGISTS»**

**8–10 січня 2021**  
January 8 to 10, 2021

**у рамках III Міжнародного науково-творчого проєкту**  
**«МУЗИЧНА КУЛЬТУРА СУЧАСНОСТІ:**  
**ВІД НАУКОВОГО ОСМИСЛЕННЯ ДО РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ»**

at the 3<sup>rd</sup> International scientific and creative project  
«MODERN MUSICAL CULTURE:  
FROM SCIENTIFIC UNDERSTANDING TO REPRESENTATION»

**Т Е З И**  
**A B S T R A C T S**

Українською, англійською та російською мовами

Упорядники: *Д. В. Менделенко, Т. В. Когут*  
Комп'ютерна верстка: *Д. В. Менделенко*  
Дизайн обкладинки: *В. В. Глива*

Видання Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра  
Свідоцтво № 15130-3702 Р  
м. Київ, вул. Льва Толстого, 31

За достовірність інформації та зміст тез редакція відповідальності не несе.  
Висловлені в тезах думки можуть не збігатися з поглядами редакції.