



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
MINISTRY OF CULTURE, INFORMATION POLICE 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 ім. Р. М. ГЛІЄРА
R. GLIER KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF MUSIC

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

**22st INTERNATIONAL
SCIENTIFIC AND PRACTICAL
CONFERENCE
«YOUNG MUSICOLOGISTS»**

***10–12 січня 2022 р.
January 10–12, 2022***

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

**at the 4th International scientific and creative project
«MODERN MUSICAL CULTURE:
FROM SCIENTIFIC UNDERSTANDING TO
REPRESENTATION»**

Київ 2022
Kyiv 2022

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

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

**22nd INTERNATIONAL
SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE
«YOUNG MUSICOLOGISTS»**

10–12 січня 2022
January 10 to 12, 2022

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

at the 4th International scientific and creative project
«MODERN MUSICAL CULTURE:
FROM SCIENTIFIC UNDERSTANDING TO REPRESENTATION»

ТЕЗИ
ABSTRACTS

Київ–2022
Kyiv–2022

ОРГКОМІТЕТ КОНФЕРЕНЦІЇ:

Злотник Олександр Йосипович, кандидат мистецтвознавства, народний артист України, професор, ректор КМАМ ім. Р. М. Глієра;
Тишко Сергій Віталійович, доктор мистецтвознавства, професор;
Черкашина-Губаренко Марина Романівна, доктор мистецтвознавства, професор;
Зінкевич Олена Сергіївна, доктор мистецтвознавства, професор;
Гнатів Тамара Франківна, кандидат 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;
Северинова Марина Юріївна, доктор мистецтвознавства, доцент;
Коханик Ірина Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, професор;
Зосім Ольга Леонідівна, доктор мистецтвознавства, професор;
Дугіна Тетяна Євгеніївна, кандидат мистецтвознавства, професор;
Жарков Олександр Миколайович, кандидат мистецтвознавства, доцент;
Панова Наталія Анатоліївна, заслужений діяч мистецтв України;
Корчова Олена Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент;
Мудрецька Лілія Григорівна, кандидат мистецтвознавства, доцент;
Тукова Ірина Геннадіївна, кандидат мистецтвознавства, доцент;
Тимченко-Бихун Інна Анатоліївна, кандидат мистецтвознавства, доцент;
Гармель Оксана Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, доцент;
Петрова Ольга Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, доцент;
Артем'єва Віра Борисівна, кандидат мистецтвознавства;
Бодіна Вікторія Володимирівна, кандидат мистецтвознавства;
Борисова Світлана Володимирівна, кандидат педагогічних наук, доцент;
Василенко Ольга Валентинівна, кандидат мистецтвознавства, доцент;
Різаєва Ганна Євгенівна, кандидат мистецтвознавства;
Вороніна Марія Олексіївна, кандидат мистецтвознавства;
Гадецька Ганна Миколаївна, кандидат мистецтвознавства;
Козут Тетяна Валеріївна, кандидат мистецтвознавства;
Полячок Дмитро Олександрович, кандидат мистецтвознавства;
Менделенко Дар'я Валентинівна, кандидат мистецтвознавства;
Пальцевич Юлія Миколаївна, кандидат мистецтвознавства;
Швецова Олена Валентинівна, заслужений працівник культури України, доцент;
Юферова Ганна Володимирівна, кандидат мистецтвознавства.

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

ЗМІСТ

<i>Зміст</i>	3
<i>Cantore A.</i> In the pathway of 'the new vocality': the «Unstoppable Cathy» in Venice (1967)	6
<i>Fazio M.</i> The Romantic music: a century of transformations	7
<i>Антонова М.</i> П. Валері, А. Онеггер та І. Рубінштейн в історії постановки мелодрами «Амфіон»	8
<i>Антонюк М.</i> Завдання концертмейстера в класі сольного співу	9
<i>Бабій Т.</i> Творчість Оулавюра Арнальдса в контексті еволюції напрямку «Ембієнт»	11
<i>Балабуха С.</i> Маленькі зміни та значні наслідки: життя шубертівського Lied'у у картині С. Маслобойщикова «Шум вітру» (2002)	13
<i>Божко М.</i> Libra Sonatine для соло гітари Ролана Дієнса: особливості циклу	14
<i>Бондаренко А.</i> Дві фортепіанні елегії – Е. Гріга та М. Лисенка: точки дотику	15
<i>Бубра К.</i> Особливості композиторського діалогу в «Моцартіані» П. І. Чайковського	17
<i>Вільха Г.</i> Історичні особливості виникнення та розвитку вокальної школи bel canto	19
<i>Вовчок Р.</i> Постаць К. Матезонського в музичній культурі Закарпаття	21
<i>Возіянова О.</i> Творчі надбання К. М. Вебера в жанрі фортепіанних варіацій	23
<i>Волошина А.</i> Фортепіанні концерти Е. Гріга та С. Рахманінова: точки дотику	25
<i>Голобородов Д.</i> Феномен мультиінструменталізму та форми його реалізації	27
<i>Горбатенко І.</i> «Мадам Баттерфляй»: етнокультурные взаємодії, воплощенніе італійським маестро	29
<i>Горобець Г.</i> Десять п'єс ор. 12 для фортепіано Сергія Прокоф'єва – предтеча майбутніх балетів композитора	31
<i>Григель А.-М.</i> «Героїчна увертюра» В. Косенка в аспекті виявлення характерних рис українського симфонізму	32
<i>Гусак М., Сорокіна А.</i> Діалогічна природа дворянського ансамблю у вісім рук	34
<i>Допіро М.</i> «Весіллячко» Ігоря Стравінського в аспекті авторського прочитання весільного обряду	35
<i>Задорожна В.-В.</i> «Зошити подорожей» для бандури соло Людмили Володимирівни Федорової-Коханської	37
<i>Задьора А.</i> Re:post-опера «Le» – новий музичний експеримент від формації «Nova Opera»	38
<i>Захарченко А.</i> Контекст гротеску у фортепіанній сюїті «1922» Пауля Гіндеміта	40
<i>Зінченко В.</i> Звуковий простір сучасного українського балету: проблема класифікації	42
<i>Кісіль М.</i> Українські народнопісенні витоки творчості Дмитра Бортнянського	43
<i>Коваль М.</i> Монодичне першоджерело у багатоголосних догматиках Києво-Печерської співацької традиції	45
<i>Козінець Є.</i> «Антоній і Клеопатра» С. Барбера та «Аїда» Дж. Верді: деякі паралелі	47
<i>Кокотайло Б.</i> Ансамбль Medicus – яскравий представник «другої хвилі» джазу у Львові ..	49
<i>Колєда Д.</i> Оперні увертюри К. М. Вебера: на порозі нового стилю	51
<i>Кравченко М.</i> Ф. Мендельсон, Псалом № 114 оп. № 51 «Як виходив Ізраїль з Єгипту»: особливості авторського прочитання біблійного сюжету	53

**XXII International scientific and practical conference
«Young musicologists», January 10 to 12, 2022**

<i>Кравчук О.</i> Педагогічна діяльність Михайла Кречка: методи, традиції, спогади	54
<i>Кундуш К.</i> Народнопісенна культура волинського села на сучасному етапі (на прикладі села Острів Дубенського району)	56
<i>Кучер О.</i> Ізиковські в епістоляріях та споминах сучасників доби: перші розвідки	58
<i>Лозіна С.</i> Риси академічного композиторського мислення в електронних фантазіях Клауса Шульце	59
<i>Лучков О.</i> Софія Дністрянська та її система навчання у фортепіанній школі Ужгорода (1930-х років)	60
<i>Мелешко Р.</i> Оновлення канону: духовна творчість С. Людкевича як приклад унікального синтезу професійного та народного церковного наспівів	62
<i>Мельник А.</i> Нові риси духовного хорового концерту в творчості Д. Бортнянського на прикладі концерту № 15 «Прийдіте, воспоім, людіе»	64
<i>Міненко К.</i> Фланерство у біографіях М. Глінки та П. Чайковського: досвід прогулянок європейськими містами та його відображення в композиторській творчості	66
<i>Мудрицька В.</i> Синтез мистецтв як метод естетичного виховання дітей на прикладі твору «Wild Symphony» Дена Брауна	67
<i>Ніколаєва К.</i> Інтегративні тенденції у формуванні сучасної пісенно-естрадної культури України	68
<i>Ніколенко А.</i> Звукові образи та музичні характеристики у фортепіанній п'єсі для дітей «Кіт та миша» (гумористичне скерцо) А. Копленда	70
<i>Новицька Т.</i> Особливості драматургії в ансамблевих творах Любови Сидоренко (на прикладі «Криптограми» та «Маріонеток»)	72
<i>Орлова М.</i> Концертна симфонія Д. Бортнянського як оригінальний зразок жанру в музиці XVIII століття	75
<i>Островський О.</i> Саундтрек фільму як елемент міфічного хронотопу	77
<i>Павлович С.</i> Кларнет у тріо В. А. Моцарта: художньо-виразові, ансамблеві можливості та їх реалізація	79
<i>Панько В.</i> Етапи формування європейських ладових систем	81
<i>Педь Є.</i> Затребуваність суміжних видів мистецтв в музичній педагогіці на прикладі образних паралелей музики Сьомої симфонії Сергія Прокоф'єва і живопису сучасних художників	83
<i>Потоцький С.</i> Реконструкція автографа вокального циклу «Любов поета» Р. Шумана у сучасній виконавській практиці	85
<i>Римська О.</i> Сучасні риси мистецтва піаніста-концертмейстера	87
<i>Савон Д.</i> Робота хормейстера над німецькими бароковими творами (на прикладі мотетів Й. С. Баха «Lobet Den Herrn Alle Heiden» та «Singet Dem Herrn Ein Neues Lied»)	88
<i>Середіна А.</i> Філарет Михайлович Колесса – видатний діяч львівської етнографічної школи. До ювілею митця	89
<i>Сибілієва А.</i> Розвінчання просвітницької парадигми зразкової особистості в опері К. В. Глюка «Іфігенія в Авліді»	91
<i>Сидорак М.</i> Особливості втілення поезії тиші у «Тихих піснях» В. Сильвестрова	92
<i>Сіренко Є.</i> Гомогенний принцип формотворення в інструментальних композиціях Анни Корсун, Олексія Ретинського, Максима Шалигіна, Олексія Шмурака	94

**XXII Міжнародна науково-практична конференція
«Молоді музикознавці», 10–12 січня 2022**

Сук О. Сучасні вокальні техніки на прикладі творів Адріана Мокану	97
Сун Хан. Символи і метафори квітів у китайській камерно-вокальній музиці ХХ ст.	98
Тишков В. Вокально-симфонічна поема для басу, хору та симфонічного оркестру Михайла Вериківського «Чернець»: історія створення та виконавська доля	100
Тимощенко В. Естрадні пісні М. Скорики в полістилістичному контексті його творчості	101
Фіалко В. «24 прелюдії і фуги» Андрія Зименка: інтертекстуальний вимір	103
Фізер В. Способи використання академічного музичного контенту в саундтреку Ганса Циммера до фільму «Шерлок Холмс: Гра тіней»	104
Цапок Є. Особливості виконання Гізелою Циполою романсу Юлія Мейтуса «Не жаль мені, що я тебе кохаю» із циклу «П'ять романсів» на слова Лесі Українки	106
Чеботар О. Луїза Бертен – Віктор Гюго: історія однієї співпраці	108
Черній А. «Три п'єси» ор. 9 Віктора Косенка у синергетичному вимірі його життєтворчості	110
Шань Юйнань. Вокальна творчість Даріюса Мійо: жанрова специфіка та питання її культурно-історичної обумовленості	112
Шпиг Ю. «Флорентійський спів» як нова ера розвитку виконавського вокального мистецтва в європейській культурі	113
Яксманицька Т. Маловідомі сторінки музичного життя Львова: життя й творчість Іоганна Медеріча (Галлюса)	114
Янишин М. Походження як формуючий світоглядний чинник творчої біографії Марії Шимановської	114
Яронуд Н. Подвійні концерти Антоніо Вівальді для скрипки і віолончелі та для двох віолончелей зі струнними та континуо як об'єкт дослідження та репрезентації в сучасних умовах виконавства	115

**University of Milan
Literary, Artistic and Environmental Heritage
Ph. D candidate (Musicology), XXXV cycle**

*Author – Attilio Cantore
Scientific supervisor – full professor Cesare Fertonani*

**IN THE PATHWAY OF ‘THE NEW VOCALITY’:
THE «UNSTOPPABLE CATHY» IN VENICE (1967)**

The extraordinary vocal versatility of the Armenian-American mezzo-soprano Cathy Berberian (1925–1983) was source of inspiration for many post-war avant-garde composers. Over the past years, a considerable amount of literature has been published on the ‘Muse of Darmstadt’, one of the most influential artists of the 20th century. These investigations have examined the exalted role of Berberian as singer-composer. She was a strong, tireless believer in the extreme possibilities of the human voice that opened an unorthodox path through musical landscapes, with consequent impact on the contemporary music world of Europe, North America and beyond. It is well-known that in 1966 she codified with Luciano Berio (1925–2003) a theory of ‘The New Vocality’, that constantly, boldly and glowingly exemplified into practice, in the years since, pointing out an untried direction in vocal performance.

This report offers a review of my research conducted at the Historical Archive of Contemporary Arts of *La Biennale* in 2018, providing additional details with respect to the 30th International Festival of Contemporary Music held in Venice in September 1967 and directed by Mario Labroca (1896–1973). Firstly, it shows the festival organizational backstage, extending our knowledge of several noteworthy issues emerged from private correspondence, official documents and newspaper articles. In the second instance, it highlights the most relevant event, Berberian’s revolutionary recital, a self-portrait of her vocal art, a ‘one woman show’ in the pathway of the New Vocality, something utterly and shocking not heard before. The main intention of Berberian was «to think above all of the audience with whom one wants to communicate, not of the few frowning judge». A mission, in a certain way, and almost a challenge for the future of the music. Hence, for the first time in Italy she presented, inter alia, three Beatles’ songs (*Yesterday*, *Michelle*, *Ticket to Ride*), transcribed by Berio and Serkin (1947–2020): the distinctive instrumentation, including flute and harpsichord, was a perfect baroque sublimation of pop music, deafeningly acclaimed by the public. The recital was a real triumph (better to say, «a marital triumph») that pointed out a new way for the music future, a decisive milestone of the Italian music history. As remarked by Berio with adamant words: «especially today, when radios and records seem to have slightly modified the functions and motivations of collective listening, recital can be considered a musical form itself».

**Conservatory of Music “Niccolò Piccinni” of Bari
Piano department, Master of music in performance**

*Author – Fazio Michele
Scientific supervisor – Falco Cinzia*

THE ROMANTIC MUSIC: A CENTURY OF TRANSFORMATIONS

Born in Germany in the first half of 1800, the Romanticism spreads rapidly throughout Europe, deeply distorting the way of composing and interpreting music (and not only). The detachment from the rigor and formality of classicism are evident: romantic music is deep, troubled, vehemently, passionate, puts in the foreground every facet of the human soul, becoming free expression of irrationality and feelings: the music is the privileged art to put this change into practice, as it was considered the best artistic form to express the need of revealing the inner and the deepest soul in an extremely direct and understandable way. In fact, in this period we speak of ‘absolute music’, especially about instrumental music, which becomes the queen of all the arts to express the changes of the Romantic era.

There are many specific characters that emerge over time, but surely there are some extremely important that it is impossible not to mention:

The melody. It becomes the true queen of musical compositions. We go in search of themes extremely characterized and ‘cantabili’, often very simple and genuine that are often draw on melodies and folk songs. (Just think of the first sonata by Brahms, whose second movement is completely built and composed on a German folk song).

The rhythm. It becomes more and more varied, one abandons the idea of having to compose something setting it in fixed and established times and rhythms without variations but on the contrary are common solutions to make the compositions different and unpredictable, to better symbolize the various human states and the sudden changes of feelings and emotions, using for example the ‘accelerando’, ‘rallentando’ or other precise indications like ‘con fuoco’, ‘con animo’, ‘cantando’, ecc.

The sound range. This is greatly expanded, both thanks to the diffusion of the piano, instrument able to represent as many dynamic nuances as possible compared to many other instruments, both thanks to the greater use of instruments previously little used as trombones, clarinets, percussions, etc, which instead have the ability to give an expressive force and a massive sound volume decidedly imposing if used in the right way.

The form. It’s completely different, whether it is a previously used form or a new form. It is enough to think once again of the popular quotations such as the ‘ballate’ of Brahms or Chopin, or the ‘polacche’, ‘fantasie’ and ‘notturmi’ of Chopin; but think also of how extremely consolidated forms, such as for example the sonata form, are completely distorted, as in the case of the piano sonata by Liszt, which does not reflect a real precise and divided structure, but seems at times to have an imaginative and improvisative character.

These are just some of the main characteristics, which obviously do not refer only to piano compositions, but embrace every compositional style. Just think of the increase in symphonic *compositions, opera and lied*. The orchestra finds a huge use in nineteenth-century music, from opera to purely *symphonic compositions*. Just think of

the use that have made famous symphonic composers as Schubert, Liszt, Mendelssohn, Berlioz, Schumann, etc. Although the structure of the symphony has remained mostly similar in the form, always composed of 4 times, but it is right to emphasize that the trend of the music is completely different, and we must also mention, among the many examples, the birth of new forms such as the symphonic poem, orchestral composition in a single movement that is mainly used to describe scenes, stories, images, feelings or other, just to confirm as soon as we said the romantic spirit that prevails in the artistic landscape in 1800.

In a similar way, even the *lied* has so much luck and development: the union between music and poetry, combining the accompaniment generally of the piano to the voice, is born more and more often referring to literary texts or poems of the time and this confirms once again the romantic attachment to the human being, his thoughts its facets and his emotions, but also confirms how the romantic spirit not only pervades music but all art in all its forms.

Is this the case of *Verism*: a literary, musical and artistic current from which emerged great masterpieces. The “*veristi*” became promoters of an art that respected the “true”, that is the real dimension of the things. In the musical field this period was dominated by the group of “*veristi*” who, referring to the current of the same name literary and artistic, propose in their works real life stories, in its most common aspects and even more raw and dramatic. This has given rise to immortal masterpieces and artistic figures in every field that find space in every history book: Mascagni, Puccini, Leoncavallo, Giordano are some great examples.

Of course this is only a small part of what romanticism has been in music, but if we consider that it has been the same for all other literary genres, we understand how deep its change has been and its entry into the society of the time: no doubt it was a period that has revolutionized the musical and artistic history in an indelible way, giving birth to creations and characters that can never be forgotten, leading to the birth of immortal masterpieces and indescribable beauty: those of the Romantic Era.

**Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
Кафедра історії світової музики, IV курс**

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

**П. ВАЛЕРІ, А. ОНЕГґЕР ТА І. РУБІНШТЕЙН
В ІСТОРІЇ ПОСТАНОВКИ МЕЛОДРАМИ «АМФІОН»**

Історія мелодрами «Амфіон», від створення до першої постановки, охоплює величезний шлях у сорок років, шлях, на якому перетнулися долі трьох митців світового масштабу: П. Валері, А. Онегґера та І. Рубінштейн. Мелодрама вражає глибиною закладених ідей та символів, відображених у тексто-музичному сплаві, проте їх поєднання було б не можливим без сценічного втілення, дослідження якого зазвичай оминається. З огляду на це, видається

важливим розглянути магістральні точки процесу створення «Амфіона», провівши єдину лінію від появи першого задуму до фінальної постановки.

Так, автором ідеї та тексту мелодрами «Амфійон» став видатний філософ, есеїст та поет Поль Валері. Літературний сюжет твору був повністю сформований поетом до 1922 року, коли П. Валері вперше продемонстрував його А. Онеггеру. В цей час він активно листувався з композитором після конференції, яку вчений провів у Женеві на тему «Поезія і мова». Та всі ідеї митців на той час залишалися лише у вигляді задумів на папері. Переламним моментом та творчим поштовхом стане поява І. Рубінштейн.

Відвойовуючи своє місце на балетній сцені, І. Рубінштейн з моменту створення власної трупи у 1928 році прагнула додати в свою репертуарну скарбницю яскравий актуальний твір. У своїх пошуках балерина запрошує до співпраці А. Онеггера та П. Валері, для створення унікальної вистави, що б яскраво підкреслила всі грані таланту мисткині та, водночас, була б цікавою для публіки. Так створення мелодрами «Амфійон» стало лише питанням часу.

Після завершення партитури А. Онеггером, розпочалася клопітка робота з візуальними складовими постановки. До постановки твору долучилися: О. Бенуа як художник і дизайнер костюмів, Л. Мясін як сценограф та модельєри будинку «Пакен» (*Paquin*) та «Матьє-Солатже» (*Mathieu-Solatgès*).

Перша постановка відбулася 23 червня 1931 в Паризькій опері і викликала шквал різноманітних відгуків у пресі. Всі вони, головним чином, були зосереджені на персоні І. Рубінштейн. Розподіляючись на два ворожих табори, критики були захоплені описом виконання мисткинею своєї ролі, майже не звертаючи уваги на сюжет та музику. Подібна ситуація повторювалась і після наступних постановок мелодрами.

Таким чином, постать І. Рубінштейн виявилася двоякою як у відгуках критиків, так і для подальшої долі твору. Концентрація публіки на досить одіозній балерині відвернула увагу оточуючих від глибинних ідей, закладених П. Валері та А. Онеггером. Тож на сьогоднішній день «Амфійон» потребує достойного театрального втілення і визнання слухачів, осмислення багаторівневої концепції твору науковцями, для того щоб продовжити своє існування не лише у вигляді нот та слів на папері.

**Хмельницький фаховий музичний коледж ім. В. І. Заремби
Відділення бакалаврату, II курс**

*Автор – Антонюк Марія Володимирівна
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук
Гавриленко Лариса Миколаївна*

ЗАВДАННЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАСІ СОЛЬНОГО СПІВУ

Мистецтву концертмейстера в класі сольного співу до теперішнього часу присвячено всього лише кілька статей чи розділів методичних посібників, а також окремих висловлювань великих музикантів – композиторів, піаністів, співаків. Ще менше літератури з методики викладання цього навчального

предмета. Слід згадати методичні положення М. Крючкової, П. Голубєва, Є. Шендеровича, сучасних вітчизняних мистецтвознавців Т. Молчанової, Л. Повзун, Л. Дячук-Ставицької, В. Ревенчук, Є. Кубанцевої, І. Радіної.

Але коли піаністи випускники мистецьких вишів приступають до практичної діяльності концертмейстера, в них виникає чимало питань і сумнівів. Тому піднята тема є досить актуальною.

Майстерність концертмейстера в класі сольного співу глибоко специфічна. Вона вимагає від піаніста різносторонніх музично-виконавських і педагогічних обдарувань, які вирізняються від роботи концертмейстера в інших видах виконавської практики, які раніше не були окреслені в наукових дослідженнях.

Мета статті – визначити особливості завдань, які вирішує концертмейстер саме в класі сольного співу.

Поняття «концертмейстер» як багатостороннє, яке поєднує музичне виконавство і мистецьку освіту формулює професор Т. Молчанова у навчально-методичному посібнику «Мистецтво піаніста-концертмейстера».

Специфіка роботи концертмейстера вимагає від піаніста застосування різносторонніх знань і умінь з курсів гармонії, сольфеджіо, поліфонії, історії музики, аналізу музичних творів, вокальної літератури, педагогіки. Але для концертмейстера, який працює з вокалістами, замало вміння читати з аркушу фортепіанну партію, вправно транспонувати вокальну партію та акомпанемент, володіти навичками гри в ансамблі, бути мобільним та мати швидку реакцію. Означимо суттєві відмінності у роботі концертмейстера саме в класі сольного співу від інших видів музичної практики.

Творчим співвихователем вокаліста є концертмейстер вокального класу. Таку думку відстоював П. Голубєв у своїй педагогічній діяльності. Так у праці «Поради молодим педагогам-вокалістам» П. Голубєв присвятив цьому питанню чимало сторінок. Найбільший вплив на формування співака-художника, крім його основного вихователя-педагога, має концертмейстер. Від розумної погодженості в роботі цих двох людей у великій мірі залежить успіх справи. Відсутність же єдиної лінії дезорієнтує студента і негативно відбивається на кінцевому результаті навчання. Вплив концертмейстера на творчий розвиток студента важко переоцінити. В оптимальних умовах це найближчий помічник педагога у закріпленні всіх вокально-технічних і виконавських його настанов. Як зазначає П. Голубєв: «У виступі на естраді слід відзначити деякі моменти, які заслуговують на дещо більшу увагу наших концертмейстерів: 1. Не завжди правильне співвідношення між звучністю інструмента і силою або характером голосу співака. 2. Затягування або прискорення темпів у порівнянні із встановленими у класі. 3. Програвання «відіграшів» і заключних фортепіанних фраз прискореним темпом, який порушує форму і загальний пульс твору. 4. Розпливчастість ритмічного рисунка, що ускладнює чіткість вступів співака. 5. Втрата моменту, коли можна засобами «попереджувального» характеру запобігти детонації, шляхом ледь помітних вкраплювань окремих нот вокальної партії в партію супроводу. Слід, однак, зазначити, що аж ніяк не можна підігравати мелодію, якщо детонація вже має місце. 6. Наспівування під час виступу досить голосно разом із співаком вокальної партії».

Як зазначає К. Виноградова у своїй статті «Про роботу оперного концертмейстера», думати, що піаністу достатньо володіти фортепіанною технікою на рівні коледжу чи консерваторії і добре читати з листа, щоб мати всі необхідні навички для концертмейстера, є наївною помилкою. Можна справлятися з найскладнішою фортепіанною технікою та добре читати з аркушу, а разом з тим бути безпомічним та поганим концертмейстером.

У цьому випадку необхідними є педагогічні навички концертмейстера і спеціальні знання. Він повинен окрім музики орієнтуватися в елементах вокальної техніки, в питаннях дикції і орфоєпії, усвідомленого виконання музичної фрази, розуміння стилістики твору, глибокого проникнення в задум композитора через аналіз та розуміння музичної тканини вокального твору. Концертмейстер також має мати тонкий інтонаційний слух і слухняний голос, щоб при необхідності показати співакові правильну інтонацію.

Отже, саме ці якості та завдання є найбільш важливими для концертмейстера в класі сольного співу.

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

*Автор – Бабій Тетяна Василівна
Науковий керівник – викладач I категорії
Рудавська Оксана Володимирівна*

**ТВОРЧИСТЬ ОУЛАВЮРА АРНАЛЬДСА
В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ НАПРЯМКУ «ЕМБІЄНТ»**

Пошук нових альтернативних шляхів розвитку музичного мислення особливо актуалізувався в останній третині ХХ ст. у зв'язку зі стрімким розвитком техніки, зокрема електроніки. З упродовженням у ХХ ст. електричного джерела звуку розпочався новий етап у музичній культурі. Характерною рисою сучасної композиторської практики стає все більше використання комп'ютерних технологій: найновіші методи структурування музичних матеріалів збагатили можливості формування, сприяли вдосконаленню вертикальної організації звуку та більш ефективному поєднанню інструментів.

Спроби створювати «континуальну», «недискретну» музику, своєрідне перетікання суцільних звукових плям, кластерів, в якому важко вичленувати окремі звуки, з'явилися в рок-музиці вже з кінця 60-х років ХХ ст. – головним чином у колі німецьких рок-авангардистів. Ці твори зазвичай були протяжними звуковими полями з прихованим ритмом, де повільно спливали, мерехтіли, зникали невизначені звукові комплекси. «Звуковим полям» у рок-контексті не вистачало самовизначення – як виявилось, для того, щоб разом позначити сенс такої музики, модус існування та культурну нішу для неї варто обрати визначення.

Саме англієць Браян Іно назвав цей напрямок рок-імпровазації ембієнтом (*ambient*), що в дослівному перекладі з англійського означає «навколишній». У цьому слові зійшлися всі потрібні смисли: це і музика, що «омиває» слухача, і, водночас, «музика середовища».

Отже, ембієнт – це напрямок електронної музики, що характеризується відходом від лінійно розгорнутої мелодичної лінії, характерної для класичної електронної музики (Vangelis, Kitaro), у бік вільної композиції звукових ефектів. Як правило, звукові ефекти пов'язуються постійною фразою електроперкусії типу органного пункту чи модусу, що організує твір ритмічно.

Загалом, ембієнт – музичний стиль, в якому за рахунок використання електронної реверберації та інших просторово-звукових технологій створюються витончені ефекти, що сприяють медитативному стану, або створюють ефекти, що «відчужують». Зміст та тембр багатьох ембієнт-композицій змінюється дуже повільно протягом тривалого часу.

Характерними рисами ембієнт-музики є внутрішні (образно-тематичні) та зовнішні (композиційно-драматургічні). До внутрішніх рис відносяться:

1. Мелодія, у якій немає розвитку та немає чіткого завершення – майже «безконечна» мелодія (музика існує як така, що постійно повторюється, і плавно тече без будь-яких різких переходів). Відмінною рисою є також повільний темп розгортання.

2. Образно-емоційне наповнення – абсолютно нейтральне чи задумливо-серйозне, іноді похмуре.

Зовнішні риси:

1. Використання різних екзотичних інструментів, таких як, наприклад, індійська ситара, китайські барабани і т. д.

2. Присутність стабільної ритмічної формули, причому не обов'язково явної, а інколи цілком конкретної та помітної, яка веде всю композицію і постійно повторюється. В даному випадку необхідна атмосфера створюється ритмом, а мелодія є лише доповненням.

3. Побудова композицій різного масштабу – можуть бути довгими та короткими. Однак часто буває, що самі композиції звичайного розміру (5–10 хвилин), але плавно і не помітно переходять одна в іншу. Створюється відчуття одного великого твору.

4. Фонові ефекти характеризуються використанням живих звуків природи, таких як грім, вітер, звук кроків та ін. Можлива наявність мовних семплів (голоси теж екзотичні, не європейські), але вокал у звичному сенсі відсутній.

Одним із яскравих представників цього напрямку є ісландський композитор, мультиінструменталіст Оулавюр Арнальдс. Секрет ісландця міститься в грамотному використанні комп'ютерного софту – живі партії Оулавюр багаторазово обробляє і примножує, досягаючи кристально чистого, неземного звучання. Його музика – це музика звуків та пауз, комбінація інструментальної мелодії, яку підтримує електронне звучання. Основний прийом, характерний для більшості композицій – модуляція (накладення високочастотного звукового коливання на низькі частоти) звукового тембру: тобто, партій тих же окремо взятих інструментів (в основному скрипка та фортепіано), або просто якихось чисто електронних звуків типу шурхоту, шумів та ревербів.

В образно-емоційному наповненні відчувається споглядальність, ностальгія, милування рідними ісландськими краєвидами (своєрідний бурхливий

чуттєвий коктейль, що балансує на межі між насолодою та гіркотою, щастям та смутком, ніжністю та відстороненістю).

Більшість його творів трактуються як «вільні варіації» – перероблені роботи, які (найчастіше) звучать в різних концертах. Їх основа – мелодичний малюнок – залишається тим самим, знайомим слухачеві, а ось вступ та завершення композиції є чистою водою імпровізацією.

Палкий шанувальник польського композитора Фредеріка Шопена, Арнальдс – майстер по частині мерехтливих, лагідних мелодій для фортепіано, які незмінно супроводжують струнні та ювелірні електронні пасажі. Його відрізняє відчуття міри і такту. Він не використовує ніяких помпезних крещендо, так часто властивих ісландській музиці. Композитор є мінімалістом. Своє звучання він збагачує поступово, від альбому до альбому додаючи лише кілька нових фарб.

Загалом, в творах Оулавюра Арнальдса за вишуканим неокласичним фасадом, за сентиментальними оркестровками і солодкозвучними фортепіанними трелями часом ввижається порожнеча: тяжка, що давить безвихіддю. Тоді як в більшості музичних напрямків конструктивною віссю твору є гармонічна послідовність, то в музиці композитора розгортання твору відбувається через оперування барвою звуку та атмосферою звучання. Характерним композиційним прийомом є повторення короткої мелодичної фрази, яка при кожному повторі мінімально модифікується.

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

Автор – Балабуха Сергій Олексійович

*Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства, в. о. доцента
Гадецька Ганна Миколаївна*

**МАЛЕНЬКІ ЗМІНИ ТА ЗНАЧНІ НАСЛІДКИ: ЖИТТЯ
ШУБЕРТІВСЬКОГО LIED'У У КАРТИНІ С. МАСЛОБОЙЩИКОВА
«ШУМ ВІТРУ» (2002)**

Lied Шуберта «Лісовий Цар», як відомо, базується на баладі Гете, яка своєю чергою, на давній данській історії, котра з твором Гете має мало спільного.

Сюжет «Лісового Царя» є загально відомим: батько мчить на коні крізь ліс, сподіваючись врятувати помираючого сина, у той час як хлопчика зваблює та кличе до себе Лісовий Цар – паранормальний дух, привид та антагоніст. По мірі розгортання сюжету тривога зростає, щасливого фіналу не стається – хлопчик помирає.

Фільм «Шум вітру» (2002) українського режисера Сергія Маслобойщикова залучає даний шубертівський твір, який стає важливим концептуальним стрижнем оповіді. Тож як події балади співвідносяться із картинними?

Твір Шуберта є центральним у фільмі, неодноразово звучить та позначає композиційно важливі частини. Способи використання *lied*'у дозволяють режисеру створити власну версію «Лісового царя». У доповіді робиться спроба

проаналізувати специфіку використання даної музичної теми у картині та наслідків такої режисерської роботи, що на перший погляд можуть видатись неважливими, утім призводять до появи інакшої версії фіналу подій.

**Харківський музичний фаховий коледж ім. Б. М. Лятошинського
Теорія музики, III курс**

*Автор – Божко Марія Юріївна
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,
викладач-методист Газдюк Галина Георгіївна*

**LIBRA SONATINE ДЛЯ СОЛО ГІТАРИ РОЛАНА ДІЄНСА:
ОСОБЛИВОСТІ ЦИКЛУ**

Одним із відомих гітарних композиторів і виконавців останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. є представник французької школи Ролан Дієнс. Його діяльність широко представлена на просторах інтернету, але недостатньо літератури, присвяченої його музиці. В даній роботі надається спроба аналізу одного з творів Дієнса – *Libra Sonatine*. Цикл має тричастинну структуру, яка побудована за принципом темпового контрасту. Також характерною ознакою музики є внутрішня контрастність кожної частини, обумовлена багатотемністю.

Розглянувши особливості циклу в *Libra Sonatine* Ролана Дієнса, можемо зробити такі висновки:

- 1) Композитор трактує тричастинний цикл традиційно, за принципом темпового контрасту. У драматургії він використовує принцип монотематизму, який сформувався у творчості Ліста у ХІХ ст. Монотематичним джерелом стає початкова тема першої частини, в якій закладено дві ключові інтонації всього твору. Також монотематизм простежується у ліричних темах другої та третьої частин, стилізованих в дусі епохи бароко. Ці принципи надають єдність та цілісність циклу, а також формують аркові зв'язки між частинами.
- 2) Новаторство у зазначеному творі пов'язане з вільним комбінуванням форм у кожній частині, що пов'язане з імпровізаційною особливістю гітарної музики взагалі. Проте стрункість форми кожної частини обумовлена принципом репризності.
- 3) Новаторство композиторського мислення також реалізовано на рівні музичної мови, що проявляється у складній метроритмічній організації, дисонантній гармонічній мові, різноманітній фактурній диференціації тем з тенденцією до поліфонізації.
- 4) Найважливішим засобом новизни виступає застосування Дієнсом широкого спектру виконавських прийомів, як традиційних, так і авторських.

Таким чином *Libra Sonatine* Дієнса демонструє оригінальне авторське втілення традицій різних епох і шкіл у поєднанні з новаторством, що створює яскраво індивідуальне наповнення музичного змісту.

**Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра (коледж)
Теорія музики, IV курс**

*Автор – Бондаренко Анатолій Олександрович
Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства
Постоловська Тетяна Йосипівна*

**ДВІ ФОРТЕПІАННІ ЕЛЕГІЇ – Е. ГРІГА ТА М. ЛИСЕНКА:
ТОЧКИ ДОТИКУ**

В історії музики досить часто зустрічається явище подібності музичних тем у творах різних композиторів. Іноді така подібність буває настільки помітною, що виникають думки про певні запозичення. Ці припущення можуть сприйматися як негативні, тому виникає необхідність у дослідженні ситуації і пошуку пояснення фактам таких збігів.

Нашу увагу привернула подібність двох творів одного жанру: це елегії для фортепіано Е. Гріга та М. Лисенка. Незважаючи на помітні збіги у засобах музичної виразності, уважний слухач одразу відчує різницю в образно-емоційному змісті цих творів. Спроба розібратись у цьому явищі стала метою даного дослідження.

Провідна теза: образно-інтонаційний зміст елегій Е. Гріга і М. Лисенка – протилежний, а збіги між ними зумовлені перш за все специфікою жанру.

В роботі дається визначення елегії як літературного і музичного жанру та огляд процесу формування і «еволюції» елегії – від суто вокального жанру до інструментального.

Зроблено порівняльну характеристику творчих постатей авторів елегій, знайдені біографічні подібності: обидва композитори навчались в Лейпцизькій консерваторії, кожний з них став засновником національної композиторської школи в своїх країнах і надавав велике значення збереженню національного фольклору.

Зіставлені життєві обставини написання обох елегій: Едвард Гріг перебував у zenіті своєї слави, а Миколу Віталійовича Лисенка спіткала тяжка втрата дружини, що відбилося на характері творів.

Інтонаційний аналіз обох елегій підкреслив важливе значення інтонації, що може вважатися музичною «візитною карткою» жанру елегії – низхідний мелодичний рух від п'ятого ступеню через підвищений, а згодом і дезальтерований четвертий ступінь.

Аналіз елегій підтвердив головну думку: незважаючи на належність до єдиної – ліричної – образної сфери, перед нами абсолютно різні за змістом твори.

Це доводять наступні факти:

- 1) Різні життєві обставини композиторів під час написання творів, що прояснюють різний образно-емоційний зміст творів. «Елегії» Гріга властивий ніжний і зворушливий характер, що трохи затьмарюється вкрапленнями меланхолійного суму. При цьому авторська позиція близька до стану споглядання, що пояснює відсутність динамічного розвитку. «Елегія» Лисенка втілює відчуття нестримного душевного сум'яття і туги і має пристрасно-схвильований, патетичний характер. Це «крик душі», відбиття важкої життєвої кризи, яку композитор тоді намагався подолати.

- 2) Відмінність композиції: опора на різні національні традиції та виявлення різних семантичних «можливостей» форми-структури твору. «Елегія» Гріга має 3-5 частинну структуру, а «Елегія» Лисенка написана у пісенно-строфічній формі, що притаманна українському фольклору. Обом структурам властива повторність. Проте у мініатюрі Гріга ця повторність призводить до рівноправного чергування двох близьких музичних образів; у Лисенка ж повторність усієї побудови закріплює один емоційний стан – суму й розпачу – і не передбачає можливості виходу з нього.
- 3) Відмінність загального драматургічного розвитку. Окрім принципу повторності на рівні розділів форми – важливий результат досягається також завдяки відмінності синтаксичної будови всередині цих розділів.
- 4) Виразові засоби:

А) Мелодика. Мелодична лінія в обох елегіях починається з квінтового тону, рухається донизу, зачіпаючи підвищений IV ступінь мінорного ладу. Але в «Елегії» Гріга мелодії властива врівноваженість, симетрія підйомів і спадів. Вона складається з досить коротких мотивів та одразу починає розвиватися за допомогою секвенційного повторення, повертаючись наприкінці періоду до початкового звуку. При цьому секвенційність не сприяє розширенню розвитку, а скоріше «притримує» рух, обмежує його. У Лисенка ж симетрія відсутня (приблизно три чверті обсягу мелодії займає підйом і лише одну чверть – спад). Основою мелодії є не мотив, а більш довга фраза з «непередбачуваним» хвилеподібним напрямком руху і постійним неухильним розвитком. Секвенційний розвиток підключається тільки в кульмінації і навіть наявний постійний поділ на двотакти не «гальмує» розвиток завдяки неухильному мелодичному оновленню і реєстровому підйому.

Б) Метроритм. Обидві елегії об'єднує тридольний метр і сталість ритмічного малюнку, що наявний на початку їх тем. Проте більш простий розмір 3/4 в «Елегії» Гріга сприяє ефекту певної «наївності» і прозорості думок ліричного героя, тоді як розмір 9/8 в «Елегії» Лисенка дає більше простору для вираження емоцій.

В) Фактура. Привертає увагу переважно злиття фактурних пластів в «Елегії» Гріга, повне підкорення нижнього голосу мелодиці і ритміці верхнього у провідній темі твору. У Лисенка ж протягом усього твору лінії верхнього та нижнього голосів – самостійні.

Логічно припустити, що зовнішня подібність мініатюр зумовлена кількома факторами: по-перше, це звернення до притаманних жанру елегії інтонаційно-мелодичних формул. Вони властиві також і іншим зразкам цього жанру («Вальс-фантазія» М. Глінки та його ж вокальні елегії, головна партія «Незакінченої симфонії Ф. Шуберта тощо»), що з'явилися значно раніше творів Гріга і Лисенка. По-друге, одним із свідомо обраних прийомів роботи Лисенка зі створення українського фортепіанного доробку було використання усталених жанрів європейської музики романтичної доби та насичення її національним змістом. Звідси в його творчості жанри не тільки елегії, але й мазурки, вальсу, етюд, полонезу, рапсодії тощо з характерними для них музичними ознаками.

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

Автор – Бубра Катерина Миколаївна
Науковий керівник – заслужений діяч мистецтв України,
професор Бондаренко Тетяна Олександрівна

ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ДІАЛОГУ В
«МОЦАРТІАНИ» П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

Звернення до чужого матеріалу має давню традицію. Існує багато музичних жанрів, в яких принцип тематичного запозичення виступає головною жанровою ознакою (транскрипції, парафрази, попури, обробки, фантазії, варіації на тему та ін.). Серед великого розмаїття жанрів, які включають опрацювання запозиченого матеріалу, існує окрема група творів, які поєднують спільність назви. Її корінь представлений прізвищем композитора, музичний матеріал якого запозичується, та приставкою до нього суфіксу *-ana*. Даний суфікс має латинське походження та використовується для перетворення іменників (зазвичай власних назв) у масові, для позначення певної сукупності речей, історії, фактів, що відносяться до конкретної особи, періоду, місця тощо.

Вперше суфікс *-ana* був використаний в XVII столітті в заголовку робіт французького історика та філософа Джозефа Скалігера (*Scaligerana*). В подальшому даний суфікс почав використовуватись у назвах музичних творів як спосіб вираження композитором «даннини поваги» великим попередникам. Італійський композитор Мауро Джуліані один з перших застосував такий прийом у назві твору. З 1822 по 1824 роки ним написано шість циклів варіацій для гітари на теми Джоаккіно Россіні. Кожен цикл має назву «Россініана», а разом вони називаються «Россініани».

Подібні назви музичних творів, що походять від імен композиторів, отримали широке розповсюдження. Композитори звертаються до музики митців різних стильових епох: бароко (Гендель, Бах, Кореллі, Вівальді, Габріелі), класицизму (Моцарт, Чімароза), романтизму (Шопен, Ліст, Шуман, Верді, Вагнер), а також до творчості композиторів XX століття (Гершвін, Айвз, Респігі). Твори надзвичайно різноманітні за жанрами та виконавськими складами. Це композиції крупної форми та мініатюри. Серед означених нами творів наявні балети, симфонії, концерти, увертюри, фантазії, дивертисменти, варіації, токати, оди тощо. Але найчастіше композитори звертаються до жанру сюїти. За виконавським складом найбільш поширеними є твори для оркестру, а також для соло з оркестром (скрипка, клавесин). Наявні також твори для сольного інструменту (найчастіше ф-но), камерно-інструментальні ансамблі – дуети (кларнет та фортепіано, скрипка і фортепіано), тріо (фортепіано, кларнет, віолончель).

Такий тип назви використовує Петро Ілліч Чайковський в Четвертій оркестровій сюїті «Моцартіана» (ор. 61), створеній у 1887 році. Звернення Чайковського до творів Моцарта є цілком природнім, зважаючи на його захоплення музикою віденського класика, яка залишалася для нього джерелом натхнення протягом усього життя. В його листах ми можемо знайти наступні

висловлювання: «Тем, что я посвятил свою жизнь музыке, я обязан Моцарту»; «Я Моцарта не только люблю – боготворю его»; «Я бы мог до бесконечности говорить об этом лучезарном гении, к которому я питаю какой-то культ» (із збереженням мови оригіналу, *прим. автора*). Всі вони свідчать про те, що Моцарт та його мистецтво виступають однією з основ художнього світосприйняття композитора.

В основу Четвертої сюїти покладені чотири маловідомі на той час твори Моцарта: Жига KV 574, Менует KV 355, Мотет Ave verum corpus KV 618 (використовує перекладення Ф. Ліста) та 10 варіацій на тему Глюка «Unser Dummer Röbel meint» KV 455. У передмові до сюїти Чайковський визначив головне завдання – популяризацію запозичених творів Моцарта та їх наближення до сприйняття сучасною на той час аудиторією. Так, у ремарці на зворотній стороні титульного листа композитор зазначив: «Большое количество превосходных мелких сочинений Моцарта, вследствие непонятной причины, мало известны не только публике, но и многим из музыкантов. Автор аранжировки, озаглавленной «Mozartiana», имел в виду дать новый повод к более частому исполнению этих жемчужин музыкального творчества, неприятных по форме, но преисполненных недостижимых красот. П. Чайковский» (мовою оригіналу, *прим. К.Б.*).

У даному циклі композитор поєднує два стильових виміри, з одного боку, музичний текст Моцарта та його нове прочитання Чайковським у вигляді оркестрової транскрипції означених творів. Окремої уваги заслуговує фінал циклу, в якому композиторський діалог утворює ланцюг взаємодії: Глюк – Моцарт – Чайковський. Аналіз першоджерела варіацій, арії Календера «Unser Dummer Röbel meint» із комічної опери К. В. Глюка «Непередбачена зустріч», та безпосередньо самих 10 варіацій дозволяє простежити, яким чином Моцарт виокремлює основні тематичні елементи арії, робить їх більш рельєфними, виявляє закладені в них контрасти та розширює образну сферу першоджерела. Особливості роботи з текстами Моцарта свідчать про те, що Чайковський, в свою чергу, вдихає в них нове романтичне прочитання, створюючи, за його словами, «сучасну оркестровку». Творчий підхід обох композиторів до перетворення першоджерела сприймається як стильовий діалог на відстані цілої епохи. Компаративний аналіз особливостей варіаційних перетворень Моцартом теми з арії Глюка та оркестрової транскрипції варіацій Чайковським дозволив переконатися, що твір набув нового звучання у порівнянні з текстом оригіналу.

Таким чином, «Моцартіана» Чайковського – це цілком новий, самостійний твір, в якому автор творчо переосмислює оригінали моцартівських текстів. Так, розрізнені окремі твори отримують нові жанрові риси завдяки їх об'єднанню у композиції більш масштабного рівня – сюїті, в якій можна простежити риси форми другого плану – сонатно-симфонічного циклу. Зміна виконавського складу (переклад фортепіанних п'єс, хорового у супроводі струнних та органу на оркестрові) також демонструють характерні риси оркестрового письма композитора.

Оркестрова сюїта Чайковського – один з яскравих прикладів композиторської інтерпретації музики Моцарта, тексти якого часто ставали основою творів композиторів XIX – XX ст. «Моцартіана» Чайковського

ініціювала подальшу появу ряду творів у цьому жанрі. Серед них «Шопеніана» О. Глазунова, «Скарлатіана» та «Паганініана» А. Казелли та багато інших. Особливої уваги заслуговують твори з назвою «Моцартіана» композиторів Жильберту Мендеша та Джуліана Ю, в яких знайшов своє відображення сучасний погляд на музику віденського класика.

**Львівський національний університет імені Івана Франка
Факультет культури і мистецтв
Кафедра музикознавства та хорового мистецтва, аспірантура, I курс**

*Автор – Вільха Галина Євстахівна
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент
Салдан Світлана Олександрівна*

ІСТОРИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ BEL CANTO

Прийнято вважати, що *bel canto* в Італії починає зароджуватися разом з виникненням жанру опери, проте, співу на Апеннінському півострові почали вчити з давніх часів. Починаючи з IV століття, коли християнська церква стає сильною, виникає необхідність професійного співу в богослужіннях, а, отже, і в професійній вокальній освіті.

З літературних джерел, що освітлюють історію художнього співу того часу, відомо, що Боецій (470–527) звертав увагу на якість голосу та значення дихання у співі, зазначаючи, що дія дихання обмежує протяжність звуку, а також вказував на різницю функціонування голосу в розмові і співі. Ісидор Севільський (559–636) в своїй «Етимології ідеального літургійного голосу» (*vox perfecta*) зазначав, що голос має бути високим (*alta*), щоб нестися в «божественні висоти», чистим, ясним (*clar*) і солодким (*suave*). Саме ця установка визначала використання у вокально-музичних творах, крім натуральних чоловічих голосів (*cantus firmus*), високі голоси хлопчиків, контртенорів, фальцетистів і, в зв'язку з забороною жіночого співу в храмах з 375 року, – кастратів. Разом з розвитком літургійного, а, згодом і світського вокального мистецтва, практикувалися і розвивалися методи навчання співу, як приватно, так і в відповідних навчальних закладах. Зокрема, за понтифікату Григорія Великого (590–604) відкрилися дві школи – біля сходів собору Святого Петра та поряд з Латеранським палацом.

У подальшому ренесансному розвитку італійська професійна вокальна музика виходить на світський простір, модифікуючись у багатоголосні мадригали, а ще раніше – більш стрункі фроттоли, мотети. З'являється потреба у збільшенні кількості голосів: вводяться контртенор (*concordans*), пізніше, при вдосконаленні гармонічної структури музики, бас (*bassus*), альт (*altus*). Верхній голос став називатися «*cantus, discantus, superius*». Імпровізаційна ренесансна орнаментика сприяє народженню соліста-віртуоза, підводячи його до першого «золотого віку» *canto figuro* (фігурованого співу). А згодом настає час, коли під впливом і натхненням ренесансних ідей у 1580 році *Camerata Fiorentina* впевнено і наполегливо пропонує світовій культурі новий жанр, об'єднавши в

одне ціле театр, поезію і музику. Флорентійці назвали цей жанр «*drama per musica*». Прагнучи наслідувати античну трагедію, камератисти ставили на перше місце сенсативне значення поетичного слова, проте, зважаючи на готовність і бажання співаків співати, а не говорити, а слухачів – слухати музику, а також на те, що творцями музики були співаки, в музичну драму почали вклинюватися вокальні номери-монологи – арії, аріозо і т. п. Зародившись в Римі і в Венеції, арія, спочатку двочастинна, пізніше тричастинна – *da capo*, захочена вдячною публікою, стає благодатною основою для визначального утвердження на сцені віртуоза-вокаліста.

Слід підкреслити, що визначною особливістю музичної освіти в Італії було те, що вона починалася з навчання співу. Саме голос був першим музичним інструментом, яким потрібно було оволодіти досконало, і саме цьому були присвячені довгі години тренувань в консерваторіях. І саме тому італійські майстри поступово (емпірико-інтуїтивним шляхом проб і помилок, запам'ятовування і аналізу правильних і неправильних м'язових відчуттів, слуховому аналізу) знайшли ту методіку, яка дозволила зробити людський голос досконалим музичним інструментом. Цікавим є, зокрема, трактат «*Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*» (1774) відомого професора співу Джамбаттісти Манчіні (1716–1800), де вказується, що позиції рота і гортані при співі мають бути абсолютно узгоджені. Відносно дихання (точніше, фонаційного видиху) теж є цілком певні і актуальні поради. І найцікавіше: Дж. Манчіні особливо наголошує на поступовості оволодіння голосом, вказуючи, що справжня майстерність набувається тільки часом, звичками (набутими рефлексами) і правильним вправлінням.

Особливе значення мало у ті часи навчання «особливо цінного» вокального контингенту – кастратів. Через заборону жіночого співу в храмі, спів кастратів приймався спочатку негласно, а потім був узаконений. Ці співаки, не маючи реалізації ні в чому більше, повністю віддавалися своїй професії і, треба визнати (при найкатегоричному засудженні кастрації як каліцтва дітей) – історично склалося так, що саме вони стали тим найкращим піддослідним матеріалом, на якому сформувалася і зростала школа прекрасного співу. Довго (6–9 років) і напружено юні кастрати займалися тренажем дихальних м'язів, місяцями відпрацьовували *messa di voce* (запуск, початок емісії звуку), що давало основу чудової орнаментальної барочної техніки, досконалого володіння пассажами і мелізмами, а також можливість співати на одному диханні кілька довжелезних фраз. Методичні принципи, знайдені та опановані кастратами, згодом були перенесені на жіночі і чоловічі голоси.

Наприкінці XVIII століття жінки-вокалістки, одержавши офіційно право співати, оволодівають все більшою майстерністю і впевнено вступають у суперництво з кастратами. Так само чоловіки – тенори, баси, а згодом і баритони – все більше витісняють кастратів з оперної сцени, і поступово, протягом XIX століття, кастрати назавжди пішли з вокального мистецтва.

Таким чином, наприкінці XVIII – початку XIX століття майстерність вокалістів остаточно досягає своєї зрілості. В результаті довготривалої роботи великої кількості навчальних закладів, систематичної організації процесу виховання співаків, і, що не менш важливо, масової популярності

мистецтва співу в Італії, на рубежі XVIII – XIX століть старовинне *bel canto* переростає у свою найвищу якість: класичне *bel canto* – по-справжньому «прекрасний спів» – повне володіння найдосконалішим музичним інструментом – людським голосом.

**Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора
Хорове диригування, IV курс**

*Автор – Вовчок Руслана Михайлівна
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства
Мадяр-Новак Віра Василівна*

**ПОСТАТЬ К. МАТЕЗОНСЬКОГО В МУЗИЧНІЙ
КУЛЬТУРІ ЗАКАРПАТТЯ**

Після майже двохсотлітніх неперервних антитурецьких та антигабсбурзьких війн лише в кінці XVIII ст. на Закарпатті почалася відбудова і наступило культурне відродження. Однак воно не торкнулося музичного мистецтва. На початку XIX ст. в регіоні ще продовжував побутувати знаменний розспів, який тут називався «простопінієм», а рівень музичної освіти залишався початковим. Місцеве духовенство не вмiло читати ноти, найнеобхідніші церковні піснеспіви заучувалися напам'ять.

У 1833 р. в Ужгород приїхав диригент і композитор епохального для Закарпаття значення Костянтин Матезонський (1794–1858). Саме він провів кардинальні реформи в музичній культурі Закарпаття: здійснив перехід від одноголосого церковного співу до багатоголосого, розпочав подолання «катастрофічних відставань» у галузі музичної освіти, заснував на Закарпатті першу музичну бібліотеку, а організований ним хор «Гармонія» перетворив на «Ужгородську композиторську й регентську школу» (за зразком до «Перемиської школи» в Галичині), в якій готував молодих композиторів і регентів якісно іншого рівня. Саме його учні стали рушійною силою в утвердженні багатоголосся, розбудови музичної культури та музичної освіти краю.

Костянтин Матезонський – це псевдонім, справжнє прізвище музиканта так і не з'ясоване. Чотири країни (Україна Словаччина, Угорщина, Румунія), намагаються дізнатися, хто ховався під цим псевдонімом, але все – безрезультатно. Правду знав Іван Чургович, який сповідав К. Матезонського перед смертю, але давши обітницю мовчання, вікарій забрав таємницю з собою.

До основних інформаційних джерел про К. Матезонського належать статті В. Гошовського «Початки хорового співу на Закарпатті», Я. Штернберга «Загадка надгробія на замковій горі» та коротка енциклопедична довідка Ф. Ковача. Я. Штернберг зазначав, що правду прагнули дізнатися ще за життя композитора. Він навів спогад О. Духновича про його непопулярний метод – спробу напоїти Матезонського, однак той здогадався про його намір. Зі словами «Знаю куди сягнеш, я тайну не видам» від сильного сп'яніння він впав і більше не проронив ані слова.

За дослідженнями В. Гошовського, в Ужгород К. Матезонський приїхав із Перемишля, де перебував під псевдонімом Костянтин Білорусин. Зі спогадів сучасників відомо, що родом він був із Малоросії. За інформацією Ф. Ковача, ймовірно, походив із родини Драгоманових і брав участь у повстанні декабристів (1825). Я. Штернберг зазначав, що у нього були підстави переховуватися від російського уряду. Коли у 1848 р. в Ужгород увійшли російські війська – Матезонський зник на 6 місяців і повернувся лише після їх від'їзду.

Цікаву історію про приїзд Матезонського на Закарпаття наводить В. Гошовський. По приїзду в Ужгород диригент звернувся в єпархію з пропозицією започаткувати в церковному співі гармонію. Цього слова церковнослужителі не знали і попросили продемонструвати. На що отримали відповідь, що одна людина відтворити гармонію не може. Це їх обурило, а К. Матезонський, пам'ятаючи про цей випадок, назвав свій хор «Гармонією». У 1834 р. на Великдень цей хор здійснив мистецьку «революцію». З різних куточків Закарпаття приїздили охочі почути багатоголосний «ангельський» спів.

Однак, як це часто буває, у талановитих людей часто є заavidники. Вони «нашептали на вушко» духовенству, що у Матезонського немає документів, а відтак він не може працювати. Єпархія замовила нового регента з Перемишля, котрий не зміг впоратися з хором низької підготовки і через два тижні втік з Ужгорода. А Матезонський у цей час заснував «Гармонію» в Мукачеві й оселився у В. Довговича. Через кілька років єпархія упрощувала повернутися регента. І лише той факт, що вихованці духовної семінарії роз'їжджалися в різні куточки краю, де могли створювати власні багатоголосні хори, переконав переїхати в Ужгород. Жодних метрик від нього вже не вимагали.

Останні 25 років свого життя К. Матезонський присвятив музичній культурі Закарпаття, реалізуючись як композитор, регент і педагог. На жаль, в радянський період через атеїстичну ідеологію музичні твори К. Матезонського було знищено. З його композицій нам відома лише «Панахида», виконана у 1841 р. у Пряшеві на похороні єпископа Г. Тарковича. К. Матезонський здійснив перехід до п'ятилінійної клавірної нотації. Його хористи вивчали теорію музики, займалися читкою з листа, опановували гру на скрипці. Починання учителя продовжили Михайло Лихварчик, Николай Нодь, Еміліан Талапкович, Михайло Старецький, Іван Стреновський та ін. У 1843 р. вони створили перше на Закарпатті «Музичне товариство», а у 1867 р. – першу музичну школу. До останніх днів життя К. Матезонський залишався найавторитетнішим музикантом. А після його смерті учні зробили йому пам'ятник з написом «любимому батькові».

У музичний літопис Закарпаття К. Матезонський увійшов великим реформатором, «батьком» багатоголосної музики і розбудовником хорového мистецтва.

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

Автор – *Возіянова Ольга Віталіївна*
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент
Іванова Ірина Леонідівна

ТВОРЧІ НАДБАННЯ К. М. ВЕБЕРА В ЖАНРІ ФОРТЕПІАННИХ ВАРІАЦІЙ

Протягом тривалого часу основна увага музикознавців приділялася творчим фігурам, досягнення яких були відзначені особливо вагомим новаторським та реформаторським внеском у розвиток піаністичної культури. На цьому тлі недостатня розробка фортепіанної спадщини К. М. Вебера уявляється майже парадоксальною, адже вона складається саме в період бурхливого становлення нової галузі музичної культури, тобто знаходиться біля її витоків.

Майже у кожного автора є твір, який у громадській свідомості стає своєрідним індексом всього його доробку, що визначається розхожим висловом – «автор одного твору». До подібного випадку стереотипного сприйняття музиканта можна віднести К. М. Вебера, ім'я якого найчастіше асоціюється з «Фрайшютцем». Успіх даної опери затьмарив твори композитора, написані ним в інших жанрах. Однак створити об'єктивний художницький «портрет» композитора, визнаючи тільки одну грань його спадщини, неможливо. Композитор як цілісна індивідуальність розкривається тільки у різноманітті його сфер діяльності протягом усього творчого шляху.

В перші десятиліття XIX століття ще не розмежовувалися поняття композитора і виконавця, тому у творчості К. М. Вебера проявилася єдність обох цих устремлень. При написанні фортепіанних творів він спирався на свій багаторічний виконавський досвід. Композиторський стиль музиканта формувався під впливом затребуваної на той час яскравої віртуозності, імпровізаційності та зовнішнього блиску різнобічних здібностей виконавця. У зв'язку з цим, найбільш відповідними жанрами, в яких виконавець міг продемонструвати свої можливості, були фантазії, віртуозні концертні п'єси, варіації. К. М. Вебер звертався до деяких з таких жанрів. Зокрема, він є автором восьми варіаційних циклів для фортепіано.

Варіаційні опуси К. М. Вебера унікальні за своєю суттю, адже в них К. М. Вебер проявив себе майстром віртуозного художнього втілення власних задумів. Композитор наділяє варіації характеристичними та піаністичними знахідками, тим самим вирішуючи цілий комплекс задач. Вершиною творчої праці К. М. Вебера у жанрі варіацій є *op. 40*, що представляє собою яскравий зразок «блискучості» епохи та подолання класичності у варіаціях.

В плані образної довершеності, композитор відхиляється від типового розуміння варіацій та працює над версіями їх емоційного наповнення, орієнтуючись на чергування яскравих жанрових характеристик. В окремих варіаціях спостерігається більш конкретизована образна змістовність (приналежність варіації до певного жанру, наявні риси театральності).

К. М. Вебер працює над ускладненням музичної тканини (значна поліфонізація окремих варіацій та рельєфність письма), гармонічних якостей (насичення послідовностей та функцій), тембрових пошуків та інше.

Композитор розширює та ускладнює різновиди варіювання (темпові, фактурні). Загалом варіаційність слугує для музиканта одночасно і як метод розробки матеріалу, і як компонент формотворення.

Для К. М. Вебера першочергове значення має саме розвиток та розробка варіацій в контексті їх цілісного розуміння, а їх самостійність набуває лише узагальнених рис. Композитор намагається змалювати варіації як поступову зміну яскравих ефектів. З цього слідує, що у веберівських варіаційних циклах спостерігається зближення ознак сюїтності та варіаційності на різних ступенях домінування тієї чи іншої категорії. При цьому фортепіанність висловлювання має досить помітні та визначні властивості. Для К. М. Вебера варіації слугували жанром, в якому можливо було втілити ідею всебічної довершеності виконання.

К. М. Вебер проявив неабияку ініціативність у розробці нових технічних засобів, оскільки з появою нового інструмента з'являються умови для їх розширення та формування піаністичної мови. До того ж, жанр варіацій допускає не тільки образно-змістовний розвиток, але й спонукає до експериментів удосконалення техніки. Безсумнівно те, що всі фортепіанні твори К. М. Вебера відображають його виконавську значущість. Використовуючи надбання попереднього досвіду, композитор-віртуоз створив власний піаністичний стиль. В усіх варіаційних циклах без винятку він доповнює вже існуючі засоби прийомами власного доробку, які за складністю досягають вершин виконавської майстерності. Пасажі в октаву чи з подвоєними інтервалами в терцію, кварту, сексту, дециму створюють чималі складнощі для музиканта. При цьому для якісного виконання фортепіанних варіаційних циклів піаністу необхідно володіти не тільки багатою технічною базою, але й яскравим артистичним талантом, щоб уміти точно передати дух «блискучого» віртуозного стилю. Окрім цього, він повинен збагатити виконання твору виразністю і змістовністю, якими, безсумнівно, наділена музика К. М. Вебера.

Варіаційні цикли німецького композитора в історичному аспекті віддзеркалюють не тільки найкращі здобутки попередніх часів, але й містять в собі дух сучасного «блискучого» стилю з усіма його суперечливими якостями. Прогресивні надбання К. М. Вебера в роботі з варіаціями виявилися для послідовників взірцем, в якому художній потенціал даного жанру позначився з позицій їх композиторської і виконавської довершеності, безмежності та невичерпності творчої фантазії художника. Це говорить про високу значущість ролі К. М. Вебера у фортепіанному мистецтві.

**Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра (коледж)
Теорія музики, IV курс**

*Авторка – Волошина Анна Ігорівна
Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства
Постоловська Тетяна Йосипівна*

ФОРТЕПІАННІ КОНЦЕРТИ Е. ГРІГА ТА С. РАХМАНІНОВА: ТОЧКИ ДОТИКУ

Два найвідоміших у світовій музиці представники жанру фортепіанного концерту – Концерт для фортепіано з оркестром a-moll Е. Гріга (op. 16, 1868 рік) та Концерт для фортепіано з оркестром № 2 c-moll (op. 18, 1901 рік) С. Рахманінова – виявились дуже подібними один до одного не тільки загальною смисловою концепцією, але й деякими суто музичними збігами. Щоб переконатися у цьому достатньо порівняти дві теми з фіналів обох концертів: тему епізоду з розробки фіналу у Гріга і тему побічної партії фіналу у Рахманінова. Метою даного дослідження стала спроба знайти пояснення цьому факту шляхом інтонаційного аналізу подібних фрагментів, а також через зіставлення життєвих ситуацій їх авторів та умов написання обох творів.

Порівнюючи життєві обставини композиторів у період написання ними концертів, можна побачити багато спільного. Обидва твори були написані авторами в молодому віці: Едварду Грігу було 25 років, Сергію Рахманінову – 28. В обох композиторів ці твори з'явилися під час зародження їх популярності та визнання, за сприятливого ставлення до їх творчості музичної спільноти. Проте в особистісному плані композитори перебували на різних проміжках шляху. Гріг нещодавно одружився і знаходився у вирі суспільно-просвітницької та творчої роботи; життя його на той час можна вважати світлим, усталеним, «благополучним». Рахманінов же поступово оклигував від нервового потрясіння, що було пов'язане з невдалою прем'єрою його Першої симфонії. Цікаво, що маючи різні життєві обставини, композитори приходять до однакової життєствердної концепції своїх творів.

У концертах використаний ідентичний драматургічний прийом: одна з найбільш виразних ліричних тем концерту переноситься в код фіналу і стає найважливішим інтонаційно-смісловим висновком усього твору. Звісно, першим цей прийом використав Гріг, адже його концерт написаний більш як на 30 років раніше (до того ж, для Гріга це було вже «закріпленням пройденого»: вперше він використав цей прийом ще в своїх юнацьких творах, зокрема в сонаті для фортепіано e-moll op. 7).

У музикознавчій літературі відсутні свідчення про те, що фортепіанний концерт Гріга був у репертуарі Рахманінова-піаніста або Рахманінова-диригента. Проте неможливо припустити, що Рахманінов не знав цього твору, адже концерт Гріга обожнювала європейська публіка, і він був у репертуарі консерваторського вчителя Рахманінова – Олександра Зілоті. Більш того, Рахманінов вважав Гріга одним із найулюбленіших своїх композиторів! Можливо, саме тому Рахманінов скористався знайденим своїм знаменитим старшим сучасником прийомом, що так збігався з його власним світосприйняттям у цей період життя.

Незважаючи на певні інтонаційні подібності, теми, що виносяться в коди фіналів обох концертів, мають різний емоційний «тон». Жанрова основа обох тем – кантілена, що відповідає їх ліричному змісту і призначенню. Але у Гріга тема епізоду з розробки більш споглядальна, світлого характеру, «ідеальна», тоді як у Рахманінова тема більш «земна», життєстійка (в ній відчувається орієнтальна чуттєвість, а у супроводі помітні риси танцювальності).

Обидві теми яскраво подаються під час їх першої появи. Значним чином це відбувається завдяки їх контрастності з попереднім матеріалом, відокремленню за допомогою форми. Так, значного контрасту Гріг досягає завдяки проведенню теми в епізоді, що замінює розробку. У концерті Рахманінова тема побічної партії дещо менш контрастна попередньому матеріалу (це відбувається завдяки сполучній партії, що пом'якшує перехід від бурхливої головної теми фіналу). Обидві теми подібні за синтаксичною будовою: вони являють собою період, де друге речення значно більше за масштабами, розвинуте, з яскраво вираженою кульмінацією. Початковий рух мелодії на кварту створює ще більшу подібність між темами, хоча у кожного з композиторів він отримує різне емоційне забарвлення. Рух на кварту у Гріга втрачає усталене енергійне значення; завдяки ритмічній однорідності та «невагомості» супроводу соло флейти звучить більш наспівно. У темі Рахманінова хід на кварту є поштовхом до дії, руху, що відбувається також завдяки метроритмічним особливостям.

Зовсім різним є темброве вирішення тем. Гріг для першого проведення обирає «холоднувати» соло флейти, а Рахманінов – більш теплі, оксамитові тембри альту та гобоя. Гармонічна мова композиторів також зумовлює певні відмінності у сприйнятті тем. При загальній близькості гармонічного розвитку, мова Гріга дещо більш проста: загальному умиротвореному характеру теми значною мірою сприяє плагальність. Гармонія теми Рахманінова більш складна – завдяки введенню домінантових нонакордів на основі еліпсису. Значну роль грають і відмінності фактури; розвиток тем також відрізняється: у Гріга він менш динамічний, у Рахманінова – більш жвавий.

У фінальному проведенні в коді обидві теми стають дуже подібними за характером, і це не дивно, адже там йдеться про загальнолюдські цінності. Радісні, піднесені, вони провіщають гімн життю, любові, всьому найціннішому, що є у людства. Але навіть тут особистість композиторів виявила себе: Гріг закінчує концерт саме темою, а у Рахманінова після проведення теми з'являється трохи легковажний «хуліганський» пасаж. Вочевидь, різні за темпераментом та світосприйняттям композитори внесли частинку свого бачення і у втілення свого ідеалу.

Отже, на основі вивчення біографічних відомостей та інтонаційного аналізу тем можна припустити, що Рахманінов свідомо використав започаткований Грігом прийом, надавши йому індивідуального втілення.

**Луганський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра музичного мистецтва та хореографії, аспірантура, I рік навчання**

*Автор – Голобородов Дмитро Юрійович
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент
Плохотнюк Олександр Сергійович*

ФЕНОМЕН МУЛЬТИІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ ТА ФОРМИ ЙОГО РЕАЛІЗАЦІЇ

Музичний мультиінструменталізм – це феномен у музичному мистецтві, сутність якого полягає у володінні грою на двох і більше не близько споріднених інструментах (відповідно до взаємодії людини з ними при музикуванні). Це досить рідкісне явище й, водночас, воно зараз отримує популярність у світі. Музичне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століть відзначається появою нових незвичних проєктів. Саме в цей час мультиінструменталізм стає вагомим компонентом культури. Тому актуальним є дослідження цього явища та діяльності виконавців, що грають на кількох інструментах.

Явище мультиінструменталізму почало з'являтися вже в ХІ ст. у Західній Європі серед народних виконавців. Саме в цей період починає розвиватися світське музикування. Спочатку світська музика була представлена в творчості двірських музикантів, пізніше – «напівпрофесійним» мистецтвом трубадурів і труверів у Франції, менестрелів та мінезингерів у Німеччині, серед міських ремісників тощо.

Якщо говорити про українські землі, то у першій половині ХІ ст. на території Русі високого рівня досягло прикладне мистецтво. У селянському середовищі розвинувся фольклор. Поширилося мистецтво скоморохів – різносторонніх народних артистів часів Русі й пізнього середньовіччя. Інша їхня назва, що побутувала в народі – сміхованці. Вони поєднували в собі таланти музикантів, співаків, фокусників, танцюристів та ін. Виступи цих лицедіїв супроводжувалися грою на різних музичних інструментах: гудках, гушлях, басах, дудах, зозульках, сопілках, бубнах тощо. Завдяки своїм умінням розважати та веселити людей, відволікати від повсякденних клопотів і турбот, скоморохи зажили собі великої популярності серед народу.

У ХVІ ст. у Відні виконавців на дерев'яних духових інструментах задіювали під час врочистих заходів, процесій і танців. Музиканти під час своїх виступів змінювали музичні інструменти, щоб уникнути монотонності у звучанні творів і врізноманітнити власні виконання.

У Франції більше чотирьох століть (1321–1776) існувала «Менестрандіза» – корпорація менестрелів, музикантів, танцюристів та артистів вуличних театрів. До ХVІІІ століття спостерігалися цілі династії мультиінструменталістів. Але в епоху становлення раннього класицизму змінилися вимоги до музикантів-мультиінструменталістів. Від них вимагалось високопрофесійне виконання класичних творів. А оскільки дуже складно володіти грою на кількох музичних інструментах та одночасно грати на них якісно, явище мультиінструменталізму поступово почало зникати серед

класичних музикантів. Початком відродження цього явища можна вважати середину XIX ст., коли був винайдений музичний інструмент саксофон. У XX ст. поширеним стало дублювання в музичній індустрії, коли саксофоністи могли виконувати партії всіх дерев'яних духових інструментів.

У сучасній термінології існує ряд синонімічних понять, які так чи інакше заміщують назву «музикант-мультиінструменталіст»:

- музичний дублер (від лат. *Duplus* – двійний, подвоєний, парний). Назва «doubler» поширена в англійських країнах;
- мультиплеєр, мультигравець (яп. マルチプレイヤー). Термін поширений в Японії;
- альфасоліст (англ. *alphasoloist*) – музикант, що самостійно записує студійні треки за допомогою одноосібного виконання партій усіх необхідних музичних інструментів та вокалу;
- людина-оркестр (англ. *one-man band*) – музикант, котрий грає одночасно на кількох інструментах;
- скоморох, жонглер, менестрель, трубадур, трувер, мінезингер, шпільман – історичні назви артистів, які в деяких писемних згадках грали на різних музичних інструментах.

До терміну музичний мультиінструменталізм синонімами в українській мові є дублерство (дублювання) або інструментальне подвоєння.

На початку XXI ст. можна виділити такі форми реалізації мультиінструменталізму: професійні, видовищні, змішані. До професійних форм відносяться: інструментальне подвоєння музиканта під час гри в оркестрі; реалізація мультиінструменталізму в діяльності музикантів-викладачів; створення музики для кінофільмів, аудіокомпозицій, альбомів; створення музичного звукового супроводу для соліста та ін. Під час професійних форм реалізації мультиінструменталісти не ставлять за мету справити враження на глядача своєю багатоінструментальною грою.

До видовищних форм відноситься діяльність мультиінструменталістів, спрямована на створення враження у глядача. Сюди відноситься: блогерство; багатоінструментальний відеозапис композицій одним виконавцем; публічні виступи з демонстрацією гри одночасно на кількох інструментах (*one-man band performance*); публічне виготовлення музичних інструментів з підручних засобів і демонстрація гри на них та ін.

Популярними останнім часом стали змішані форми реалізації мультиінструменталізму. До них відноситься створення творчих проєктів різного типу: запис музичного відеосупроводу для соліста чи учасників ансамблів різного складу; проведення сольного концерту в одноосібному виконанні тощо. Особливо змішані форми реалізації мультиінструменталізму стали актуальними під час роботи музикантів в умовах карантину. У змішаних формах професійна складова ставиться на перше місце, відеофіксація передбачена лише як елемент доповнення, що дозволяє краще глядачам сприйняти кінцевий продукт. Прикладами таких форм можна назвати:

1) виконання «Струнного квартету № 8» (2 ч.) Д. Шостаковича під час складання ансамблевого класу в умовах карантину. У цьому випадку мультиінструменталістом було зіграно усі чотири партії квартету;

2) запис джазової обробки М. Фергюсона теми твору М. Римського-Корсакова «Шехеразада» для труби соло та естрадно-симфонічного оркестру, де багатоінструментальний супровід виконується одним мультиінструменталістом;

3) здійснення творчого проєкту «Медитація», в рамках якого був виконаний однойменний номер із опери Ж. Массне «Таїс» (аранжування для скрипки соло, струнного оркестру та чотирьох валторн Д. Голобородова), де мультиінструменталіст виконує сольну та всі оркестрові партії.

**Музыкальная консерватория им. Н. Пиччинни (Бари, Италия)
Музыкально-театральное искусство / оперное пение,
магистратура, 2 год обучения**

*Автор – Ирина Горбатенко
Научный руководитель – проф. Доменико Колаянни*

**«МАДАМ БАТТЕРФЛЯЙ»: ЭТНОКУЛЬТУРНЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ,
ВОПЛОЩЁННЫЕ ИТАЛЬЯНСКИМ МАЭСТРО**

Опера Джакомо Пуччини, потерпевшая одно из самых громких «фиаско» в истории мировых премьер, а затем обошедшая все сцены мира с триумфальным успехом, «Мадам Баттерфляй» или «Чио-Чио-Сан», и в наше время оказывает магическое воздействие на слушателей и собирает полные залы в лучших театрах мира.

В статье «Бабочка и хризантема» израильский публицист Яков Рабинович прослеживает увлекательный путь кристаллизации сюжета. Оказывается прототипом Пинкертонна изначально являлся француз Жюльен Вио. Поддавшись уговорам друзей, он опубликовал дневники о своих амурных приключениях с заморскими красавицами под псевдонимом Пьер Лоти. Интересен тот факт, что Мессанже написал большую часть «Мадам Хризантемы» в 1892 году, пока жил у своего друга Джулио Рикорди на загородной вилле, где среди гостей бывал и Джакомо Пуччини, в то время работавший над «Манон Леско». Возможно, композиторы обсуждали свои идеи и будущие замыслы, и тогдашнее общение поспособствовало будущему интересу Пуччини к японскому сюжету.

Тем временем в далёкой Америке Джон Лютер Лонг наткнулся на перевод романа «Госпожи Хризантемы». Сюжет вдохновил его на создание собственного произведения. Вот тогда и появился американский лейтенант Пинкертон. Однако у Лонга роман оканчивается в истинно американском ключе, что, скорее всего, не заинтересовало бы Пуччини. Вот тут-то и возник Давид Беласко, переработавший литературное произведение, исходя из своего творческого видения. Его Чио-Чио-Сан кончает жизнь самоубийством, не желая мириться с бесчестьем. В 1900 г. Беласко привёз одноактную пьесу «Мадам Баттерфляй» в Лондон, где её увидел Пуччини и был тронут до глубины души.

В опере три действия, в центре оперы – лирическая драма главной героини Чио-Чио-Сан. Её образ настолько многосторонен и богат, настолько выдвинут на первый план, что опера вплотную приближается к жанру оперы-монодрамы, где события разворачиваются вокруг одного центрального образа, а

введение остальных персонажей служит для того, чтобы помочь раскрыть его глубину и содержание.

Музыкально-культурные параллели. Многие европейские писатели, композиторы, художники – современники Джакомо Пуччини – обращались к «экзотическим» сюжетам, поэтому интерес композитора не является чем-то кардинально новаторским. Довольно распространённым было обращение к картинам китайского, японского, индийского быта. Примерами являются оперы П. Масканьи «Ирис», К. Сен-Санса, «Жёлтая принцесса», Л. Делиба «Лакме». Так были созданы «Африканка» Дж. Мейербера, «Искатели жемчуга» Ж. Бизе, позже появилась «Таис» Ж. Массне; важно упомянуть и оперу «Соловей» И. Стравинского.

Отражение времени и мира. В опере находят отражения два кардинально различных мира – мир патриархальной религиозной Японии, с её древними канонами, старыми традициями и предрассудками с одной стороны, и мир буржуазной американской цивилизации, демонстрирующей свою потребительскую философию извлечения выгоды и потребность «брать от жизни всё». С особым усердием Пуччини подошёл к музыкальной характеристике Японии и обрисовке японского быта, создал бытовой и пейзажный фон, обогатил музыку рядом колоритных подробностей. Он тщательно изучал японские народные мелодии, обращаясь за помощью к жене японского посла. Композитор посещал выступления японской актрисы Якко Сады.

Разноуровневость образа Чио-Чио-Сан. Для музыкальной характеристики Мадам Баттерфляй Пуччини использует сочетание японских стилевых элементов, среди которых подлинные японские фольклорные темы, а также средства итальянского оперного стиля, которые преобладают при раскрытии наиболее глубоких переживаний героини.

Характеристика образа была бы неполной без обращения внимания на символичность философского подтекста роли. В наиболее высоком смысле Баттерфляй может быть трактована как символ человеческой души, которой суждено умереть. Происходит «очищение шелухи», теряются и обрываются связи, образ приобретает многозначительность и становится масштабным. При этом, чтобы дойти до своей финальной точки, душа проходит испытания. В опере Пуччини Чио-Чио-Сан ставит Пинкертон выше Бога, она забывает его и возводит на пьедестал нового кумира, за что впоследствии она вынуждена раскаяться. Можно сравнить монолог Чио-Чио-Сан и сон Эльзы из оперы Р. Вагнера «Лоэнгрин». Эльза также может олицетворять человеческую душу, стремящуюся к свету и любви, но подверженную страхам и сомнениям. Однако она непреклонно верит в Бога и только через веру к нему обращается в надежде на встречу со своим героем. И Бог посылает ей рыцаря, надежного спасителя и супруга. В то время как Баттерфляй абсолютно растворяется в своей земной любви и забывает о любви Божественной.

Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
Кафедра теорії та історії культури, аспірантка III року навчання

Автор – Горобець Ганна Сергіївна
Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор
Тишко Сергій Віталійович

ДЕСЯТЬ П'ЕС ОР. 12 ДЛЯ ФОРТЕПІАНО СЕРГІЯ ПРОКОФ'ЄВА – ПРЕДТЕЧА МАЙБУТНІХ БАЛЕТІВ КОМПОЗИТОРА

Десять п'ес ор. 12 Сергія Прокоф'єва для фортепіано були написані в період з 1906 по 1913 рік. Вони займають важливе місце у ранній творчості композитора та можуть бути розглянуті з декількох сторін. По-перше, вони є сміливими консерваторськими експериментами із фактурою і старовинними формами у класі А. Лядова, та, як підкреслював В. Дельсон, саме в цьому циклі п'ес «уперше отримав своє вираження своєрідний підхід композитора до стилю класицизму, що далеко виходить за межі простої стилізації форм XVII–XVIII століть»¹.

По-друге, Прокоф'єв одним із перших композиторів у дореволюційній Росії створив цикл фортепіанних п'ес, де до популярних у XIX – на початку XX століття жанрів, таких як мазурка, марш, прелюдія та скерцо, включив також старовинні танці (алеманда, ригодон, гавот). Якщо проаналізувати цикли фортепіанних п'ес попередників і сучасників Прокоф'єва, можна відзначити, що барокові танці доволі рідко використовувалися в сюїтах для фортепіано. Перевага надавалася романтичним жанрам, що були популярними і вживаними в побуті (на прийомах, балах, зібраннях тощо). В той час у європейській культурі початку XX століття *Antique suite* була досить популярною. Доволі часто можна було зустріти цю назву на різних виданнях циклів фортепіанних мініатюр. Так називали не тільки сюїти, що склалися тільки із старовинних танців, а й цикли програмних творів, пов'язаних із Грецією та грецькою міфологією. Подвійне значення слова *antique* (з фр. – «старовинний», «античний») дозволяло грати із тогочасним запитом публіки і продавати свої твори. Часто в таких сюїтах можна було зустріти стилізацію під віденських класиків. Натомість Сергій Прокоф'єв, інтуїтивно відчувши потреби у змінах музичної культури, пішов новаторським шляхом Равеля, Дебюссі, Шмідта, які також у старовинних формах побачили нові можливості й, наповнивши їх новою гармонією XX століття, дали їм нове життя (наприклад, «Гробниця Куперена» Равеля).

Підхід Прокоф'єва до роботи над п'есами циклу відрізняється від його європейських сучасників; за словами Л. Гаккеля, у нього «немає й тіні благоговіння перед мистецтвом минулих років. Наче з молотком у руках оновлює композитор старі форми, спонукаючи служити собі»². Дійсно, іноді звичний для слухача жанр трансформується настільки радикально, що стає важко впізнаваним (наприклад, як Алеманда).

1 Дельсон. В. Прокофьев. Десять пьес для фортепиано [Электронный ресурс]. URL: https://www.belcanto.ru/prokofiev_op12.html (дата звернення – 20.10.2021).

2 Гаккель Л. Фортепианное творчество С. С. Прокофьева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. 172 с.

По-третє, «Десять п'єс» є важливою віхою у становленні Прокоф'єва як майбутнього балетного композитора. Цикл став відправною точкою у співпраці із відомим антрепренером «Російських сезонів» Сергієм Дягілєвим. Волею випадку, композитор, який ніколи не планував писати балети і розраховував на замовлення опери, відкрив для себе нову грань своєї творчості. Сценічність і театральність, пластика, внутрішня енергія ритму фортепіанних творів зрезонували з баченням С. Дягілєва та новими тенденціями в балеті, що активно трансформувалися з кінця ХІХ століття.

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

*Автор – Григель Анна-Марія Любомирівна
Науковий керівник – викладач-методист
Щурик Любов Василівна*

**«ГЕРОЇЧНА УВЕРТЮРА» В. КОСЕНКА В АСПЕКТІ ВИЯВЛЕННЯ
ХАРАКТЕРНИХ РИС УКРАЇНСЬКОГО СИМФОНІЗМУ**

Для української музики характерні не тільки емоційність, не тільки пісенність, а й симфонізм. Симфонічна музика наприкінці ХІХ ст. була одним з найменше розвинених видів творчості, хоча і зазнавала впливів європейської і російської музичних традицій. Процес формування симфонічного мислення характеризується збалансованістю двох протилежних тенденцій: так званої вестернізації (адже жанр симфонії був надбанням саме західноєвропейської культури) і збереженням за будь-яких умов квінтесенції української музики. Становлення симфонії як жанру оркестрової музики відбулося в «співочій» Україні значно пізніше, ніж у європейській і російській музичних культурах. Українська симфонічна музика тривалий час була одним з найменш розвинених видів творчості, що пов'язано як із зовнішніми причинами (політичними, соціальними), так й іманентними рисами ментальності українців. Однак протягом десятиліть створювалися симфонічні твори, які засвідчили високий художній потенціал митців і в цій галузі. Серед них: «Українська симфонія» Є. Ванжури (одна з трьох симфоній на слов'янські теми), «Концертна симфонія» Д. Бортнянського, Симфонія соль-мінор першої чверті ХІХ ст. М. Овсянико-Куликовського, «Українська» М. Калачевського, Симфонія соль-мінор В. Сокальського, маловідома Симфонія до-мінор І. Рачинського та ін. Інтонаційні відмінності цих симфоній проявилися у використанні українського музичного фольклору, а їхні жанрові особливості започаткували традицію пісенно-ліричного типу національного симфонізму.

Щодо місця та ролі української музики в загальноєвропейському контексті слід зазначити, що саме в цьому жанрі твори сучасних українських композиторів сягнули таких творчих висот, які зумовили ставлення до українського симфонізму як до одного з найкращих у сучасному європейському мистецтві. Впродовж ХХ ст. українські композитори створили чимало зразків симфонічної музики, жанрове розмаїття якої вражає. Це і повновартісні багаточастинні симфонії, і

велика кількість одночастинних симфонічних увертюр, поем, сюїт тощо, в тому числі програмних. Звукообраз світу українських симфоній тяжіє до осмислення і реалізації насамперед теми Батьківщини. У кожного з авторів вона вирішується по-своєму, однак патріотична ідея пронизує чи не всі симфонічні полотна.

Переконливим прикладом опанування героїчної тематики в українській музиці, а також зразком повномасштабного симфонічного полотна є «Героїчна увертюра» В. Косенка.

Віктор Косенко – видатний український композитор, піаніст-віртуоз, педагог, яскравий представник української музики половини ХХ ст. засновник провідних жанрів української, фортепіанної та камерної музики. Хоча і в симфонічному жанрі його здобутки є вагомими та значними для подальшого розвитку української музичної культури.

«Героїчна увертюра» В. Косенка була написана у 1932 році і по своїй драматургії тяжіє до драматичних одночастинних симфонічних творів, концентрована структура яких дозволяє повноцінно розкрити героїчно-патріотичну тему в її динамічному розгортанні з використанням принципів та прийомів конфліктного симфонізму. Орієнтиром музичної мови в цьому творі стосовно принципів розвитку тематизму, прийомів оркестрування композитор обрав ранню творчість О. Скребіна і, меншою мірою, П. Чайковського.

«Героїчна увертюра» є прикладом загального типу програмності, в якому музика не пов'язується з яким-небудь розгорнутим словесно сюжетом. Основу ідейного задуму складає патріотична спрямованість, що відчувається вже у темі вступу.

Могутня виразна тема, яка розпочинає музичний розвиток, символізує величезну міць і вольову напругу. В драматургії цілого вона виконує роль своєрідного лейтмотиву, неодноразово проведеного в наступних розділах. Героїчний характер звучання теми досягається активним ходом мелодії на квінту вниз і знову вгору, відчуттям ладової нестійкості. Октавно-унісонний виклад труб, валторн, фаготів та гобоїв надає їй богатырської могутності.

Друга тема вступу, завдяки появі ліричної мелодії, вносить взаємодоповнюючий контраст, оскільки характер цієї спокійної мелодії логічно впливає з попередньої, додаючи їй рис особистого, інтимного.

Варто зауважити, що, поряд з героїкою, лірика в «Героїчній увертюрі» є однією із провідних образних сфер. Загалом, дві теми вступу є своєрідним прологом до широкого симфонічного полотна, в якому викладено ідейну квінтесенцію твору, його основні образи.

«Героїчна увертюра» чітко розкриває першооснови творчого почерку В. Косенка – це і елементи гармонічного мислення С. Рахманінова та О. Скребіна, що проявляється у використанні дисонантних гармоній різного плану (альтерованих, збільшених та зменшених), в розширенні ладової системи (введення збільшених ладів), проте функційна логіка гармонічних зворотів класично чітка – альтерації та хроматизми лише посилюють функційні тяжіння, збагачують ладову палітру.

В прийомах інструментування композитор тяжіє до конкретних і насичених фарб. Чітко сформульований та виважений характер образів увертюри не сприяє використанню соло окремих інструментів, тому в партитурі

зустрічається багато напружених унісонно-октавних звучань різнотембрових комбінацій, оркестрових tutti.

В «Героїчній увертюрі» В. Косенко досягає наскрізного симфонічного розвитку засобами методу лейттематизму. Центральний музичний образ-тема – провідний носій ідейного задуму – розвивається протягом усього твору, стверджуючись у коді.

Стиль В. С. Косенка значною мірою сформувався під впливом романтичного мистецтва XIX – початку XX століть, що проявилось у використанні творчих здобутків музики М. Лисенка, В. Барвінського, Ф. Шопена, П. Чайковського, С. Рахманінова, О. Скрибіна. Твори митця відображають емоційний світ української інтелігенції тієї доби, що дозволяє визначити його як національного композитора.

Київський університет імені Бориса Грінченка

Інститут мистецтв

Кафедра інструментально-виконавської майстерності, IV курс

Автори – Гусак Марія Андріївна, Сорокіна Анастасія Миколаївна

Науковий керівник – кандидат культурології, доцент кафедри

Романенко Анастасія Романівна

ДІАЛОГІЧНА ПРИРОДА ДВОРОЯЛЬНОГО АНСАМБЛЮ У ВІСІМ РУК

Історія ансамблю для двох клавирів бере свій початок ще з середини XVI століття від барокових форм музикування. Справа в тому, що клавирі XVI–XVII століття володіли дуже малою клавіатурою для гри у чотири руки. Таким чином, обсяг звучання не міг збільшитися від гри двох виконавців на одному музичному інструменті. «Два виконавця за двома клавирами вже істотно підвищували рівень гучності, збагачували регістрові фарби інструментів, особливо з додаванням педального механізму, який активував обертонові звучання», – відзначає Н. Катанова¹. Такі сонорні можливості клавирів у подвоєнні очевидно і спонукали композиторів до створення ансамблевої музики для двох фортепіано у 8 рук.

З початку XVII і до першої третини XIX століття твори для двох і більше клавирів представляли собою поодинокі приклади. У цей час відбувається розквіт фортепіанного дуету (ансамблю для одного фортепіано в 4 руки). З другої третини XIX століття починається захоплення багатоклавирними ансамблями, що є, в свою чергу, новим етапом розвитку жанру фортепіанного ансамблю для двох фортепіано.

У музиці XX століття ансамбль для двох фортепіано (у чотири руки) утвердився в ряду найважливіших, найбільш затребуваних концертних жанрів. На розвиток ансамблю для двох фортепіано вплинула рік від року зростаюча виконавська активність.

¹ Катанова Н. Ю. Дуэт или ансамбль? // Петербургский фортепианный дуэт. Музыкально-исторические очерки: Сборник статей. – 2007. – СПб: Лань. – С. 11–24

Однотембровий фортепіанний квартет у вісім рук представляє собою жанрову модифікацію фортепіанного дуету у чотири руки. Тобто поєднання двох дуєтів у чотири руки для двох фортепіано. Мотивацією для створення перших творів у жанрі фортепіанного квартету у вісім рук послужили такі фактори, як прагнення композиторів посилити звучання рояля, розширити фонічну палітру, вичерпати потенціал поліпластовості. Крім того, використання в педагогічній практиці різних видів фортепіанного ансамблю веде до збагачення інтелектуально-пізнавальної сфери учнів, формування у стислий проміжок часу навичок ансамблевої взаємодії, диференціації слухового досвіду (темброво-фонічний слух).

Гра у вісім рук, незважаючи на відносно легкі партії, в значній мірі ускладнює ансамблеві завдання, а саме: демонстрацію діалогічності, концертності та симфонічності, основних жанрових характеристик ансамблевих творів, у внутрішній єдності; розуміння партнерами виконавських намірів один одного (наприклад, враховування високого чи низького положення сусідніх рук, уникнення «дублювання» чи «залипання» клавіш, попереднє узгодження перегортання сторінок та педалізації тощо); тонке відчуття органологічних та акустичних особливостей двох роялей.

Помітне зростання інтересу до ансамблю двох і більше фортепіано в середині XIX століття сприяло появі транскрипційних творів (концертних перекладень оркестрових сюїт, увертюр, фрагментів балетів і навіть симфоній). Це було одним із способів домашнього музикування та знайомства із симфонічними та оперними шедеврами. Зустрічаються також і авторські твори із застосуванням підготовлених (препарованих) двох фортепіано та ін.

Відтак, двоклавірному ансамблю для восьми рук властива композиційна логіка розвитку тематизму в формі діалогу (культура спільної імпровізації). Перевага такого ансамблю в тому, що партії обох роялів виписані таким чином, аби кожен з партнерів мав свій простір, повну свободу дій, самостійність в проведенні тематичного матеріалу, акомпанементу, контрапункту, що дозволяє говорити про саморегуляцію ансамблю.

**Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
Кафедра історії світової музики, II курс**

*Автор – Допіро Марія Дмитрівна
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент
Різаєва Ганна Євгенівна*

**«ВЕСІЛЛЯЧКО» ІГОРЯ СТРАВІНСЬКОГО В АСПЕКТІ АВТОРСЬКОГО
ПРОЧИТАННЯ ВЕСІЛЬНОГО ОБРЯДУ**

Вінцем першого, так званого «російського», періоду творчості Ігоря Стравінського небезпідставно вважають «Весіллячко» – хореографічні сцени зі співом та музикою (жанрове визначення самого автора). Цей твір узагальнив та підсумував усі пошуки і надбання композитора, але у той же час є унікальним в багатьох аспектах.

У творчому доробку І. Стравінського нема жодного твору, написання якого тривало б стільки часу, як «Весіллячко»: хореографічна кантата «народжувалася» аж 11 років. Враховуючи, що хронологічні межі «російського» періоду охоплюють приблизно 15 років (1908–1923), її створення з невеличкими перервами продовжувалося майже увесь перший етап творчості композитора. «Весіллячко» пройнято досвідом роботи Стравінського з фольклором на рівні осмислення народних мелодій, поетичного тексту, метроритму, гармонії, акцентуації, а також традиційних обрядів.

Унікальність «Весіллячка» також полягає в особливому ставленні композитора до змістовного першоджерела хореографічної кантати – весільної гри. Саме весільний обряд стає головним предметом уваги Стравінського та скеровує загальну драматургію музично-хореографічного твору. Але митець не намагається відродити чи реконструювати аутентичну послідовність весільного дійства, а використовує його як основу, «відштовхування» для власної інтерпретації. Таке «вільне» прочитання обряду багато в чому зобов'язане впливу художників дягільєвського об'єднання «Світ мистецтва», які сприймали народне крізь призму «естетичного споглядання».

Відсторонене розгортання подій, безликість персонажів, «непсихологічне» відображення замість емоційного заглиблення, «проживання» стали одним з найважливіших аспектів задуму «Весіллячка». Стравінський глибоко та ретельно досліджує етнографічні складові весілля. Взявши за поетичну основу онтологію пісень Кірієвського та спираючись на праці В. І. Даля та А. В. Терещенко, Стравінський пише власне лібрето, перші варіанти якого ще відтворюють послідовність весільного обряду. Але згодом композитор відмовляється від ідеї «лінійної концепції» на користь створення більш метафоричного простору.

«Російський» період загалом пов'язаний з етнографічними дослідженнями Стравінського збірок з народними піснями, текстами, традиційними обрядами; фольклорні інтонації фактично стають «рідною музичною мовою» композитора. Але унікальність його роботи з фольклорним першоджерелом полягає в тому, що Стравінський не використовує готові мелодії, а бере за основу певний матеріал, з якого проростає власний мелос.

Вільне злиття текстів із різних регіонів та обрядів, переплетіння дій із різноманітних джерел – яскрава стильова ознака творчості митця. У хореографічній кантаті Стравінський не відтворює і не описує, а створює власну «надреальну» реальність весільного обряду. І в певній мірі це може свідчити про «ідеологічний» вплив Гійома Аполлінера та Жана Кокто, з якими митець тісно спілкується на рубежі 1920-х років.

Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
Кафедра бандури, творчий аспірант I року навчання

*Автор – Задорожна Віта-Вікторія Миколаївна
Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор
Скорик Адріана Ярославівна*

**«ЗОШИТИ ПОДОРОЖЕЙ» ДЛЯ БАНДУРИ СОЛО
ЛЮДМИЛИ ВОЛОДИМИРІВНИ ФЕДОРОВОЇ-КОХАНСЬКОЇ**

Композиторська творчість заслуженої артистки України, професора, завідувачки кафедри бандури Національної музичної академії України імені Петра Ілліча Чайковського є інструментальним шедевром для бандуристів вищої ланки мистецької освіти. Інструментальний цикл «Зошити подорожей», який включає в себе 19 опусів, збагачує оригінальний репертуар для бандури соло, розширюючи виконавські можливості національного музичного інструменту і демонструє світові високу музичну культуру академічного бандурного виконавства на Україні.

Без творчості Людмили Коханської неможливо уявити сучасний академічний бандурний репертуар, адже саме Людмила Володимирівна плідно працює над вдосконаленням і збагаченням виконавського репертуару, перекладаючи та аранжуючи твори світових та українських класиків, серед яких Д. Букстехуде, Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, А. Вівальді, Г. Персел, Дж. Каччіні, Дж. Фрескобальді, Д. Скарлатті, Ф. Куперен, К. Л. Даккен, Й. Пахельбель, К. Дебюссі, А. П'яццолла, Д. Бортнянський, Д. Чімароза, М. Лисенко, Я. Степовий, Л. Колодуб та інші (близько 200 творів)

Інструментальна композиторська творчість Людмили Володимирівни Федорової-Коханської зародилася в період творчих репертуарних пошуків, адже оригінальний бандурний репертуар у її виконавських можливостях вичерпав себе. Людмила Володимирівна знаходить для себе і для нашого інструменту чудову альтернативу – композиторський шлях, створення власноруч оригінального репертуару, зберігаючи класичні традиції побудови музичної форми, гармонії, але із вдосконаленням тембральної палітри бандури, нових виконавських засобів та прийомів, наповненої фактури, аплікатурних способів та принципів. У композиторських перлинах Людмили Володимирівни бандура зазвучала новими яскравими, насиченими фарбами, а виконавські технічні можливості інструмента міцно закарбувалися в академічному музичному просторі.

Власні композиції Людмила Володимирівна оформила в «Зошити подорожей», які відносяться до концертного гастрольного періоду життя в Європі.

Твори Людмили Володимирівни – це нове, свіже повітря в академічному бандурному інструментальному виконавстві; вони сповнені захопленням та красою звуків чарівної бандури. Ці твори надзвичайно високої складності, призначені для виконавців, які майстерно володіють інструментом.

Однак, незважаючи на вагомий композиторський внесок Людмили Володимирівни, наукове осмислення її творчості все ще не розпочалося. Творча постать митця практично зовсім не висвітлена в музикознавстві.

Докладне висвітлення й усебічне дослідження композиторської спадщини Людмили Володимирівни Федорової-Коханської сприяє усвідомленню національних ознак української музичної культури, що демонструє активний розвиток та відновлення багатих національних традицій, закарбованих на нотному полотні майстринею, які запобігають національному нівелюванню культури України загалом і музичної зокрема.

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

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

**RE:POST-ОПЕРА «LE» – НОВИЙ МУЗИЧНИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ ВІД
ФОРМАЦІЇ «NOVA OPERA»**

Мистецтво – це віддзеркалення здійсненої реальності. Із розвитком інших сфер суспільного життя з'являються свіжі ідеї, цікаві арт-експерименти, постійно оновлюються тренди та перспективи. Численні тенденції та напрямки змінюються шаленими темпами, утворюючи необмежений простір для втілення найсміливіших творчих задумів.

В умовах технічного прогресу виникають нові художні прийоми й засоби, що обумовлюють нові специфічні художні рішення. Згодом утворюються цілі мистецькі течії, розгалужуються шляхи для здійснення індивідуальних авторських підходів. У сфері музичного виробництва відкривається ще більше можливостей для синтезування традиційних технік з оригінальними методами композиції та виконавства.

Формація NOVA OPERA – це колектив українських молодих митців, який працює в області сучасного експериментального музичного театру. Вона була заснована у 2014 році режисером Владом Троїцьким. NOVA OPERA являє собою пошукову мистецьку лабораторію, метою якої є створення нових синтетичних жанрів, міксування традиційної та авангардної музики, застосування нетипових сполучень музичних інструментів, технік вокального виконавства у поєднанні з сучасними технологіями. За сім років плідної праці в репертуар цього творчого об'єднання увійшли дванадцять опер: імпровізаційна опера «Коріюлан», опера-реквієм «IYOV», нічна опера «непрОсті», опера-цирк «BABYLON», опера-балет «Ковчег», неоопера-жах «HAMLET», Trap-opera «WOZZECK», футуристична опера «AEROPHONIA», опера-антиутопія «GAZ», археологічна опера або метаопера «Chornobyldorf».

У 2021 році NOVA OPERA представила новий витвір – Re:post-оперу «LE» (із знову ж таки епатажним авторським визначенням жанру, до якого ще додається «співана поезія»). Авторами музики є сучасні талановиті українські композитори: Сергій Вілка, Андрій Мерхель, Яна Шлябанська. У такому співавторстві ними вже була створена опера PhD-опера «Про що мовчить Заратустра».

Прем'єра опери «LE» відбулася 25 лютого в Українському домі в рамках всеукраїнського мистецького проекту «Леся Українка: 150 імен» до 150-річчя від дня народження поетеси. Твір написаний для двох сопрано, двох баритонів та інструментального ансамблю у супроводі live-електроніки.

Експериментуючи зі сприйняттям слухача, NOVA OPERA відійшла від усталеного розуміння жанру опери, залишивши лише структурну модель та загальні жанрові принципи, що базуються на взаємодії аудіального, візуального та вербального начал.

Назва Re:post-опера «LE» – це не тільки гра сенсів, але й певний «код», у якому, немов у хімічній формулі, вміщена зашифрована квінтесенція композиторського мислення. Вона складається з двох диференційованих «елементів» – «re:post» та «опера», що, в свою чергу, також розпадаються на атоми підтекстів та семантичних значень. В буквальному значенні repost – це повторна публікація будь-якого повідомлення інформативного характеру. Таке визначення обумовлене рядом функцій, що закладені у протоідею твору.

У цьому випадку предметом поширення, або репосту, виступає поезія Лесі Українки. Цікавим є підхід до вибору творів поетеси, участь в якому брали як композитори, так і режисер, і солісти. Відштовхуючись від первинної просвітницької мети, формація прагнула якомога ширше і глибше розкрити образ Лариси Косач – передової, освіченої та геніальної жінки свого часу. Літературну основу опери склали рядки з першоджерел, створених протягом різних етапів життя поетеси. Це насамперед уривки з драматичної поеми «Орґія», поем «Давня казка», «Роберт Брюс, король шотландський», «Одно слово», «Якутської поеми» та окремі вірші. Не оминули автори і її перекладацької діяльності, поклавши на музику лірику Г. Гейне та Дж. Байрона, що лунає у сплетінні з тендітною співочою мовою Лесі.

Охоплюючи досить велику кількість творів, формація прагне показати різні емоційні стани Лесі Українки – від натхненно-ліричного до психологічно-напруженого та афективного. Зважаючи на відсутність традиційного для оперного жанру сюжету з послідовним розгортанням подій, утворюється рухома структура твору. Композиція опери складається з одинадцяти контрастних сцен, які передбачають утворення різних комбінацій та нових варіантів послідовностей при кожному наступному сценічному втіленні. Це стало можливим завдяки застосуванню live-електроніки, звучання якої проймає весь твір та утворює музичну сферу, що об'єднує елементи гнучкої форми. Втім варіативність стосується лише внутрішнього наповнення опери, залишаючи незмінними загальні часові рамки.

Лаконічність висловлювання також проявляється у невеликій кількості виконавців, відсутності масштабних сцен і змін декорацій. Розташування кожного музиканта на сцені точно регламентовано. Кожний соліст має постійну позицію на сцені, звідки він демонструє пластику та виражальні пантомімічні рухи. Натомість важливу роль відіграє візуалізація, що допомагає заглибитись в атмосферу опери. Сценічна вистава доповнюється світловим шоу та відео-проекцією, що розгортається на 360°. Витримані елегантні костюми співаків відображують моду кінця XIX століття, передають дух та атмосферу того часу.

Комунікативну функцію Re:post-опери багато в чому виконує сучасна манера викладу. Музичний матеріал твору містить «алюзії на популярну музику». В ньому поєднуються риси естрадної пісні, хіп-хопу, репу, фольк-музики. Проте об'єднання різних напрямків не робить музичну мову навмисне еkleктичною. Використання подібного стильового міксу обумовлене спробою «осучаснити» постать Лесі Українки, репрезентувати її у новій незвичній формі і залучити слухачів «перерепоснути» творчість української поетеси у своїй свідомості.

**Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка
Кафедра фортепіано, джазу та популярної музики, II курс магістратури**

*Автор – Захарченко Анастасія Вікторівна
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент
Чернова Ірина Вікторівна*

КОНТЕКСТ ГРОТЕСКУ У ФОРТЕПІАННІЙ СЮІТІ «1922» ПАУЛЯ ГІНДЕМІТА

Мета: проаналізувати дискурс гротеску у фортепіанній сюїті «1922» П. Гіндеміта як показовий артефакт нової естетичної парадигми на тлі соціально-історичної кризи у першій третині ХХ століття.

Дослідження проблем музичної естетики є однією з актуальних галузей музикознавства, зокрема і виконавського. Свідомо інваріантне мистецтво ХХ ст., як зауважив М. Мамардашвілі, є неусвідомленою сповіддю людства, яке вже впродовж тисячі років прагне розкрити світорозуміння та самопізнання у категоріях естетики.

Гротеск як естетична категорія химерно поєднує антагоністичні начала, загострюючи контраст характерних елементів зображуваного, тим самим яскраво висвітлюючи їх ідейно-естетичну сутність. Постаючи як найвища форма комічного, гротеск є поєднанням іронічного (лукава, не зла насмішка) та саркастичного (зла іронія). Треба зазначити, використання даного способу художньо-естетичного формотворення було обумовлене рядом причин як об'єктивного (історичні конфлікти, соціально-економічні кризи, політичні перевороти, масова фрустрація та моральне виснаження людства), так і суб'єктивного змісту (відповідність психотипові митця та запитам суспільства).

Маючи на меті писати «доступно про високе» Гіндеміт, як і інші композитори-інтелектуали ХХ століття, надав серйозному форму простого. Доступним є те, що зрозуміло; зрозуміло те, що константно, однозначно та очевидно; очевидним є те, що лежить на поверхні, є наглядним, простим. Отже, вибудовується логічний ланцюг: «доступно-зрозуміло-очевидно-просто». Як відомо, на рівні композиційних прийомів та художньо-естетичних образів найбільш наочним та дійовим є метод контрасту, який загострює характерні риси тематичних елементів, роблячи їх більш випуклими та помітними. Так створюється двозначна естетична модель: через протиставлення та синтез

одночасно. Цей музичний оксюморон найпростіше втілюється в естетичних вимірах гротеску, який і є зіставленням протилежностей.

Фортепіанна сюїта «1922» П. Гіндеміта – характерний зразок використання контрастуючих елементів комічно-сатиричного спрямування, зокрема:

- через осучаснення традиційного історично-викристалізованого жанру (сюїти) та його переформатування із використанням нехарактерних складових – танців початку ХХ століття;
- у драматургії циклу: жанри популярних сучасних танців (шимі, бостон, регтайм) – яскраві, активні, вибухові, поруч із філософською п'єсою «*Nachtstück*» споглядально-відстороненого характеру, наче перебуваючи в прострації після пережитого;
- у драматургії меншого порядку: наявність нетипових епізодів у п'єсах № 2 «*Shimmy*» (ліричний), № 4 «*Boston*» (драматичний), № 5 «*Ragtime*» (остинатна, дещо механічна, нав'язлива тема);
- невідповідність складної модерної музичної мови, композиційних прийомів, поліфонічних елементів (навіть поліфонії пластів), нагромадженої графіки (трилінійного письма) простоті самої ідеї танцювального жанру;
- у засобах виразності: використання протиприродної перемінності розмірів у танцювальному жанрі (п'єси №№ 2, 4); поєднання суто німецької класичної темпової строгості та романтичних *accelerando*, *ritenuto*, *drängen* і т. д.; тонка штрихова та динамічна нюансировка на противагу дещо вульгарним, перебільшеним акцентам;
- у музичній мові: зіставлення теми речитативу в октавний унісон у п'єсі № 4 «Бостон» у середньому розділі та секундових дисонантних інтервалів у крайніх частинах твору;
- у гумористичних ремарках самого Гіндеміта до п'єси № 5 «Регтайм»: «Не озирайтесь назад на те, що ви дізналися на уроках фортепіано. Не думайте довго, чи то 4-м чи то 6-м пальцем вдарити ре-дієз. Грайте цю п'єсу дуже люто, але завжди строго ритмічно, наче машина. Дивіться на піаніно як на цікавий вид ударного інструменту та дійте відповідно».

Посилаючись на естетичний та текстологічний аналіз сюїти «1922» Пауля Гіндеміта, можна зробити висновок стосовно практичних рекомендацій виконавцеві під час презентації даного твору. Вони, беззаперечно, теж матимуть елементи контрасту вищого порядку та поєднання амбівалентних понять.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Кафедра історії світової музики, аспірант II року навчання**

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

ЗВУКОВИЙ ПРОСТІР СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО БАЛЕТУ: ПРОБЛЕМА КЛАСИФІКАЦІЇ

Жанр балету це складне мультикомпонентне явище, в якому можна виділити два центральні компоненти: хореографію та звукове оформлення. Що стосується саме звукового оформлення балетів, то тут є доцільним поділ на звуки, спеціально створені композитором (власне музична складова), та звуки, які виникли під час постановки (звуки, які творять танцівники, елементи сценографії тощо).

Сучасний український балет презентує різні варіанти оформлення звукового простору балетної вистави. Першої черги, це суто музична складова, автором якої є композитор. Тут можна зробити поділ за ознакою інструментарію звуковидобування, яким оперує митець:

- симфонічний оркестр («Ольга» Є. Станковича, «Liebestod» В. Губаренка, «Видіння Рози» О. Родіна, «За двома зайцями» Ю. Шевченка);
- інструментальний ансамбль («Пори року» О. Родіна, «Horner» М. Шалигіна, «Дон Жуан з Коломиї» О. Козаренка);
- вокально-інструментальний ансамбль («Traces» М. Шалигіна);
- вокально-хорова музика («Кобзар» Ю. Шевченка);
- електроакустична музика («Holly Drill» М. Шалигіна, «Спасіння Архонта» М. Галаджун, «Стіна» О. Шпудейка);
- комбінований варіант із залученням різних підходів до звукового оформлення балетів («Odysseus» М. Шалигіна включає інструментальну, вокально-хорову та електроакустичну музику; «Heimsuchung» А. Корсун, партитура якого складається з вокально-хорових та електроакустичних складників).

Другий тип – це позамузичні звуки, які видобуваються танцівниками. До цього типу відносимо крики, сміх, тупіт, плескання, елементи *body-percussion* тощо. Подібне звукове наповнення є у більшості сучасних балетів.

Третій тип звукового оформлення балету включає музичні звуки, якість яких безпосередньо залежить від танцівників та їх пластичної роботи. Прикладом цього може бути балет «Стіна» О. Шпудейка, де танцівники є своєрідним музичним інструментом: саме від їх танцювальних рухів залежить, яка музика звучатиме. Так, танцівники взаємодіють із платформою та стіною, які підключені до модульного синтезатора: кожен рух танцівника стає імпульсом до звукотворення. Інакшим прикладом є балет «GaKa» М. Шалигіна, де танцівники одночасно є й виконавцями музичної складової балету (грають на музичних інструментах).

Отже, сучасний український балет презентує різні види звукового оформлення простору балетної вистави. Осмислення способів організації та функціонування звуків у виставі дало можливість створення робочої

класифікації, яка, своєї черги, дозволяє простежити еволюційний шлях музичної складової балету.

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

*Автор – Кісіль Марія Ігорівна
Науковий керівник – викладач-методист
Соловей Лариса Михайлівна*

**УКРАЇНСЬКІ НАРОДНОПІСЕННІ ВИТОКИ ТВОРЧОСТІ
ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО**

270 років минає від дня народження Дмитра Бортнянського – одного з багатьох видатних українців, які творили державність, науку, культуру нації.

Подібно до його славетних співвітчизників, Бортнянський більшу частину життя прожив далеко від Батьківщини, але був і залишається українцем та яскравим представником української культури, який зумів вдало поєднати кращі здобутки сучасної йому західноєвропейської школи з українськими національними рисами.

Дмитро Бортнянський народився 1751 р. у гетьманській столиці Глухові у сім'ї міщанина, який мав коріння у Західній Україні. Витоки родоvodu Бортнянських пов'язані із селом Бортне (на Лемківщині у Галичині). Здобувши початкову освіту у Глухівській співацькій школі, був прийнятий у Придворну співацьку капелу у Петербурзі.

Вісімнадцятирічного Бортнянського, як особливо обдарованого музиканта, скеровують на навчання в Італію (1769–1779 рр.). Венеція, Болонья, Флоренція, Рим, Неаполь – великі культурні центри, де навчається Бортнянський у кращих митців світу, засвоюючи багаті досягнення італійської та західноєвропейської музики, шліфуючи свою композиторську майстерність.

Тривалий італійський період був плідним у творчості Бортнянського: написані і з успіхом поставлені опери «Креонт», «Алкід», «Квінт Фабій», а також сонати, кантати, церковні твори. Вже у ранніх творах композитор проявив себе як типовий представник музичного класицизму. Зокрема, він дотримувався традицій італійської опери-*seria* – міфологічного сюжету, низки сюжетно-композиційних норм. Разом з тим, в його операх простежуються й окремі мелодії, близькі до українських народних пісень. «Українськість» проступає і в фактурних прийомах, зокрема у веденні двох верхніх голосів паралельними терціями («терцевою второю»), співі усього складу хору в октаву чи в унісон тощо. У творах пізнішого, «зрілого» Бортнянського це стане звичним.

У 1796 році Д. Бортнянський отримав посаду директора Придворної співацької капели. Як і його попередники, композитор поповнював капелу переважно вихідцями з України, зокрема Глухівської співацької школи.

У творчому доробку Бортнянського значна кількість духовних творів: 45 хороших концертів, 2 літургії, херувимські, обробки для хору київського, болгарського та грецького церковних наспівів. Більшість з них створенні на

тексти з Псалтиря, і лише два присвячені найбільшим святкам церковного календаря – Різду та Великодню, один із кращих № 15 «Придіте, воспоем». На відміну від драматичних, трагічних, напружено-емоційних концертів Березовського, Бортнянський шукає в поезії Давидових псалмів радісні, піднесено-урочисті настрої. Мелодика його концертів часто пов'язана з українським фольклором, з обрядовими, ліричними, побутовими, а навіть жартівливо-танцювальними піснями. Це додає їм особливого душевного тепла, яскравості, а разом з тим, завдяки національній характерності мелодій, вирізняє композитора посеред західних музикантів, що спирались на ті самі професійні принципи. Лише в останніх творах, наприкінці життя, трапляються мінорні концерти драматичного і трагедійного змісту, серед них Концерт № 32 «Скажи мені, Господи, кончину мою», написаний незадовго до смерті.

Композитор своєю творчістю розвинув традиції українського хорового співу в репертуарі Петербурзької хорової капели. Він глибоко осягнув специфіку церковного хору, про що свідчать його кращі концерти № 15, № 16, № 19, № 24, № 30.

Хорова музика Бортнянського, в якій він послідовно і завжди проводив зв'язок із українською духовною музикою та хоровим літургійним співом українських православних церков, була дуже популярною ще за його життя. Їх співали й за межами церкви, у навчальних закладах, в аматорських хорах, у кріпосних капелах, у побуті.

Традиційно українські музикознавці наголошують на використанні інтонацій української народної пісенності у хоровій творчості, що було зумовлено тим, що перші музичні враження композитором були отримані в Україні, українцями були також більшість друзів Бортнянського у хоровій капелі та його вчитель – Марко Полторацький, відомий оперний співак та хоровий диригент, українець за походженням.

Зокрема, музикознавиця Лідія Корній відмічає українські інтонації мелодики хорових концертів композитора:

- типову для українських пісень низхідну ліричну сексту;
- типові звороти зі зменшеною квартою між III і VII[#] ступеннями у мінорі;
- типові для ліричних пісень жалібні інтонації зі збільшеною секундою між III і IV[#] ступеннями у мінорі.

Детальний аналіз інтонаційної спорідненості тематизму концертів та української народної пісні знаходимо в праці В. Іванова. Зокрема, дослідник вказує на близькість тем концертів №№ 32, 22, 25 з піснею «Летить галка». Мелодико-ритмічні звороти козачка з'являються в третій частині концерту № 6, спорідненість з жартівливою піснею «Ой ходив козак» виявляє тема фіналу концерту № 9.

У майстерності хорового письма серед сучасників Бортнянському не було рівних. Михайло Вербицький поставить Бортнянського в один ряд із Моцартом, а Станіслав Людкевич у статті «Д. Бортнянський і сучасна українська музика» (1925) закликав українських музикантів розвивати традиції, закладені Бортнянським, «глибше і ґрунтовніше зануритися у велику культурну скарбницю, що зосереджена в творах Бортнянського, знайти в ній джерела й основи нашого відродження».

Бортнянський своїми коренями належить українській культурі, її давній музичній та хоровій традиції, яка пізніше розвинулася у творчості українських композиторів М. Вербицького, І. Лаврівського, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського та ін.

Отож, ми з гордістю називаємо Дмитра Бортнянського світилом української музики, адже його творчий спадок є «найкоштовнішим», а «краса і сила творів – вічною і незалежною від часу». Тому вивчаймо творчість композитора, засіваймо її «безцінні зерна» серед сучасності.

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

Автор – Коваль Марія Валеріївна

Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент

Філатова Тетяна Володимирівна

Науковий консультант – кандидат мистецтвознавства, доцент

Чижик Ірина Олексіївна

**МОНОДИЧНЕ ПЕРШОДЖЕРЕЛО У БАГАТОГОЛОСНИХ
ДОГМАТИКАХ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ СПІВАЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ**

1. Києво-Печерський розспів є масштабним, духовно піднесеним, епічним співочим явищем. Його духовні властивості пояснюються, зокрема, тим, що як генетичний код співацької традиції в ньому збережений стародавній знаменний розспів. Києво-Печерський спів має тисячолітню історію і відомий на сьогодні у найпізнішій багатоголосній формі. Проте, тканиною багатоголосся оточується першоджерело – первинний монодичний наспів. Він розміщується у партії другого тенору, подвоюється у терцію у партії першого тенору та супроводжується партією баса. Партія, умовно кажучи, баритону додає багатоголоссю гармонічної повноти. Монодичне першоджерело вважається головною мелодію багатоголосного піснеспіву і забезпечує незламну єдність та цілісність Києво-Печерської співацької традиції.

2. Корпус монодичних піснеспівів формувався як музична форма інтонування богослужбових текстів, які належать системі осьмогласся. Канон осьмогласся в музичній складовій відправи виражається через систему поспівок. Якщо в обіходному варіанті осьмогласного канону поспівки повністю втрачені, то у Києво-Печерській багатоголосній традиції поспівкова основа залишається принциповою, але набуває певних змін внаслідок адаптації до умов багатоголосся. Особливості поспівкового канону осьмогласся досліджуються у даній розвідці у вісьмох Догматиках – доволі великих, мелодично насичених та розгорнутих піснеспівах, у яких зміст поспівкового устрою кожного гласу представлений майже в усій повноті.

3. На ґрунті порівняльного аналізу поспівкової структури Догматиків у їх монодичній та у багатоголосній формах (у багатоголоссі аналізувалася партія другого тенору як носій монодичного першоджерела) було виявлено, що поспівковий комплекс партії тенору може співпадати із поспівковим комплексом

цільного монодичного піснеспіву з одного рукопису першоджерела. Але частіше зустрічається інший варіант співвідношення: коли поспівки, з яких складається партія другого тенору, належать кільком варіантам Догматику з різних рукописів різного історичного походження, що віддзеркалює різні етапи історичного розвитку традиції. За даними нашої статистичної бази домінуючим першоджерелом є рукопис Київського Ірмологіону ІР НБУВ НАНУ ф. 301 №350 другої чверті XVII століття, опісля якого також широко вживаним є рукопис Супрасльського монастиря, в якому закарбовано найдавніший знаменний розспів.

4. Сформована статистика за ознакою ступеню збереженості поспівкового складу монодичного першоджерела у партії другого тенору багатоголосся. Даний аспект статистичної інформації опрацьований на базі поспівкового словника протоієрея В. Металлова, а також словника поспівок, представлених у монодичному корпусі Богородчних піснеспівів Києво-Печерської Лаври, який визначений, укладений та упорядкований у дисертаційному дослідженні О. Прилепи.

5. Статистична інформація свідчить, що у цілому у Догматиках представлено 107 поспівок. З них 40 поспівок збережених, 5 варіантних, 13 спрощених, 19 замінені іншими. 24 зовсім не збережених, тобто, належать лише до монодичної форми Догматиків. 6 поспівок знаходяться лише у багатоголосних Догматиках (та ще не мають власних назв). Тому можна сказати, що першоджерело, яке розміщується у партії другого тенора (за винятком третього гласу, де з партії першого тенора воно подеколи мігрує у партію баритона), збережене майже наполовину.

6. Ритміка використаних поспівок в своїй більшості збережена, але такі явища, як спрощення та вирівнювання її не оминають. Проте, і навпаки – спостерігаємо, що у деяких поспівках відновлюється гострота ритму, властива знаменному їх вигляду. О. Прилепа зазначає, що на більш пізньому етапі функціонування Києво-Печерського розспіву спостерігається тенденція повернення більш раннього, давнього шару поспівок. Так як багатоголосний Києво-Печерській розспів є представником історично-пізнього етапу, слова дослідниці підтверджуються певною мірою.

7. Підтекстова поспівкового ряду зовсім змінена та не збережена. Таке явище, насамперед, пов'язано із втратою крюкової нотації, а також зі зміною гімнографічних текстів під час реформи патріарха Никона кінця п'ятдесятих років XVII століття, які у Києво-Печерській Лаврі були прийняті приблизно з початку XVIII століття.

8. Дана робота є першою у напрямку музично-теоретичного аналізу дослідження особливостей функціонування монодичного першоджерела в умовах багатоголосної форми Києво-Печерського співу, в ній проаналізовано лише жанр Богородичного Догматику. Ото ж потрібно провести ще велику роботу з дослідження інших жанрів Лаврського обиходу: тропарів, ірмосів, антифонів, алелуаріїв, канонів. Тільки тоді можна буде підтвердити виявлені тенденції або спростувати, або скоригувати їх, визначити суттєві властивості багатоголосного осьмогласся. Проте, можна констатувати, що поспівкова основа гласу та принципова збереженість сакрального першоджерела витримали випробування часом.

**Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
Кафедра історії української та зарубіжної музики, IV курс**

*Автор – Козінець Єлизавета Василівна
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент
Мізітова Аділя Абдуллівна*

**«АНТОНІЙ І КЛЕОПАТРА» С. БАРБЕРА ТА «АІДА» ДЖ. ВЕРДІ:
ДЕЯКІ ПАРАЛЕЛІ**

Опера «Антоній і Клеопатра» видатного американського композитора минулого сторіччя С. Барбера – один із варіантів інтерпретації античної легенди про кохання римського полководця та єгипетської цариці. За її основу вибрана однойменна трагедія У. Шекспіра, яка спирається на реальні історичні події, описані давньогрецьким філософом Плутархом у «Порівняльних життєписах». Твір був заказаний С. Барберу до відкриття нового будинку нью-йоркської Метрополітен Опера 16 вересня 1966 року. Попри довготривалу роботу та значні матеріальні ресурси, вкладені в організацію такої визначної події світової культури, перший спектакль виявився вкрай невдалим. Через це постає питання: чому опера, яка надалі здобула визнання на сценах багатьох театрів та міжнародних фестивалів, спочатку була сприйнята критиками настільки холодно?

Наведемо дві взаємопов'язані причини, які пояснюють цю ситуацію. Перша з них зовнішня – чисельні технічні недоліки в роботі сценічного світла та складних декоративних конструкцій. Між тим, більш суттєвими виявилися глибинні обставини – розбіжність розуміння загальної концепції опери композитором та першим лібретистом Ф. Дзефіреллі, відомим режисером та постановником. Американська музикознавиця Б. Хейман неодноразово відзначає, що італієць вбачав у тонкому творі С. Барбера нову версію «Аїди» Дж. Верді. Безумовно, подібна асоціація має декілька пояснень – всупереч різним творчим позиціям між митцями, опери виявляють деякі спільні риси.

Викликає паралель з «Аїдою» місце дії та музичні засоби його характеристики. В обох творах дія відбувається в Єгипті – спекотній та екзотичній країні, що підкреслюється не тільки відповідними декораціями, але й музикою, яка надає особливу атмосферу та локальний колорит. Іншим вагомим аргументом стає спільність сюжетної фабули: виокремлюються дві тісно сплетені між собою лінії подій, де любовна колізія розвивається на тлі історичних подій. Вельми схожі трагічні фінали опер із погибеллю головних героїв – втілюючи високі ідеали античного мистецтва, вони породжують стан катарсису. Не слід залишати без уваги драматургічні принципи творів. Зокрема, слід відзначити, як обидва композитори відмовляються від експозиційності у сюжеті, внаслідок чого історична та лірична лінія у тісному переплетенні подаються на самому початку. Опері споріднюють також поведінка головних героїнь – і Клеопатра, і Аїда опинилися «між двома вогнями», потрапили у конфлікт інтересів. З одного боку, вони сковані обов'язками перед своєю державою, а з другого – почуттями до лідерів іншої країни.

Виходячи з наведених асоціацій, що виникають при загальному порівнянні цих опер, рішення Ф. Дзефіреллі з приводу лібрето та вистави стають цілком

зрозумілими. Проте, це не позначає збігу концепцій на глибинному рівні. Дж. Верді належить помпезна композиція, яка не мислиться відірваною від масштабної дії, урочистого тону оповідання та значних декорацій. На відміну від італійського маестро, С. Барбер тяжіє до створення тонкої та інтелектуальної трагедії двох осіб, яка носить більш камерний характер. Завдяки яким засобам це досягається?

Спершу слід відзначити особливе сприйняття сценічного часу. В «Антонії і Клеопатрі» увага акцентується на сценах, де головні герої вирішують між собою особисті питання психологічного характеру, а власне політичні події відходять на другий план. Навпаки, в «Аїді» час є максимально наповненим сюжетними поворотами, перед глядачем постійно змінюються яскраві малюнки. Таким чином, на одиницю часу приходиться більше подій, через що вистава сприймається масштабнішою, ніж вона є насправді. Це зумовлює нерівноцінне значення політичної та любовної ліній у сюжеті. В «Аїді» спостерігається посилення громадянського начала, дія сконцентрована навколо демонстрації сили та влади Єгипетської держави на відміну від Ефіопії. В «Антонії і Клеопатрі» виникає дещо інакша ситуація: посилюється ліричне, а історична лінія стає лише сюжетною канвою, на тлі якої розвивається історія двох закоханих. Дві держави, Єгипет та Рим, експонуються у рівновазі, необхідність в особливому підкресленні тієї чи іншої стає відсутньою. По-різному розуміються обставини, в які потрапляють головні герої. Радамес не відчуває роздвоєність просторів, хоча перед ним постає проблема вибору. На відміну від нього, Антоній опиняється у різних емоційно-психологічних просторах, коли, з одного боку, постає сила кохання, а з іншого – почуття обов'язку, відданості та служіння державі.

Узагальнюючи спостереження, можна дійти висновку, що режисерський підхід до втілення опер С. Барбера та Дж. Верді має бути кардинально протилежним. Тонку психологічну трагедію, де головне місце посідає розвиток глибин внутрішнього світу героїв, а не подані із зовнішнім розмахом громадянські мотиви, не можна перевантажувати масивними декораціями та пишномовними костюмами. Таким чином, у «Антонії і Клеопатрі» особливу роль відіграє розміщення змістовних акцентів, що докорінно впливає на сприйняття: якщо привертати надмірну увагу до зовнішніх факторів, вони відтягують фокус від головного – психологічної лінії сюжету, трагедії кохання.

**Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка,
Кафедра джазу та популярної музики, здобувач**

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

АНСАМБЛЬ MEDICUS – ЯСКРАВІЙ ПРЕДСТАВНИК «ДРУГОЇ ХВИЛІ» ДЖАЗУ У ЛЬВОВІ

У 2021 р. виповнилося рівно сорок років з часу офіційного прощального концерту на сцені Львівського оперного театру джаз-ансамблю Medicus (засновник і керівник: Ігор Хома). Medicus був першим українським джазовим оркестром післявоєнного часу у Львові, героєм першого українського музичного фільму «Залицяльники» (1967 р., ЛТБ у співпраці із «Укртелефільмом»). Однак, в світлі радянської ідеології та системі естетичних установок, які вона породжувала і культивувала, Medicus так і залишився «білою вороною» завдяки індивідуальному стилю, що не вписувався в канони дозволеного владним апаратом.

Основою індивідуального стилю біг-бенду Medicus було те, І. Хома та його підопічні ніколи не займалися копіюванням відомих та доступних для них джазових стандартів чи мотивів (що були частиною репертуару) в авторських композиціях. Натомість музиканти знайшли власний стиль шляхом синтезу нових тенденцій та традицій. Передумовою творчої свободи ансамблю Medicus було те, що колектив був аматорським і не підпорядковувався жодній офіційній музичній структурі.

Бажання організувати джазовий оркестр в І. Хоми виникло під враженням від фестивалю молоді і студентів у Москві. Ансамбль першого складу називався «Ритм» і сформувався на межі 1957–1958 рр. Перший виступ джаз-ансамблю відбувся в залі Порохової вежі. Ведучим програми був Б. Ступка (на той час студент Театральної студії при Драматичному театрі ім. М. Заньковецької). Встановити точний склад виконавців доволі непросто через його непостійність. Кількісний склад за 20 років існування варіювався від квінтету до біг-бенду. Основу колективу становили Ігор та Олег Хома, О. Довганик, А. Цегельський, Ю. Вовк. Плинність кадрів стабілізувалася на середину 1960-х рр. Дослідник української естрадної музики О. Маслій подає склад станом на 1965 р.: І. Хома (фортепіано, електроорган, скрипка), П. Гусак (флейта), Е. Манякін (тромбон), О. Довганик (тенор-саксофон, кларнет), О. Хома (ударні), А. Цегельський (контрабас). Medicus став творчою школою та гарним стартом для відомих у Львові та поза його межами виконавців: Олег Дорош, Леся Боровець, Леон Фрайфельд, Юрій Гаврилук, Лючія Красота, Леся Стадник, Рита Кабанова, Здіслав Марчій, Люба Чайковська, Оксана Трух, Богдан Цісінський, Левко Цимбала, Іван Попович, Олександр Щеглов, Надія Зяблюк, Анатолій Пацельд, Леся Шевченко.

Аналіз виконавського стилю, як прояв естетичних поглядів часу можемо здійснити на основі доступних записів в мережі інтернет. Зокрема, в повному обсязі доступний музичний фільм «Залицяльники» та диск-гігант 1974 р.

Практично всі збережені композиції доступні у зібранні з 5 компакт-дисків, записаних з ініціативи О. Цимбали (в 2009 р.).

Щодо репертуару, то окрім власне джазових інструментальних композицій (складають левову частку), серед яких знані джазові стандарти та авторські мелодії, Medicus запам'ятався публіці цікавими джазовими обробками народних пісень та оригінальними піснями І. Хоми та інших учасників. Вважаю за доцільне виділити дві тенденції, що були основою виконавського стилю та репертуарної політики водночас:

– переосмислення загальноєвропейської тенденції в творчості композиторів зрілого та пізнього романтизму: створювати національні інваріанти прийнятих в музичній практиці жанрів (безумовно, одним із основоположників в Україні був М. Лисенко);

– синтез національних жанрових інваріантів з локальними традиціями.

Якщо перший аспект є цілком сподіваним та очевидним, то щоб розкрити інший – потрібні детальні та глибокі знання історії формування джазового виконавства Східної Галичини та Львова зокрема. На наш погляд, саме музичний фільм «Залицяльники» ілюструє другу тенденцію. Яскрава історія (залицяння міських парубків до карпатської дівчини), проілюстрована піснями І. Хоми, Б. Янівського та О. Білаша за участю музикантів джаз-оркестру Medicus, була знята в гірському регіоні в 1968 р. Головні ролі озвучили солісти ансамблю Леся Боровець, Леся Стадник, Ігор Левенець. Особливістю фільму «Залицяльники» є те, що сценаристи у співпраці з композиторами створюють на основі вже існуючих чи спеціально створених композицій цілу музичну історію з низкою дотепних мізансцен. Загальна сюжетна лінія дуже нагадує ті, які були типовими для вистав-ревю театру малих форм «Веселий Львів», який існував з 1941 до 1944 року. І хоч інформація про театр на час зйомок стрічки не була загальновідомою, не виключено, що творці «Залицяльників» спілкувалися із Анатолієм Кос-Анатольським та Євгеном Козаком (які, власне, співпрацювали з театром «Веселий Львів» та були представниками так званої «першої хвилі» українського джазу у Львові). Подібно, як композитори довоєнного часу, І. Хома навіть в виборі інструментального складу продовжував тенденцію естрадних ансамблів Західної України – добирати темброву палітру, близьку до традиційного національного звукового ідеалу. Саме тому духовна мелодична лінія в біг-бенді І. Хоми посилюється (або й зовсім заміщується) скрипками, з духової групи найважливішу роль має кларнет – інструмент з дерев'яної групи максимально темброво близький до звучання народних духових інструментів, часом використано і флейту.

**Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра (коледж)
Теоретичний відділ, III курс**

*Автор – Коледа Діана Дмитрівна
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства
Богданова Олена Володимирівна*

ОПЕРНІ УВЕРТЮРИ К. М. ВЕБЕРА: НА ПОРОЗІ НОВОГО СТИЛЮ

Ранній етап музичного романтизму датується 10-20-ми роками XIX століття. Початок цього етапу ознаменували такі музичні явища, як:

- зінгшпіль Вебера «Абу Гасан» (1811); опера «Ундіна» Е. Т. А. Гофмана (1816);
- програмна фортепіанна п'єса Вебера «Запрошення до танцю» (1815);
- перші по-справжньому самобутні пісні Ф. Шуберта «Маргарита за прядкою» (1814), «Лісовий цар» (1815);
- вокальні цикли К. Вебера «Ліра і меч» (1814), Л. Бетховена «До далекої коханої» (1816).

Засновником народно-національної німецької романтичної опери по праву став Вебер, адже саме в його операх вперше викристалізувалися основні риси романтичної опери:

1. Інтерес до народної творчості, який стає характерним для музичного романтизму. Вебер також використовує особливості німецького фольклору, що найбільше виражено в опері «Вільний стрілець» (наприклад, хорова інтродукція з 1 дії; хор подруг, хор мисливців із 3 дії).

2. Відтворення образно-сюжетної сфери, дотичної романтичному стилю:

- використання героїчного епосу – опера «Евріанта», лібрето якої засновано на лицарському романі (в музиці увертюри – уособлюється в лейтмотиві лицарської честі Адоляра);
- сфера казкової фантастики – опера «Оберон», описує події в царстві ельфів (в музиці увертюри – це тема царства ельфів, тема зі сцени Пьока і духів природи);
- гармонія природи – в опері «Вільний стрілець» зустрічаємо картину лісової природи вже у вступі до увертюри, де її «вимальовують» 4 валторни, тощо;
- поетизація народного побуту – Вебер в опері «Вільний стрілець» змальовує народне життя (хорова інтродукція – картина селянського свята);
- легендарна сфера – фундаментом до лібрето опери «Вільний стрілець» стала поширена легенда про юнака, який уклав угоду з дияволом;
- інонаціональна екзотика – в опері «Оберон» використовується справжній східний наспів для зображення екзотичних східних сцен.

3. Вебер створює різні типи національної романтичної опери, наприклад: містичний лірико-побутовий зінгшпіль («Вільний стрілець»); казково-фантастичну оперу («Оберон»); героїко-легендарну лицарську оперу «Евріанта».

4. В романтичних увертюрах Вебера простежується діаметрально-контрастне протиставлення різних образних планів – «романтична антитеза», як принцип драматургічного конфлікту й подальшого напруженого розвитку: реальний світ і казкова фантастика, життєрадісні жанрово-побутові картини і філософські роздуми, зіткнення добра і зла.

5. Для образів романтичних героїв характерна душевна збентеженість, внутрішні протиріччя, які Вебер передає за допомогою комплексу музичних характеристик, що стануть домінуючими в романтичному музичному стилі. Це ускладнені, диференційовані, альтеровані гармонії, барвисті тональні зіставлення, акорди побічних ступенів, особливий характерний ритм. Наприклад: в увертюрі до «Вільного стрільця» тема пекельних сил (головна партія) зображена завдяки окремим нерозв'язаним гармоніям, що закінчуються на VII ступені, в поєднанні з пульсуючим синкопованим ритмом – це надає їй надзвичайну внутрішню імпульсивність, експресію.

6. Збагачення барвистої палітри симфонічного оркестру, виділення солюючих тембрів, акцентування колористичного потенціалу інструментальних засобів. З особливою віртуозністю та виразністю використовуються валторна та дерев'яні духові (часто кларнети, флейти). В увертюрі до «Оберону» вже у вступі застосовано всі ці інструменти у вигляді соло.

7. Центральною сферою романтичного мистецтва постає лірико-психологічне начало та затвердження високої цінності духовного світу людини. Переживання героїв опер Вебера, як і творів інших композиторів-романтиків, зазвичай пов'язані з почуттям любові: «Вільний стрілець» – закохані Макс та Агата; «Оберон» – Гюйон і Реція; «Евріанта» – Адоляр і Евріанта. Їх ліричні теми вперше з'являються в побічних партіях увертюр кожної опери, надалі зростає їх значення в тематизмі опери.

8. Типовим для нового стилю є звернення до програмності. Прикладами слугують увертюри до опер «Вільний стрілець», «Оберон» та «Евріанта» Вебера. Композитор започаткував новий тип тематичної увертюри, який переважає в оперній творчості XIX сторіччя. Вона побудована на темах з опери і є симфонічним узагальненням її змісту. В увертюрах до «Вільного стрільця», «Евріанти» і «Оберону» на основі музично-тематичного матеріалу опери Вебер створює закінчені композиції, які виражають певною мірою основну ідею опер.

Таким чином, принцип програмності, яскрава конкретна образність, нове тлумачення структурних закономірностей, сміливість гармонічної мови, розширення ролі окремих інструментів – все це дозволяє вважати опери та оперні увертюри Вебера важливим етапом у становленні нового художнього стилю – романтизму, в якому він по праву має посідати місце першовідкривача. Ще на початку 20-х років XIX ст. К. Вебер передбачив багато з того, що розкриється пізніше в увертюрах Ф. Мендельсона, Р. Вагнера, в програмних симфонічних поемах Ф. Ліста.

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

*Автор – Кравченко Мілана Шонівна
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
Вороніна Марія Олексіївна*

**Ф. МЕНДЕЛЬСОН, ПСАЛОМ № 114 ОР. № 51
«ЯК ВИХОДИВ ІЗРАЇЛЬ З ЄГИПТУ»:
ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОГО ПРОЧИТАННЯ БІБЛІЙНОГО СЮЖЕТУ**

У творчій спадщині Фелікса Мендельсона значне місце посідають твори на релігійну тематику. Ф. Мендельсон є одним з композиторів-романтиків, у творчості яких духовна музика переживала оновлення під впливом естетики та світогляду нової доби. Уважно зберігаючи німецькі композиторські традиції, тонке почуття та високий рівень професіоналізму, Ф. Мендельсон зумів поєднати найкраще від попередніх епох із сучасною музичною мовою.

Окрім найвідоміших ораторій композитора «Павло» та «Ілля», у його творчому доробку є чимало менш масштабних хорових творів на духовну тему. Різноманіття сюжетів, жанрів, форм та складів, до яких звертався Ф. Мендельсон, свідчить про постійний інтерес автора до духовної образності. Особливу увагу привертають до себе твори на тексти Псалтиря. Варто зазначити, що композитор часто звертався до цих текстів у різних інструментально-хорових творах. Наприклад, в ораторії «Ілля» були використані вірші з 6, 7, 10, 86, 88, 91, 93, 121, 128, 55, 16, 108, 25 та 104 псалмів. За написання самостійних творів на тексти з Псалтиря композитор вперше береться 1821 року, і з цього часу неодноразово втілює різні уривки псалмів в хоровій музиці. За доступними для нас джерелами відомо про 19 (якщо рахувати кожний твір з ор. 78, то буде 22) творів Ф. Мендельсона на тексти з Псалтиря.

Перші такі твори були написані лише для хору а capella (5) та один для хору та органу або фортепіано. 1830 року відбулася успішна прем'єра Псалма № 115, створеного вже для хору та оркестру. Згодом композитор написав низку подібних творів для концертного виконання в Гевандхаузі. Серед цих творів був і псалом № 114 «Як виходив Ізраїль з Єгипту» для хору з оркестром (1841).

У псалмі № 114 розповідається про одну з найзначніших подій у Старому Завіті – вихід народу єврейського з Єгипту. Це майже початок історії становлення великого єврейського пророка Мойсея. Детальному опису цих подій присвячено біблійну книгу «Вихід», проте текст псалма № 114 безпосередньо пов'язаний з нею. Цей сюжет часто втілювався у різних видах мистецтва. У музиці історія про Вихід з Єгипту вперше була відбита Георгом Фрідріхом Генделем у його ораторії «Ізраїль у Єгипті» 1738 року. Пізніше до цього сюжету звернувся один із синів Баха – Карл Філіп Еммануель, який написав ораторію «Мойсей у пустелі» (прем'єра відбулася 1775 року в Гамбурзі). Серед сучасників Ф. Мендельсона до цього сюжету звернулися Джоаккіно Россіні (опера «Мойсей у Єгипті», 1818) та Франц Шуберт (ораторія «Переможна пісня Мір'ям», 1828).

Особливістю твору Ф. Мендельсона є те, що він обирає більш камерну музичну форму для втілення біблійного сюжету. Жанр кантати не вимагає

сюжетної завершеності, тому для свого варіанта прочитання цієї історії композитор обирає лише кілька віршів із Псалма № 114, акцентуючи увагу на моменті чудесного переходу євреїв через Червоне море. Завдяки майстерним перемиканням між типами фактури, відбору гармонічних засобів та репризним повторенням віршів псалма, Ф. Мендельсон створює гнучку образно-змістовну концепцію, де оповідність та історична дистанція природно поєднуються з рефлексивними епізодами та радісним прославленням Божої величі.

**Київський національний університет культури і мистецтв
Спеціальність «Культурологія», аспірант I року навчання**

*Автор – Кравчук Олександр Олександрович
Науковий керівник – доктор філософських наук, професор
Гуменюк Тетяна Костянтинівна*

**ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИХАЙЛА КРЕЧКА:
МЕТОДИ, ТРАДИЦІЇ, СПОГАДИ**

Михайло Михайлович Кречко – багатогранна особистість, яка уособлювала у собі різні аспекти своєї творчої натури. Окрім того, що він відомий український хоровий диригент, керівник знаних колективів (Закарпатський народний хор, Національна заслужена академічна хорова капела «Думка», хор Київського академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва), М. Кречко був чудовим композитором, поетом, педагогом, журналістом та культурно-громадським діячем. Скромний за своєю натурою, але «Велетень» за творчим потенціалом, залишив нам у спадок вагомий доробок. Його внесок у збереження та розвиток української культури неоціненний, потребує всебічного розгляду та аналізу.

До вивчення постаті Митця в українському науковому просторі зверталися поверхово, що у свою чергу ініціювало й мотивувало наше більш глибоке дослідження різноманітних аспектів його творчості. Будучи відомим диригентом-практиком, М. Кречко зумів напрацювати особливі методи при роботі зі студентами-хормейстерами. Маючи багату ерудицію, досвід і талант, М. Кречко радо ділився своїми знаннями з молодими хормейстерами. Саме вони нині гордо несуть «звання» учнів «школи Кречка» та постають тим «живим ланцюгом», що поєднує минуле з теперішнім, через хорові традиції та методи, якими керувався у роботі Маестро.

Значну частину свого життя М. Кречко присвятив викладацькій діяльності у Київській державній консерваторії (нині – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського). За 24 роки як керівник класу він виховав цілу плеяду хорових диригентів, що нині є відомими диригентами-практиками в Україні та за її межами. Серед них Еміл Сокач, Олександр Тарасенко, Микола Борщ, Володимир Коцур, Михайло Мороз, Богдана Сава, Анжела Масленнікова та ін.

У своїй роботі М. Кречко особливу увагу приділяв особистісному розвитку кожного учня. Розвитку їх внутрішнього світобачення та вмінню глибоко і фахово аналізувати музичний матеріал. За спогадами учнів, Маестро

широ любив та розумів українську пісню, а відтак, приділяв значну увагу аналізу обробок українських народних пісень. Саме завдяки цьому, за думкою М. Кречка, в учнів напрацьовується глибинне розуміння музичного матеріалу й це постає методикою у освоєнні основ диригентської майстерності.

Один із методів, що використовував у своїй роботі М. Кречко, полягав у обов'язковому вивченні обробки української народної пісні «Із-за гори сніжок летить» М. Леонтовича. Завдяки цій, на перший погляд, простій пісні, педагог перевіряв ставлення та глибину вивчення учнями твору. Педагог підштовхував учнів до самостійних роздумів над літературною складовою твору, що у поєднанні з музичним матеріалом розкриває зміст народної пісні. Складність методу полягає у тому, що твір має куплетно-варіаційну форму і диригент, за допомогою мануальної техніки, повинен передати драматургічну різноманітність, яка розгортається від першого до останнього куплету. Засновуючись саме на самостійних пошуках учня у передачі мануальною технікою різних емоційних настроїв, М. Кречко виховував їх індивідуальний почерк і як диригента, і як митця-музиканта.

При роботі над партитурою М. Кречко вимагав у студентів самостійного осмислення при створенні художнього образу твору. Сам Михайло Михайлович так коментує цей принцип у своїй статті «До вершин хорового мистецтва»: «Треба глибоко вчитуватися у музично-літературний комплекс виконуваного твору, треба багато знати і вміти, щоб досягнути і донести до слухача не тільки те, що закладене в нотах і словах, а головним чином, те, що «закодовано» у підтексті»¹.

Варто зазначити, що до репертуару студентів входили не тільки українські народні пісні в обробці, а й зразки української, європейської та російської класики. Також твори великої форми: сцени з опер, кантати та ораторії. Окремо доцільно відзначити роботу над духовними творами українських та російських композиторів, що у той час були під забороною виконання. Проте М. Кречко вважав їх вивчення обов'язковим для становлення диригентів-хормейстерів.

Оскільки Михайло Михайлович поєднував диригентську практику з викладацькою, тому що працював у той час головним диригентом Національної академічної хорової капели «Думка», до уваги студентів нерідко потрапляли партитури з репертуару колективу. Можемо припустити, що студенти неодноразово були присутніми на репетиціях Майстра з хором під час вивчення творів сучасних українських композиторів. Відтак, у класі М. Кречка студенти вивчали твори молодшої композиторської генерації: Л. Дичко, В. Зубицького, І. Карабиця, Є. Станковича, І. Шамо, П. Майбороди та ін.

Суміщаючи практичну і викладацьку діяльність, М. Кречку вдалося випрацювати особисті методи для становлення диригентів-хормейстерів, практиків сучасного «хорового світу» української культури. Можемо дійти висновку, що правильність його педагогічних методів та підходів до інтерпретації слова та музики у хоровому мистецтві, підтверджується великою кількістю перемог та успіхів його учнів.

¹ Кречко М. (1970). До вершин хорового мистецтва. *Музика*, (4), 2.

**Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка
Кафедра музичної фольклористики, магістрантка I року навчання**

*Автор – Кундуш Катерина Олександрівна
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент
Рибак Юрій Петрович*

НАРОДНОПІСЕННА КУЛЬТУРА ВОЛИНСЬКОГО СЕЛА НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ (НА ПРИКЛАДІ СЕЛА ОСТРІВ ДУБЕНСЬКОГО РАЙОНУ)

Українське село є самодостатнім етнографічним осередком, де і донині зберігаються цінні пласти автентичної культури, що представляють неабиякий інтерес для науки і культури. Саме на такому рівні з прадавніх часів розвивалися основні народні звичаї та обряди, формувався багатий пісенний репертуар. Село є носієм генетичного коду, завдяки якому твориться увесь неповторний етнос, його менталітет.

Основним способом нагромадження етнографічних матеріалів є експедиційно-польова робота. Завдяки цьому розкриваються іманентні риси певного етнічного середовища, а відтак, за сукупністю таких даних та їхнього розгляду у просторі і часі, визначається культурогенеза нашого народу. Фіксація основних обрядових дійств та відповідного репертуару відбувається шляхом запису матеріалу за реальних обставин або, що в останній час спостерігається частіше – з пам'яті найкращих носіїв.

Одним із колоритних українських етнографічних осередків є Волинь, яка характеризується давньою історією та культурою, традиціями та звичаями, багатством форм народної обрядовості. Музично-культурну спадщину Волинського краю досліджували у свій час фольклористи та науковці різних генерацій, серед яких, зокрема, О. Кольберг, З. Доленга-Ходаковський, В. Доманицький, М. Костомаров, В. Давидюк, С. Козицький, Ю. Цехмістрок, Ю. Рибак, О. Серко та ін.

У складі Волині досить велику територію займає регіон історико-культурної Дубенщини. Фольклор цього осередку, окрім вищезгаданих дослідників, вивчали Н. Супрун-Яремко, О. Паральчук, М. Мартиновська, Т. Пархоменко та ін. Важливий внесок у вивчення минулого Дубенщини здійснили дослідники І. Гандзілевська, Н. Якимчук, А. Шевчук, М. Пшеничний та ін.

Протягом семи останніх років авторка цих рядків здійснює фольклористично-експедиційні розвідки в селі Острів, яке знаходиться на території історико-етнографічної Дубенщини. Проведено понад двадцять індивідуальних сеансів звуко- та відеозапису та залучено 13 місцевих інформантів – корінних жителів села, які виконали різножанрові народнопісенні твори та надали супровідну етнографічну та історико-культурологічну інформацію. У результаті вдалося зафіксувати досить багатий пісенний репертуар, що складає понад 300 обрядових та необрядових творів.

Жанрова картина є досить різноманітною. Обрядова творчість становить 60 % від усього репертуару та представлена творами календарного та родинного циклів. Весільні наспіви займають більшу частину обрядового репертуару, а

календарні твори – зимові, весняні та літні – решту. Необрядовий пласт представлений звичайними, «гуличними» піснями на різну тематику.

Попри стрімкий занепад культурних традицій, зменшення кількості їх носіїв і навіть безповоротну втрату деяких обрядових пластів фольклору (хрестильний і похоронний обряди, жнивна обрядовість), існує ряд народнопісенних жанрів та обрядів, які культивуються у с. Острів донині в осучасненому або наближеному до автентичного варіантах. З-поміж календарно-обрядової творчості в наш час виконують у досить значному обсязі зимові наспіви та деякі купальські пісні, натомість весняні твори фактично вийшли з ужитку.

Зимовий цикл включає три традиційні свята – Різдво, Старий Новий рік та Водохреща, кожне з яких супроводжується обрядовими співами та діями. Цикл Коляд-Різдва починається із Святвечора, коли кожна родина збирається на Бідну Кутю, після чого розпочинається величальне обходження дворів. На Старий Новий Рік жителі села збираються на Багату вечерю, молоді щедрувальники перебираються у різних персонажів (Баба, Циганка, Дитя), обмазують обличчя сажею тощо. У колядуванні та щедруванні беруть участь кілька гуртів: церковні братчики та молодіжний гурт, рідше – діти. Найчастіше виконують твори церковного походження, хоча в деяких випадках присутній також і світський обрядовий репертуар. Одним із локально своєрідний явищ є звичай т. зв. зимового «шастування», який передбачає виконання спеціальної колядки для одруженої у попередньому році пари.

У 2019 році у с. Острів вдалося зафіксувати святкування Івана Купала, яке відбувалося в осучасненому вигляді з інсценізацією певних обрядових дій (підпалюванням скатів, стрибанням через вогонь, пусканням вінків), однак приурочені співи були відсутні.

Родинно-обрядовий цикл у сучасній традиції с. Острів представлений лише весіллям. У зв'язку зі зменшенням кількості молоді, яка проживає у селі, весілля відбуваються доволі рідко, однак навіть у таких випадках місцеві жителі намагаються дотримуватися основних обрядових дій. Серед них, зокрема, урочисте запрошення на весілля, випікання короваю та весільних «гусок», вбирання та викуп нареченої, благословення до шлюбу, перейма, знімання та обтанцювання фати-вельона, обдаровування весільним хлібом, «борщ» та ін. Незважаючи на сучасний музичний супровід під час основного святкування, певні весільні звичаї супроводжуються обрядовими співами. Зокрема, під час виготовлення короваю жінки виконують приурочені наспіви, а під час основного гуляння можна почути обрядові твори від старших жінок, а також необрядові пісні та весільні приспівки. Окрім того, у селі Острів досить поширеним є необрядовий пласт пісень, які виконують під час різних святкових та родинних зібрань переважно жінки та чоловіки середнього віку або старші виконавці.

Навіть такий невичерпний перелік основних народних традицій у с. Острів свідчить про досить багату народнопісенну культуру цього села. Тяглість традицій підтримується завдяки їхньому збереженню у пам'яті старших носіїв, котрі передають цінні звичаї наступним поколінням. Місцева молодь, зі свого боку, відіграє не менш важливу роль у популяризації цих традицій у різних формах.

**Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
Кафедра теорії та історії культури, магістратура, I курс**

Автор – Кучер Ольга Анатоліївна

*Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства, в. о. доцента
Гадецька Ганна Миколаївна*

**ІДЗІКОВСЬКІ В ЕПІСТОЛЯРИЯХ ТА СПОМИНАХ СУЧАСНИКІВ ДОБИ:
ПЕРШІ РОЗВІДКИ**

Фірма «Л. Ідзіковський» – один зі значущих осередків культури Києва другої половини XIX – початку XX ст. У минулих розвідках окреслювалась історія її виникнення, надавалась характеристика діяльності. Однією зі сталих сфер родини була комунікація з митцями – вітчизняними та зарубіжними. Звернення до споминів та епістолярної спадщини сучасників родини Ідзіковських не тільки ґрунтовніше розкриває специфіку підходу до ведення справи представниками фірми, а й дозволяє наблизитися до створення особистісних портретів кожного члена родини.

У більшості опрацьованих листів та споминів виразно постає фігура Владислава Ідзіковського. Це закономірно, адже саме Владислав тривалий час керував фірмою.

Український музикознавець Б. Яворський у автобіографії згадує магазин «Л. Ідзіковський» як місце, де він міг вільно користуватися усією наявною книжковою та нотною літературою. Окремо музикознавець висловлює подяку В. Ідзіковському за можливість вільного доступу не тільки до бібліотеки, а й концертів, які влаштовувала фірма.

У листах композитора Р. Глієра та співачки С. Крушельницької В. Ідзіковський постає як людина обізнана, досвідчена щодо рекламного менеджменту, як наполегливий, прискіпливий, але тактовний організатор концертів.

Своєю чергою культурний діяч М. Аркас у листі до літературознавця В. Доманицького, обговорюючи друк другого видання книги «Історія України-Русі» та пропонуючи звернутися з цим питанням до В. Ідзіковського, акцентує увагу на прояві національних рис характеру – «польський гонор», який ніби допомагає Ідзіковському бути професіоналом у своїй справі.

Окрім того є відомості, що у відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника наявні листи композитора К. Стеценка до В. Ідзіковського, в яких йде мова про друк творів композитора та надання Ідзіковському відповідного права на друк. Утім на даний момент опрацювати ці листи не вдалося.

Окремої уваги варта співпраця В. Ідзіковського з композитором М. Лисенком. Відомо, що після купівлі магазину Б. Корейва фірмі «Л. Ідзіковський» перейшли авторські права на друкування творів композитора. Співпрацю та взаємини Лисенка та Ідзіковського не можна назвати гармонійними. З одного боку, фірма займалась друкуванням та просуванням творів М. Лисенка та інших композиторів, таким чином розповсюджуючи та популяризуючи українську музику. З іншого, у листах та спогадах родини Лисенків доволі часто натрапляємо на негативну оцінку діяльності видавця.

Наприклад, син Лисенка Остап вказував на хвалькуватість та помітну грошову зацікавленість Ідзіковського.

Отже, вже перші розвідки показали відмінність у взаєминах сучасників з Ідзіковськими, зокрема Владиславом Ідзіковським. Подальші дослідження епістолярної спадщини та звернення до архівів бібліотек України, віднаходження листів саме родини Ідзіковських сприятимуть глибшому розумінню характерів та інтересів кожного із членів цієї визначної родини.

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

*Автор – Лозіна Софія Едуардівна
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, професор
Дугіна Тетяна Євгенівна*

**РИСИ АКАДЕМІЧНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ В
ЕЛЕКТРОННИХ ФАНТАЗИЯХ КЛАУСА ШУЛЬЦЕ**

Клаус Шульце – «Прабатько» сучасної електронної музики, родоначальник світової клавішної музики, він стояв у витоків жанрів техно, транс, психоделічної електроніки, засновник музики New Age, Ambient та берлінської електронної школи.

Композитор приніс у цей світ багато новацій: нові тембри, нові шляхи звуковидобування, «просторова» обробка звуку, експериментування з різноманітними мікшерами та інше. Саме про це пише більшість дослідників його творчості.

Наукова новизна даного дослідження – у новому ракурсі вивчення музики Клауса Шульце. Ми доводимо, що, незважаючи на багатоманітні темброві новації, Клаус Шульце у своїй творчості інтуїтивно (не маючи професійної музичної освіти) опирається на кращі традиції класичної та романтичної музики.

Безпосередні асоціації з «класиками» романтизму, такими як Шуман, Шуберт, Вагнер у творчості Шульце не виникають, проте між ним і композиторами-романтиками можна провести паралель за пластичністю, красою музичної форми як в цілому, так і стосовно окремих засобів виразності.

Формат цього дослідження незвичний, адже нотні матеріали неможливо знайти ні в інтернет ресурсах, ні в офлайн просторі, незалежно від мови. Через те, що музика не зафіксована в нотному тексті, ми зробили нотне розшифрування окремих фрагментів.

Демонстрація класичних та романтичних рис у творах Клауса Шульце: чітко визначена тональність та гармонічні функції; гомофонно-гармонічна фактура; поліфонізація за рахунок поступового нашарування голосів; використання тембрів класичних інструментів; можна чітко визначити розмір і мірність чергування долей; варіантно-варіаційний розвиток тематизму; фактура поступово ущільнюється, голоси накопичуються; кульмінація знаходиться в зоні «золотого перетину».

Цікаво те, що професійний композитор Едуард Артем'єв – провідний майстер електронної музики радянських часів, багато в чому співзвучний із К. Шульце.

**Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора
Фортепіанний відділ, III курс**

*Автор – Лучков Олександр Степанович
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства
Мадяр-Новак Віра Василівна*

**СОФІЯ ДНІСТРЯНСЬКА ТА ЇЇ СИСТЕМА НАВЧАННЯ
У ФОРТЕПІАННІЙ ШКОЛІ УЖГОРОДА (1930-Х РОКІВ)**

У 1934 р. в Ужгород приїхала талановита представниця віденської фортепіанної школи, яскравий педагог і музикознавець, дружина відомого політика та юриста – Софія Дністрянська (1885–1956). На той момент вона вже подолати стереотип, що концертувати з оркестром можуть лише чоловіки. Її непересічний талант, сильна воля та колосальна працездатність дозволили стати «артисткою високої піаністичної культури» (В. Барвінський), продемонструвати європейцям «вроджений інтелект [...], темперамент і повне [технічне] опанування [...] інструменту» (С. Людкевич), виступати з надскладними концертними програмами з оркестрами Відня, Праги, Львова. В її репертуарі були «Угорська фантазія» Ф. Ліста, фортепіанні концерти Л. Бетховена, Ф. Ліста, А. Рубінштейна П. Чайковського, Е. Зауера, багато творів українських композиторів. 5 її концертних програм української фортепіанної музики було записано на Чехословацькому радіо. С. Дністрянська музикувала із багатьма відомими співаками, скрипалями, віолончелістами (в числі яких – С. Крушельницька, М. Менцицький, О. Носалевич та ін.). На Закарпатті вона стала першою виконавицею творів В. Барвінського.

В Ужгород піаністка приїхала з багатим педагогічним досвідом. Вона викладала у нововіденській консерваторії, де практикувалася надвіртуозна техніка, Празькому Вищому педагогічному інституті ім. М. Драгоманова. У Відні та Празі очолювала приватну піаністичну школу.

Після несподіваного серцевого нападу її чоловіка було поховано в Ужгороді і вона вирішила «осісти» в цьому місті та перетворити його на потужній осередок формування піаністів-віртуозів найвищого європейського рівня. Скоро вона отримала дозвіл міністерства Чехословацької республіки щодо заснування приватної фортепіанної школи в Ужгороді. Вже в перший рік в її клас записалося 6 учнів, а через 2 роки їх було більше двадцяти.

Програма навчання була складена на основі європейських стандартів, спланована на 8 років і розділена на 4 курси:

– Курс для початківців (1 рік) давав елементарні навички фортепіанної гри на основі чесько-німецьких шкіл XIX ст. А. Бауера, Ф. Гофмайстра, Кьослера.

– На підготовчому курсі (1 рік) відбувалося удосконалення техніки. За основу бралися гами (розбіжні, в терцію, в сексту, тризвуками, акордовими

викладами). Навчальний репертуар складався з творів К. Черні, А. Дювернуа, М. Клементі, Ф. Кулау; для виконання в чотири руки – А. Діабеллі, З. Фібіха.

– На середньому курсі (3 роки) продовжувалося удосконалення технічної підготовки учнів. Першого року вимагалось виконання гам (у терцію, дециму, сексту), хроматичних гам й опанування штрихів і динамічних відтінків. Репертуар поділявся на: обов'язковий, довільний та для гри в чотири руки. Серед обов'язкових: К. Черні (ор. 299), Г. Бертіні, М. Клементі, С. Геллера, Г. Генделя, Й. Баха («Маленькі прелюдії»). На другому році навчання більша увага приділялась розвитку дрібної піаністичної техніки, впроваджувалось виконання октав. Вивчалися твори Й. Крамера, М. Клементі, Й. Генделя, Й. Баха (двоголосні інвенції, Французькі сюїти), Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена тощо. Для гри в чотири руки – Е. Гріга, М. Клементі, Г. Кьослера, Ю. Штерна... На третьому році навчання виконувалися довгі арпеджіо з різноманітною аплікатурою, вправи та етюди К. Черні та Й. Пішни, Й. Крамера, М. Клементі, В. Майєра, триголосні інвенції та Французькі сюїти Й. Баха, Й. Генделя, сонати Л. Бетховена, експромти Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона тощо. Крім того систематично освоювалися концертні каденції та гра в 4 руки. Для середнього курсу передбачалися заняття з теорії музики (1 год. на тиждень) та гармонії (2 год. на тиждень).

– На вищому навчальному курсі (3 роки), який відповідав рівню консерваторії, гами гралися подвійними терціями, квартами, секстами, акордами й октавами. Протягом першого року виконувалися щоденні технічні вправи В. Таузіга та Й. Іранека, етюди К. Черні, М. Клементі, І. Мошелеса. Продовжувалося вивчення творів Й. Баха (Англійські сюїти, Добре темперований клавір – I том і II том), сюїт Г. Генделя, сонат В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Е. Гріга, прелюдій та ноктюрнів Ф. Шопена, концертів Й. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена. Протягом другого року навчання учні грали етюди К. Черні, С. Тальберга, Ф. Шопена, Ф. Ліста; поліфонічні твори та твори великої форми: Й. Бах (ДТК), сонати Д. Скарлатті, Л. Бетховена (в т. ч. «Апасіонату»), П. Чайковського, рапсодії Ф. Ліста, концерти Гріга, С. Рахманінова, К. Сен-Санса і Р. Шумана. На третьому році навчання опрацьовувалися найскладніші технічні вправи й твори починаючи від бароко до музики ХХ ст. Під час навчання на вищому курсі вищого курсу передбачалися обов'язкові заняття з гармонії (2 год. на тиждень), аналізу музичних форм, історії музики, настроювання інструмента, модуляції та імпровізації (по 1 год. на тиждень) та гри в чотири руки (2 год. на тиждень по 6 студентів). Усім учням надавалася можливість тренуватися в музичній школі (мінімум один раз на місяць) дуєтом, тріо, квітетом і т. д. Обов'язковою була участь кожного учня у шкільних музичних вечорах декілька разів на рік. Наприкінці кожного навчального року відбувався звітний академічний концерт усіх учнів школи.

Приватна піаністична школа С. Дністрянської проіснувала лише 5 років. У 1938 р. через анексію Закарпаття талановита піаністка змушена була покинути Ужгород, однак С. Дністрянська зробила вагомий внесок в ужгородське музичне життя 1930-х років та відкрила для ужгородської музичної педагогіки найкращі здобутки європейської фортепіанної школи.

**Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
Кафедра бандури, III курс**

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

ОНОВЛЕННЯ КАНОНУ: ДУХОВНА ТВОРЧІСТЬ С. ЛЮДКЕВИЧА ЯК ПРИКЛАД УНІКАЛЬНОГО СИНТЕЗУ ПРОФЕСІЙНОГО ТА НАРОДНОГО ЦЕРКОВНОГО НАСПІВІВ

Практично всеохопна за вибором жанрів, самобутня та багаточисельна творчість С. Людкевича не перестає бути актуальним полем наукових зацікавлень музикознавців різних поколінь. Поруч із грандіозною колекцією духовних творів, не менше зацікавлення викликає «Літургія» С. Людкевича, що побачила світ в 1922 р.

Вважаю доречним зауважити, що попри беззаперечний авторитет серед знавців історії духовної музики, Людкевич не був єдиним дослідником з такими глибокими знаннями. Духовна музика, що в контексті української культури була чи не найбільш довершеною, оригінальною та найдавнішою частиною професійної музичної творчості, викликала глибокий науковий інтерес Б. Кудрика, о. І. Туркевича, о. С. Сапруна, о. П. Бажанського, А. Вахнянина, о. Й. Кишакевича, о. Є. Турули та інших. Важливо, що всі вони були або вихідцями із священничих родів у кількох поколіннях, або висвяченими греко-католицькими священиками, тому досконало знали літургійні обряди та зберегли зацікавлення до духовної музики на все життя.

Особистою перемогою С. Людкевича та вагомим кроком на шляху до реалізації поставленої мети – професіоналізації культового хорового співу та дослідження його історії на гідному науковому рівні, було створення Інституту церковної музики у Львові (про це зазначає З. Штундер у книзі про композитора). Перемовини із А. Шептицьким щодо необхідності такого навчального закладу тривали майже 10 років. С. Людкевич не лише став викладачем новоствореного закладу, а й передав для його потреб колекцію духовних творів, а це майже тисяча примірників, з яких половина – рукописи.

Цілком логічним кроком Людкевича було створення «Збірника літургійних і церковних пісень на основі народних напівів» («Літургії»). Фактично, вона не є авторським твором, а унікальним зразком авторського узагальнення популярних народних духовних гимнів, який однак «... визначив напрямок стильового оновлення» (як зазначила С. Гуральна в дисертаційному дослідженні). В збірку вміщено найбільш часто вживані частини з літургій Д. Бортнянського, М. Вербицького, знаних на той час в Галичині представників «перемиської школи» композиторів В. Матюка, А. Нанке, В. Серсавія та композитора I третини ХХ ст. о. І. Дольницького в транспозиції у більш зручну тональність та з адаптацією під можливості самодіяльного хору. Якщо, втручання в оригінальні партитури є мінімальним, то популярні галицькі самолівкові та дяківські наспіви (дяківська ерусалимка) піддаються авторському аранжуванню.

Тональний план базується на соль мажорі та сі бемоль мажорі (а також їхніх паралельних гамах). Винятками є авторські хори, які подано в оригінальній тональності. У спробі з ідентифікацією першоджерел інтонаційного словника ми зустрілися із труднощами, адже С. Людкевич аж ніяк не використовує цілісних цитат чи стилізації народних мелодій. Природа інтонаційного словника «Літургії» – це органічне поєднання інтуїтивно виділених (в результаті кількадесятирічного вивчення фольклору Галичини та духовної спадщини композиторів кількох поколінь) характерних мелодичних зворотів. Л. Кияновська засвідчує домінування показового низхідного секундового або терцієвого ходу наприкінці фраз, а С. Гуральна виділяє низку загальноновживаних в народному літургійному співі прийомів.

Важливо, що Людкевич робить свою Літургію універсальною – подає мінорні та мажорні варіанти всіх частин Богослужіння, що базуються на спільному мелодично-ритмічному словнику. Це уможливило використання піснеспівів впродовж всього року, навіть на недільних службах в часі посту. Автор розділяє літургію на 23 частини. Характерною рисою є максимально плавне голосоведення і виразність кожного з голосів. Дуже часто партії сопрано та альтів розвиваються за принципом підголоскової поліфонії. В деяких моментах виклад наближується до кантового: підсилені теноровими голосами баси 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 хорів у Львові (наприклад обидва варіанти п'ятої частини Святий Боже). Хоч гармонія не є статичною, вона все ж доволі проста, що повністю відповідає меті Збірника. Композитору вдалося знайти ідеальний баланс між авторським стилем і найбільш вживаними сталими прийомами народної літургійної практики. Це і мало стати запорукою входження та закріплення збірника в щоденній богослужбовій практиці самодіяльних творів. Адже Станіслав Людкевич у своєму музичному творі представив літургію не тільки і не стільки як елемент церковної обрядовості, а як спільну справу (грец. *λειτουργία* – «служіння», «спільна справа»), що є виявом єдності людей. Це проявилось навіть у структурі циклу, що поєднав у собі мотиви народних пісень та музичні фрагменти з добре знаних опусів різних композиторів (чеських – Алоїза Нанке та Вінсента Серсавія, українських – Дмитра Бортнянського, Михайла Вербицького, Івана Кипріяна, Миколи Лисенка, Віктора Матюка та інших), які в народній свідомості досягли значення «народних».

**Хмельницький фаховий музичний коледж ім. В. І. Заремби
Відділ «Теорія музики», III курс**

*Автор – Мельник Анна Андріївна
Науковий керівник – викладач-методист
Беляєва Тетяна Арсенівна*

**НОВІ РИСИ ДУХОВНОГО ХОРОВОГО КОНЦЕРТУ В ТВОРЧОСТІ
Д. БОРТНЯНСЬКОГО НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ № 15
«ПРИИДИТЕ, ВОСПОИМ, ЛЮДИЕ»**

Новатор у багатьох жанрах сценічної, вокальної та інструментальної музики Д. Бортнянський зумів досягнути вершини розвитку національної хорової музики, зокрема, жанру духовного хорового концерту. В своїй творчості він завершив процес її формування, що тривав кілька століть.

Розвиток традицій національної духовної музики, та вплив італійського стилю створили феномен стилю Бортнянського, як хорового композитора. Помітний вплив Б. Галуппі на формування моделі хорового концерту, яку використовували російські композитори, що навчалися в Італії в 2 пол. XVIII ст., та італійської музики в цілому на тип мелодики – більш яскраво емоційної, експресивної. Обережне відношення до Слова Святого письма композиторові вдалося поєднати із виразною «концертністю» його подачі.

Як цензор духовної музики імперії Д. Бортнянський багато зробив для збереження духовної музики України, працюючи над розшифровкою та друкуванням зразків знаменного письма, духовних творів маловідомих попередників та сучасників. Хорові концерти композитора органічно поєднують принципи нового класицистського стилю з розвитком традицій українського партесного концерту епохи бароко (в творчості М. Дилецького, С. Пекалицького), та духовного хорового концерту в творчості А. Веделя і М. Березовського.

Нові риси хорового концерту XVIII століття в творчості Д. Бортнянського відобразились у циклічній будові (3-4 частини), близькості до функцій сонатно-симфонічного циклу, утвердженні чотириголосної фактури та подальшому розвитку тонально-гармонічної системи. Це також закріплення шкали темпів та тактової системи, введення драматургічно і композиційно чітких, виразних кадансів.

За думкою музикознавця М. Рицаревої перша група концертів, написаних у 80-х – першій пол. 90-х рр., та опублікованих за життя композитора, об'єднує урочисто-прославні твори, для яких характерна опора на інтонації маршу, танцювальні ритмоформули, традиції канту, перевага мажорних тональностей, діатоніки. Одним із кращих духовних хорових концертів цієї групи є великодній концерт № 15 «Приидите, воспойм, людие». За будовою він складається з 3-х частин. Образний стрій 1-ї і 3-ї частин створює величаву піднесену арку твору, багатогранно розкриваючи стан величання, славлення, поклоніння, хвали. Їх об'єднує зміст, швидкий темп, яскрава динаміка, риси фанфарності і маршовості, тональність ре мажор, яка в добу бароко сприймалася за емоційно-психологічним значенням, як «золота».

Основна тема 1-ї частини побудована на закличних та прославних інтонаціях канту – вівату. Її піднесеному, урочисто-святковому характеру сприяє

структура мелодії, в якій переважають висхідні ходи на ч. 4, стрибки на октаву, гамоподібне розгортання партії басу. Регістрові переклички голосів хору створюють ефект розхитування церковних дзвонів, що є традиційною частиною православного храмового богослужіння.

У хоровій фактурі переважає ансамблево-тутійне звучання, а чотириголосний акордовий виклад сприймається як символ єднання людства. Тембровий контраст жіночих та чоловічих партій, що перегукуються регістрово, створює відчуття великого, світлого простору, відлуння храмової акустики, підсилюється елементами хорового інструментування. Для заключного кадансування характерний прийом тривалої підготовки акордами субдомінантової групи, відтягування розв'язання за допомогою перерваних зворотів, що створює ефект нагнітання, радісного очікування проголошення головної думки частини.

Друга частина різко контрастує за образним строем, темпом, особливостями хорової фактури, тональністю (сі мінор). Це образ внутрішнього співпереживання людьми хресних мук та подвигу Христа – Спасителя, єднання з Його смертю заради викуплення людства. Характер жалоби, скорботи, викликає економні, але сильні за впливом засоби виразності. Регістровий розрив між партіями створює відчуття простору, але іншого. Світло на якийсь час зникає, звукова палітра тьмяніє, виникає відчуття спустошення.

З точки зору голосоведіння та гармонії стан скорботи, згущення емоцій підкреслюється введенням дисонуючих співзвуч, збільшених та зменшених інтервалів та акордів в хорових партіях. Акорди домінантової групи розв'язуються непрямо, на відстані, утримуючи напруження. Зовнішня статика досягається також уповільненням гармонічного руху (тривале утримування тонічної функції без зміни гармонії через тактову риску, затягування розв'язання). Ключові слова, пов'язані з муками розп'яття підкреслюють інтонації стогону, зітхань, зойку. В них відчутні елементи українських голосінь, та водночас відголоски інтонацій італійської «арії ламенто».

Фінал. Прийом «атака» між частинами подібний до спалаху світла, він розкриває думку про перемогу воскресіння над смертю. Елементи сюжетності дозволяють композиторові яскравіше, ніж у 1 частині, ілюструвати «фанфари і труби» у хоровій фактурі. Ефект прискорення і наближення створюється за рахунок імітацій, юбіляцій, динамічних нагнітань. Добра звістка про воскресіння Христа ніби хвилями прокочується через усі партії. Прийом багаторазового утвердження відбивається у повторюванні слів, витриманості фактури, динаміки, гармонії, тональності. Активне фразування, контраст регістрів і тембрів, швидкий темп підкреслюють стан тріумфування, що охоплює людей, спалахуючи вогнем радості.

Творчість Бортнянського склала епоху у культурному, музичному житті Російської імперії, здобула визнання та прихильність митців могутніх європейських держав, вплинула на творчість композиторів наступних століть.

**Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
Кафедра теорії та історії культури, магістратура, I курс**

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

**ФЛАНЕРСТВО У БІОГРАФІЯХ М. ГЛІНКИ ТА П. ЧАЙКОВСЬКОГО:
ДОСВІД ПРОГУЛЯНОК ЄВРОПЕЙСЬКИМИ МІСТАМИ ТА ЙОГО
ВІДОБРАЖЕННЯ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ**

Відомо, що прогулянка як культурне явище є характерною ознакою не тільки XIX століття, але й усіх попередніх епох. Звісно, окрім власної ходьби люди користувались кіньми, каретами, різними повозками, диліжансами тощо. Проте, як ми розуміємо, по швидкості це не зрівняти з поїздом або автомобілем. І не дивлячись на те, що стрімкий індустріальний розвиток припадає саме на XIX століття, мистецтво прогулянки залишається актуальним навіть на початку XX-го.

У XIX ст. з'являється таке поняття як «фланерство», що одразу починає диктувати моду, стиль поведінки та життя усій Європі. Дане явище розповсюдилось і на території тогочасної Російської імперії. Особливість фланерства полягає у неспішній прогулянці, під час якої людина може споглядати світ довкола. У більшій мірі фланерство пов'язане з прогулянкою містом, та свого роду демонструванням власного статусу іншим його жителям, і не в останню чергу – своїм знайомим. Лише забезпечена людина могла дозволити собі такий відпочинок, адже інші верстви населення були постійно заклопотані власними та робочими справами.

Сьогодні дане поняття не є актуальним, воно майже не залишило відбитків у нашій культурі, і можливо ми зовсім не помітили б його, якби не згадки таких видатних композиторів як М. Глінка, П. Чайковський, М. Мусоргський тощо. В їх листах бачимо, як це явище впливало на буденність митців. Особливо це стосується їх мандрівок за кордон, на увазі до яких і базується наш аналіз фланерства. Адже подорожування надавало змогу неквапливо милуватись європейськими містами, їх пам'ятками.

Аналізуючи листи М. Глінки та П. Чайковського, ми змогли поглянути на дане явище очима тих, для кого це були звичайні, повсякденні речі. Підтвердження ми помічаємо у їх творчості. Згадати хоча б «Картинки з виставки» Мусоргського, в яких ми неквапливо прогулюємося виставкою разом з композитором. Окрім цього, неможливо залишити осторонь згадки в літературі та живописі, що дозволяють нам детальніше зануритися в характерні особливості такого явища як фланерство.

Оскільки головною метою нашого дослідження є вивчення специфіки впливу згаданого культурного феномену на художню творчість, ми розглядаємо дане явище під кутом повсякденності митців. Тому, осмислюючи досвід прогулянок європейськими містами Глінки і Чайковського та співставляючи його з творчим доробком, в кінцевому результаті можемо дозволити собі зробити цікаві висновки стосовно того, як реагували композитори на оточуючий простір,

та як це могло впливати на їх творчий процес. Зауважу, що в цей простір нерідко потрапляли й інші митці, імена та творчість яких ми також включаємо у наше дослідження, задля створення розвиненого культурного контексту.

Звертаючись до робіт С. Тишко, О. Вайнштейн та ін., бачимо важливість вивчення проблематики творчого процесу композиторів XIX століття, через аналіз їх повсякденних звичок, зокрема, фланерства. Особливу увагу ми приділили фактору міського повсякдення митців, що і розкриває природу даного явища, адже культурний простір деяких міст постає підґрунтям, яке дозволяє відтворити умови перебування композиторів та усвідомити значення цих мандрівок для їх мистецької діяльності. Варто відмітити, що географія подорожей Глінки і Чайковського охоплює безліч міст Європи, Америки, та навіть Близького Сходу. У контексті даної роботи подорожування постає як чинник, що провокує дослідження фланерства та його взаємодію з творчістю зазначених композиторів.

**Вінницький фаховий коледж мистецтв М. Д. Леонтовича
Теоретичний відділ, IV курс**

*Автор – Мудрицька Віолетта Миколаївна
Науковий керівник – викладач-методист
Кушка Наталія Миколаївна*

**СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЯК МЕТОД ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ
НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ «WILD SYMPHONY» ДЕНА БРАУНА**

У європейській освіті одним з найважливіших питань було і є культурне виховання дитини засобами мистецтва, зокрема музики, яка сильно діє на сприйняття і творчий розвиток. Композитори минулого багато писали музики для дітей і про дітей. У наш час ця проблема не втрачає своєї актуальності і збагачується новітніми методами і творами різних форм і жанрів.

У 2020 році американський письменник Ден Браун видає свою дебютну книжку для дітей «Wild symphony», в якій запрошує маленького читача поринути у надзвичайний світ музики і природи. Її унікальність в тому, що на дитину чекають не тільки вірші та ребуси а й музичні п'єси, які написав сам автор, та мудрі поради; і все це супроводжується яскравими, живими ілюстраціями.

Цей синтез мистецтв та новаторські методики естетичного виховання малечі, як і унікальність та особливість постаті Дена Брауна, і дали поштовх до написання цієї доповіді. Джерела, які були використані в дослідженні – це сайт письменника, ряд інтерв'ю і статей, спілкування з людьми причетними до цієї роботи, виконавцями музики, а також спроби особисто знайти зв'язок з Брауном.

Ден Браун – неперевершений майстер історичного трилера, автор численних бестселерів, серед яких найвідоміший роман «Код да Вінчі», з дитинства розвивався всебічно, проявляв інтерес до письменницької діяльності, головоломки і таємних послань, розвивав музичні здібності. І це все в майбутньому втілюється у його світобаченні, яке він передає у своїх роботах.

Над ідеєю створення цієї винахідливої праці автор трудився багато років. Початком стала його прогулянка на природі, де Ден прислухався до квакання жаб, і в цей момент в нього зароджується думка написати невеличку п'єсу про них і вірш, щоб було зрозуміліше, про кого йде мова. Через багато років він пише цикл, який вміщає в собі 21 мініатюрний твір про інших тваринок. Спершу у фортепіанному викладі, а згодом разом з композитором Бобом Лордом і оркестрантом Карлом Бленчем за допомогою комп'ютерної програми підбирає інструменти для симфонічного звучання.

Фактором для створення повчальної книжки для дітей, яка б містила в собі багатогранність мистецтв, став вплив на композитора в дитинстві таких творів як «Петрик і вовк» С. Прокоф'єва, «Карнавал тварин» К. Сен-Санса, і мультфільму «Учень чаклуна» В. Діснея, де мультиплікаційні картинки супроводжуються відомими творами музичної класики.

Зміст книги – історія маленького диригента миші, який з усіх куточків світу збирає своїх друзів-тваринок, кожен з яких несе в собі важливі цінності, щоб разом зіграти симфонію природи.

Зі слів автора робота просувалася таким чином: роздуми про моральні поради кожної тварини, створення музики, написання до неї віршів, і ілюстрування цієї фантастичної задумки художницею Сьюзан Баторі.

Більша частина доповіді присвячена аналізу книги Дена Брауна «Симфонія природи», як програмного музичного циклу, у результаті якого були виявлені контрастні та спільні риси п'єс, їх жанрова природа, особливості оркестровки, засоби виразності тощо.

Доповідач із власної практики наводить приклади використання книги на уроках музичної літератури в школі-студії при коледжі. Доповідь супроводжується слайдами та аудіо фрагментами.

**Львівський національний університет імені Івана Франка
Кафедра музикознавства та хорового мистецтва, аспірант I року навчання**

*Автор – Ніколаєва Катерина Валеріївна
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент
Салдан Світлана Олександрівна*

ІНТЕГРАТИВНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОЇ ПІСЕННО-ЕСТРАДНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Впровадження прогресивних технологій, пошук нових звучань та асиміляція різних жанрів та стилів у другій половині ХХ ст. сприяли збільшенню популярності електронної музики, зокрема, особливим чином це відобразилось у естрадно-пісенному мистецтві, де активно почали застосовуватись такі електронні засоби як синтезатори, семплери, комп'ютери, драм-машини тощо.

Ідеологічний тиск та цензура тривалий час контролювали видозміну народної музики у пісенній творчості і гальмували вільний розвиток української естради, тому у вітчизняній пісенній культурі процеси взаємодії електроніки із народною піснею поживалися аж у кінці 80-х – на поч. 90-х років минулого століття.

Поєднання електронної музики з елементами народної стало одним із поширених явищ сучасного естрадно-пісенного мистецтва та отримало назву електро-фольк чи фолктроніка. Характерними для цього жанру є не тільки використання електронних інструментів та звукових приладів, але й залучення народної манери співу, в поєднанні із національними інструментами та використання творів, що виявляються у календарно-обрядовому циклі (веснянки, гаївки, колядки, купальські пісні та ін.).

У сучасній українській естрадно-пісенній творчості одним із найяскравіших та найпопулярніших представників жанру, який є злиттям електронної музики та елементів народної, є проект Наталії Жижченко та Євгенія Філатова Опука, створений у 2013 році. Особливістю цього колективу є використання у творах не тільки мотивів народних пісень, але й традиційних українських інструментів. Гурт залучає бандуру, цимбали, окарину, трембіту, варган і навіть бугай, який особливо яскраво фігурує у творі «Vidlik», підкреслює драматичність та посилює емоційну напругу. Варто відзначити, що в цьому ж творі використовується звучання голосу веб-сервісу Google translate, що надає вокалу штучного, «роботизованого» звучання. Електронний інструмент семплер також фігурує у творчості гурту і використовується для відтворення раніше записаних взірців звуку інших інструментів чи голосу. Сама ж солістка поєднує вокальне виконання з грою на сопілці та відтворенням семплів, рідше виконує партії на окарині, свистульці, омнікорді та перкусійних інструментах. У 2016 році міні-альбом «Vidlik» потрапив у чарти одразу кількох країн: Великобританії, Швейцарії, Франції, Німеччини.

Варто відзначити, що гурт Опука є одним із співтворців оригінального українського мистецького проекту «Голос води», у якому органічно поєдналися автентичний вокал, звучання народних інструментів та спеціально створені ексклюзивні пристосування, які, потрапляючи під вплив річкової води, створювали самотутнє звучання, яке доповнювалось взаємодією з електронними інструментами.

Одним із яскравих представників електро-фольку у сучасному українському естрадно-пісенному просторі є гурт Go-A, який здобув широку популярність після успішного виступу на пісенному конкурсі Євробачення у 2021 році, і привернув увагу широкого кола слухачів із різних країн до української народної пісні, зокрема до її оригінального поєднання з електронною, показником чого є позиціонування пісні «SHUM» на перших сходинках всесвітньовідомих музичних платформ, зокрема Spotify.

Творчість гурту Go-A поєднує український автентичний вокал, звучання електронних інструментів, а також африканського барабану, сопілки, дрімби, австралійського диджеріду. Використовуються також ритми сучасної танцювальної музики та епізодично ритми рок-музики з сильним акцентом на першу долю.

Солістка Катерина Павленко має яскраво виражену народну манеру співу, однак через певні тембральні особливості співачки її голос звучить доволі самотутньо. Епізодично зустрічається використання двоголосся, часто нижній голос виконує функцію *ostinato*, зокрема у пісні «SHUM», що надає звучанню стійкості, об'ємності. Характерним для вокальної партії у творах є стрибки в

мелодії на квінту чи кварту, що виявляється у творі «Церковка», однак солістка виконує їх не гостро, а «згладжено», наче ковзаючи, що робить ці ходи схожими до звучання глісандо.

Варто відзначити, що запровадження народнопісенних елементів у творчості групи найбільш яскраво відображаються у тематизмі, перш за все це посилення на календарно-обрядовий цикл, що виявляється у композиціях «SHUM» (за основу взято дохристиянську веснянку «Зелений шум»), «Купала», «Веснянка», «Щедрий вечір» (за участю співачки Katya Chilly).

Ще одним українським гуртом, який поєднує електронну музику з народнопісенною творчістю є «YUKO». Хоча формація проіснувала всього 4 роки, але результатом її діяльності стали неординарні композиції у стилі електро-фольк, які поєднали народну манеру вокального виконання солістки Юлії Юріної та музичний супровід мультиінструменталіста Стаса Корольова. Гурт став одним із небагатьох музичних формувань, які не побоялись експериментувати із народної піснею та поєднувати її із сучасними ритмами та візуальними ефектами. Зв'язок із народнопісенною творчістю яскраво проявляється у творі «Веснянка», а також у композиції «Грушка», особливістю якої є речитатив на текст української народної пісні «Ти до мене не ходи», виконаний під електронний супровід.

Варто відзначити, що поєднання електронної музики з народнопісенною творчістю є популярним і перспективним напрямком сучасного пісенно-естрадного мистецтва і є дуже вдалим інструментом для популяризації народної пісні, оскільки електро-фольк об'єднав широкий спектр звучань, засобів звукодобування, поєднання різних технічних прийомів та імітацій інструментів, що стало причиною збагачення звучання та зацікавлення слухачів, особливо молоді.

**Львівський національний університет імені Івана Франка
Кафедра музичного мистецтва, I курс**

*Автор – Ніколенко Анастасія Миколаївна
Науковий керівник – старший викладач
Юзюк Наталія Федорівна*

**ЗВУКОВІ ОБРАЗИ ТА МУЗИЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ У
ФОРТЕПІАННІЙ П'ЄСІ ДЛЯ ДІТЕЙ «КІТ ТА МИША»
(ГУМОРИСТИЧНЕ СКЕРЦО) А. КОПЛЕНДА**

Дитинство – щаслива дитяча країна, і саме казки супроводжують дитину протягом цілого періоду зростання. Народна казка знайомить дитину з культурою і моральними ідеалами його народу, виховує кращі риси характеру: любов до природи, рідної землі, чесність, справедливість і гуманізм. Перегортаючи сторінки улюблених казок, ми розуміємо, що це – наші великі вчителі, що вони, насамперед, нас виховують, а вже потім розважають. Кожен народ в певну епоху у своїх казках втілював своє розуміння щастя, але завжди цінував людину не за її соціальне становище, багатство, а за те, яка вона – добра чи зла, правдива чи підступна, працьовита чи ледаща, що несе своїм існуванням

іншим людям. В казках завжди добро перемагає зло, торжествує справедливість.

Крім народних казок, є ще й літературні, тобто написані окремим автором, але, хоча дія в такій казці творить казковий світ сучасної дитини, між ними є багато спільних рис, що, відтак, зближує народну казку і літературну. Одним з засновників жанру літературної казки вважається Р. Кіплінг, відомий своєю казкою «Мауглі». Головними героями у казках Р. Кіплінга є тварини, які думають, розмовляють та переживають різні людські почуття, а хоробрий юнак Мауглі переборює своїх ворогів та здійснює подвиги, саме тому що він – людина.

Все ж літературна казка також починала свій шлях як усний твір. Наприклад, Г. К. Андерсен, який тільки у дорослому віці дістав можливість піти до школи, щоби навчитися грамоти, до того лише усно переказував свої численні казки. Л. Керролл свою знамениту казку «Аліса в країні чудес» також спочатку розповідав дівчинці Алісі. Як усні твори народилися і казки «Вінні-Пух та всі-всі-всі» А. Мілна, «Карлсон, що живе на даху» А. Ліндгрена та ін., які принесли своїм авторам світову славу.

Багато літературних казок згодом були використані композиторами у своїх музичних виставах для дітей (передусім лялькових), а згодом казки дістали нове життя в операх та балетах для дітей. Славний М. В. Лисенко є першим автором трьох справжніх дитячих опер: «Пан Коцький», «Коза-Дерева» та «Зима і Весна». Дивлячись і слухаючи ці опери, діти не тільки добре запам'ятовують зміст казок, а й вчаться розуміти класичну музику. Дітям присвячені балети «Спляча красуня», «Лускунчик» Чайковського, «Попелюшка» та симфонічна казка «Петя та вовк» Прокоф'єва та ін.

З плином часу виникло кіно, а для дітей почали створювати мультфільми, в яких спеціальне мистецьке оформлення давало змогу яскраво зобразити фантастичні події. В Україні теж є свої мультфільми. Відважні і дотепні козаки і по сіль їздять, і у футбол грають, і наречених визволяють.

Особливе місце в історії розвитку анімаційного фільму посів американець Уолт Дісней (1901–1966), який розпочав свою творчу діяльність з ілюстрування веселих та дотепних казок про пригоди Міккі Мауса та його друзів. До створення мультфільму для дітей «Кіт і Мишеня» Дісней надихнула яскрава п'єса для фортепіано Аарона Копленда (1900–1990). Саме цей твір, написаний 1921 року, був першим опусом композитора, який був надрукований у видавництві Дюранда рівно 100 років тому, і який зробив свого автора відомим. Протягом життя Копленд творив у різних авангардних стилях: від джазу, конструктивізму, абстракціонізму до серійної техніки. Згодом він зауважив: «Мені здається, що деякі виразові засоби зовсім не обов'язково повинні спиратись на увесь набір атональних прийомів і що численні художні задачі можуть бути цілком успішно вирішені відносно простими засобами на основі тональної системи».

Твір «Кіт та миша» був написаний автором для фортепіано і його першим виконавцем був особисто сам композитор. За характером п'єси весела, життєрадісна. Композитор основну назву твору доповнив дефініцією «Гумористичне Скерцо», що підкреслює авторську концепцію. Музика яскравої мініатюри динамічна і різнопланова, вона змальовує і мишку, яка утікає від kota, і незграбного kota, який полює за мишкою, і годинник, який спочатку тільки

спостерігає за метушнею, а потім і сам втручається у дію.

Форма п'єси будується за принципом співставлення різних за характером і темпом епізодів, які складають наскрізний розвиток, разом з тим, вказані композитором темпові позначки та зміна тонального плану дозволяють нам умовно визначити форму як тричастинну структуру. Чергування різних за характером невеликих музичних епізодів, за допомогою яких відтворюється наскрізний розвиток форми, нагадує прийом колажу. Тональний план п'єси композитор особисто символічно інтерпретує наступним чином: крайні частини у *D dur*, про що свідчать два дієзи при ключі, а середню частину – в *C dur*, адже тут при ключі зазначено два бекари. Фортепіанна фактура п'єси вимагає від піаніста володіння такими оригінальними новітніми прийомами гри, як: *martellato* (ліва рука грає на чорних клавішах, а права – на білих чи навпаки), *cluster* (грати цілою долонею чи усіма пальцями), *glissando* (швидко ковзати по клавіатурі) та ін. – для відтворення зображального ефекту блискавичних стрибків у чималому темпі, а також повзання, вичікування, гойдання, кульгання, механічного звучання працюючого годинника, бою годинника і його відлуння, гуркоту при падінні важкого предмету в кульмінаційному фрагменті п'єси.

Американські діти були у захваті від пригод дотепної мишки і котаневдахи, потім герої мультфільму помандрували по цілому світу, а з часом про них появились незліченні наступні серіали, які тепер полюбляють переглядати вже на комп'ютерах і гаджетах все нові і нові покоління малечі.

Музична казка є наочною формою художнього відображення життя, заснованої на сприйнятті світу через образи та відчуття. У музичних казках духовно-моральний зміст посилюється музикою, яка звучить. Щоби розуміти казку, потрібно вміти фантазувати, а для зрозуміння музики також потрібна уява. Відтак музичні казки відіграють важливу роль в естетичному вихованні дітей, оскільки вони впливають на розвиток їхнього емоційного інтелекту.

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

*Автор – Новицька Тетяна Борисівна
Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор
Сюта Богдан Омелянович*

**ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ В АНСАМБЛЕВИХ ТВОРАХ ЛЮБАВИ
СИДОРЕНКО (НА ПРИКЛАДІ «КРИПТОГРАМИ» ТА «МАРІОНЕТОК»)**

Любава Сидоренко – самобутня українська композиторка, творче становлення якої стартувало на початку 2000-х. Її музика виконується на вітчизняних фестивалях сучасної музики: «Kyiv Music Fest», «Прем'єри сезону», «Контрасти», «Два дні і дві ночі», звучить у престижних концертних залах Європи – на фестивалях «Варшавська осінь» (Польща), «Трибуна сучасних жіноч-композиторів» (Німеччина), «Menhir Music Festival Falera» (Швейцарія) та інших. Композиторка плідно співпрацює з європейськими музичними колективами,

сольними виконавцями, пише твори на замовлення польського та німецького радіо, її музика публікувалась у швейцарському видавництві «Sordino».

У жанровому спектрі творчості Л. Сидоренко, що охоплює симфонічну, камерну, електронну музику, особливо вирізняються твори для камерних ансамблів, представлені у її творчому доробку найширше – від композиції студентських років «Інкустації» (2001) і до найновіших, серед яких «Ігри» (2017). Камерні ансамблі композиторки репрезентують індивідуально трактовану сонорно-алеаторну концепцію музики. Її роль в драматургії камерних ансамблів розглянемо на прикладі двох творів – «Криптограма» (2009) та «Маріонетки» (2011–2012).

Ці композиції створювались як крайні частини триптиху. Середина циклу з'явилася *post factum* – її повинен був становити твір, написаний раніше – «Остагон» для восьми віолончелей. Однак цей задум не втілювався в життя – єдине виконання усіх трьох творів як циклу відбулося на авторському ювілейному концерті композиторки (2019), тоді як здебільшого вони живуть самотійним життям і виконуються окремо. Разом з тим, цілісність драматургії та музичної мови цих композицій, спорідненість їх тембро-фактурного письма дозволяють розглянути «Криптограму» та «Маріонетки» в єдності.

«Криптограма» написана для солюючого кларнета, флейти, фортепіано, скрипки, віолончелі та великої групи ударних. «Маріонетки» існують у двох редакціях. У першій – для квінтету у складі солюючого кларнета, скрипки, альту, віолончелі, фортепіано; у другій – для камерного оркестру, де солює вже не кларнет, а віолончель. У даній роботі «Маріонетки» будуть розглядатись у другій редакції.

У різнометрових ансамблях композиторка прагне до рельєфного відтворення виразових ресурсів кожного тембру. Перш за все, це досягається завдяки широкому використанню сонорно-орієнтованих способів звуковидобування: у струнних це різні типи *glissando* (*col legno*, *pizzicato*, флажолетами), гра зі зміною місця звуковидобування, гра найвищого звуку на вказаній струні; у фортепіано – гра на струнах, натискання клавіші із затисканням відповідної струни, у «Криптограмі» у партії флейти – беззвучне натискання клапанів. Навіть при традиційних способах звуковидобування тембр інструмента отримує сонорне трактування через використання гранично високих та гранично низьких звуків у своєму діапазоні.

Тематизм обох композицій поєднує в собі два «полюси» – індивідуалізовану тему, доручену партії соліста, та тембро-фактурні комплекси, побудовані на основі сонорних фактурних форм – ліній, розсіпів, плям, потоків (за класифікацією А. Маклігіна). Вони виникають або як фактурна «подушка» для розгортання теми, або стають самотійним розділом, у якому тема відсутня. У аналізованих творах спостерігаємо подібне трактування фактурної функції інструментів ансамблю: у фортепіано – це здебільшого пуантилістичні розсіпи з використанням гранично далеких регістрів між сусідніми звуками, у струнних – переважно різні типи *glissando*.

Інтерваліка обох «полюсів» гостро дисонантна. Вона спирається на інтервали септим, нон, тритонів. Музичний матеріал мислиться лінійно, тоді як

вертикаль у звуковій тканині неловима – її здебільшого можна ідентифікувати як постійно мінливий зріз кількох пульсуючих сонорних фактурних форм.

Організація часо-простору обох композицій здійснюється здебільшого через нашарування некоординованих між собою ритмічних фігур, тобто через контрольовану фактурну алеаторику. Прийом ансамблевого *ad libitum* особливо яскраво застосовується у кульмінаційній зоні, в контексті ансамблевого *tutti*, при гранично високій динаміці, щільності фактури. Широко застосовується, особливо в «Маріонетках», гра поза метром. Нотуються такі епізоди без поділу на такти, дещо подібно до просторової нотації. Разом з тим, алеаторна «хаотичність» звукового матеріалу чергується з епізодичною метро-ритмічною структурованістю.

Рушієм форми є змінність контрастних фактурних форм. Тематизм розгортається короткими блоками, де кожен розділ побудований на окремій фактурній формулі. Так формується калейдоскопічна структура твору – кожен новий розділ приносить новий сталий тип сонорних фактурних форм (для кожного інструмента чи групи інструментів – свій) та нові способи артикуляції.

У ширшому масштабі ця мозаїка контрастних побудов вкладається у рамки тричастинної форми. Обидва твори відкриваються каденціями сольюючих інструментів, які дослівно (як у «Маріонетках») чи видозмінено (як у «Криптограмі») повторюються наприкінці твору, встановлюючи таким чином тематичну арку. Середину становить велика фаза розвитку – саме тут формотворчу роль перебирають на себе фактурні форми. Калейдоскопічна змінність фактурних відтворюється за хвилеподібним принципом – від розрідженої, «рваної» фактури з переважанням розсипів на початку розвиткової фази через пульсуючу звукову магму сонорних потоків у кульмінаційній зоні і знову до тонкої канви розсипів у постлюдії.

Елементи мотивного розвитку, тематична арковість форми, наявність розвиткового розділу з виходом до «вибухової» кульмінації в точці золотого перетину, хід від бурхливого хаосу у фазі розвитку до просвітлення у постлюдії, поєднуючись із сонорно-алеаторною організацією звукового матеріалу в цілому, втілюють своєрідну стилістичну «візитівку» Любови Сидоренко – перевірена століттями драматургія «від темряви до світла», відтворена мовою новітніх композиторських технік.

**Хмельницький фаховий музичний коледж ім. В. І. Заремби
Відділ «Теорія музики», III курс**

*Автор – Орлова Марія Григорівна
Науковий керівник – викладач-методист
Беляєва Тетяна Арсенівна*

КОНЦЕРТНА СИМФОНІЯ Д. БОРТНЯНСЬКОГО ЯК ОРИГІНАЛЬНИЙ ЗРАЗОК ЖАНРУ В МУЗИЦІ XVIII СТОЛІТТЯ

З середини XVIII до поч. XIX століття у музичному мистецтві Західної Європи, а згодом і Російської імперії, формується художній стиль «класицизм». Це період розквіту інструментальної музики Європи, появи перших публічних концертів, філармонічних товариств і оркестрів, а також формування сонатно-симфонічного циклу. Різновиди концерту за виконавським складом (для оркестру, для соліста з оркестром, сольний концерт), переносяться в нову епоху та піддаються композиторами індивідуальній трактовці.

У придворному побуті постійно звучала музика камерних складів: під час трапези, прогулянок по парку, катання на воді, прийомів та гостин, святкових подій, вельможі і аристократи багато грали в різноманітних ансамблях. Більшість інструментальних творів Бортнянського, написаних на замовлення на посаді придворного капелмейстера «малого двору» в Павловську, були призначені для салонного музикування та виконувалися як придворними, так і членами родини майбутнього імператора Павла I. Так, на замовлення Великої княгині Марії Федорівни була написана у 1790 р. і єдина «Концертна симфонія» композитора сі-бемоль мажор.

Тип концертної симфонії виник в процесі еволюції концерту завдяки взаємодії із симфонією. На той час її називали також «концертом», чи «концертино», бо вона займала проміжне місце між симфонією та інструментальним концертом. Від концерту симфонія кончертанте отримала тричастинність, від симфонії – цілісність трактування виконавського складу. Особливістю жанру є зміна функцій інструментів з оркестрової на сольну. Будовою і темповим контрастом концертна симфонія зобов'язана А. Вівальді, який закріпив подібну послідовність та характер звучання частин в своїх концертах.

На інструментальний стиль Бортнянського вплинули оперні увертюри та симфонії сучасників, зокрема творчість Б. Галуппі, композиторів мангеймської та віденської шкіл. До прикладу, оркестрові твори з тією ж назвою зустрічаємо в творчості Й. Гайдна (Концертна симфонія для гобоя, фагота, скрипки та віолончелі з оркестром), В. А. Моцарта (Концертна симфонія для скрипки і альту з оркестром, та Концертна симфонія для духових і оркестру). Ще одним джерелом впливу на концертну симфонію стала опера. Сотні оперних творів, написаних в цей час композиторами Європи відобразилися в музичному словнику авторів інструментальної музики, в тому числі Бортнянського, який створював симфонію у один період із операми на французькі лібрето для музично-театральних розваг двору.

Принцип концертування в симфонії виявився у проникненні вокально-декламаційних зворотів популярних арій та речитативів, діалогічних реплік

інструментальних «персонажів», музичних штрихів (жестів та рухів), як елементів театру афектів у інструментальну музику. Під впливом законів театру з'являються і поняття «зав'язка», «кульмінація», та «розв'язка» у формі сонатного алєгро. Наприклад, елементи музичної мови бравурної арії відобразились у будові головної партії 1 частини симфонії (*Allegro maestoso*), та основної теми рефрену рондо (*Allegretto*), а лірично-пасторальної у основній темі 2 частини (*Larghetto*).

В цілому образній сфері симфонії притаманний властивий для доби класицизму світлий і життєрадісний характер, моторність руху поряд із грайливою, або кантиленною лірикою, неконфліктний тип драматургії. Подібно до концерту, в творі Бортнянського 3 частини, що контрастують між собою образно, темпово, тонально (сі-бемоль мажор, мі-бемоль мажор, сі-бемоль мажор). За формою це сонатне алєгро в 1 ч., складна тричастинна в 2 ч., та рондо. За інструментальним складом в симфонії всього 7 інструментів. В цілому принцип концертування властивий музиці всієї симфонії. Щодо основних тем-образів 1 частини – головна партія енергійна, декламаційна, будується за принципом оспівування тонічного квартсектакорду на тлі остинатної пульсації групи струнних мілкими тривалостями. Побічна партія елегійна, пісенна збагачується в повторних проведеннях прикрасами і реверансами. Виразні соло клавесину, скрипки і віоли да гамба, діалоги між ними створюють відчуття «бесіди» основного персонажа з групою слухачів (соло і оркестр).

Найбільш близькою до форми концерту є 2 частина, в якій багато діалогічних переключок інструментів, груп з оркестром. Мова ліричного героя спочатку декламаційно-наспівна (скрипка), стає частиною філософського діалогу «людина – природа» (фагот). Недарма у парково-палацовому комплексі Павловська, де на замовлення Великої княгині Марії Федорівни була написана симфонія, існували живі зелені альтанки для концертів на лоні природи та галявини для філософських бесід і роздумів.

Риси національного мислення можна розгледіти у характері звучання мінорної, елегійно-мрійливої побічної партії 1 ч., яка нагадує ліричну українську пісню-романс, популярну в той же період, а танцювальні теми нагадують український козачок. Близьким до народного є і принцип варіювання (в побічній та заключній партіях 1 частини, розвитку теми 2 ч., тематизму рефрену та обох епізодів у 3 ч.).

Як придворний композитор Бортнянський став талановитим виразником галантної епохи в музиці Російської імперії, збагативши її національними витоками. Композитор і музикознавець С. Людкевич відзначав: «усі його твори ... заховали стільки типово української мелодики, що ... всякий чужоземець від першого разу чує в них щось незнамого собі, оригінального». Поява «Концертної симфонії» та інших інструментальних творів Д. Бортнянського вплинула на розвиток національної інструментальної музики наступних століть.

Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
Кафедра теорії та історії культури, аспірант I року

Автор – *Островський Олександр Васильович*
Наукова керівниця – кандидатка мистецтвознавства,
в. о. доцентки *Гадецька Ганна Миколаївна*

САУНДТРЕК ФІЛЬМУ ЯК ЕЛЕМЕНТ МІФІЧНОГО ХРОНОТОПУ

Звук в цілому та музика зокрема є важливою та фактично невід'ємною художньою складовою структури будь-якого фільму. Для авторського кіно звук, музика та тиша стають специфічними інструментами, здатними формувати особливості творчого почерку того чи іншого режисера.

Належність звуку та музики до часового виміру очевидна: будь-яке звучання має певну тривалість, а отже займає певний відрізок часу. Щобільше, звукові та музичні структури не можуть існувати поза рухом.

Протікання звукових явищ у часі завжди позначається єдиним вектором, який можна зобразити на лінійній часовій площині рухом «з минулого до майбутнього». Можливість повторення звукових структур, музичних тем, технічні прийоми зворотного руху аудіозапису не спростовують фактору лінійності. Повторення завжди звучатимуть у новому відрізку об'єктивного часу, а отже ніколи не ставатимуть буквальним поверненням у часі.

Виходячи із наявних концепцій щодо музики та часу у структурі фільму, можна узагальнити, що музика – це завжди змінне, лінарне темпоральне явище, котре формує час і, водночас, саме формується часом. Співставляючи таке уявлення із аналізом іманентних властивостей міфічного часу, музика як явище видається чужорідною міфу саме через чітку прив'язку до часу та неможливість точного циклічного повторення / відтворення.

Важливо зазначити, що час, котрий зображується у фільмі, є певною мірою герметичним та функціонує лише в рамках хронометражу стрічки і лише свідомість глядача актуалізує його. Тож зазначені вище особливості музики залишаються актуальними для психологічного часу глядача / слухача, однак специфіка звучання музики у кінострічці, її залученість до зображуваного часу змінює таке уявлення. Продовжуючи свої міркування, Д. Кулезік-Вілсон називає кіно єдиною формою, здатною маніпулювати власною темпоральною реальністю, в чому значну роль відіграє музика. Спираючись на праці К. Леві-Строса (Claude Lévi-Strauss), дослідник називає музику «інструментом для знищення часу», адже сам момент слухання «знерухомлює плин часу». Звісно, в даному випадку мається на увазі психологічний час реальності глядача, натомість художній час стрічки стає «вказівником для символічної природи реальності, більшої, ніж та, яка нас оточує». Тож музика як складова художнього часу діятиме за його законами, при цьому зберігаючи свої формальні особливості як явища в цілому.

Визначення джерела звуку у просторі фільму дає можливість його просторової характеристики. На сьогодні найбільш очевидним, проте, водночас, і найбільш універсальним вважається поділ звуку та музики на *non-diegetic* та *diegetic*.

Утім загальність та «всеохопність» такого поділу піддаються критиці дослідників. Б. Нагарі (B. Nagari) зазначає, що подібний підхід до взаємодії звуку та музики із простором фільму є некомфортним та досить спрощеним. На противагу цьому, автор пропонує методологію французького композитора та дослідника кіномузики Мішеля Шіона (Michel Chion).

Однією із найбільш важливих ідей у праці М. Шіона є систематизація способів взаємодії звуку та простору фільму. *Diegetic* автор піддає більш детальній диференціації, аніж *nondiegetic*, до якого дослідником звично віднесено всю закадрову музику та звуки. *Diegetic* за М. Шіоном може з'являтися у кадрі із одночасним показом джерела звуку (*onscreen diegetic*), або ж походження звуку приховується від глядача (*offscreen diegetic*). Крім того, в окрему категорію М. Шіон відносить звуки, що походять із різних технічних пристроїв (*on-the-air*) та внутрішні монологи персонажів (*internal*).

На межі *diegetic* та *nondiegetic* у схемі М. Шіона знаходиться *ambient sound*, або ж *territory sound*. В дослідницькій практиці для позначення подібного явища також можна зустріти поняття *soundscape*.

Попри те, що схема М. Шіона видається досить детальною з точки зору аналізу взаємодії музики із простором фільму, у ній не врахований важливий прийом, котрий часто зустрічається у кінематографі: перехід звуку та музики із простору *nondiegetic* у *diegetic* та навпаки. В ряді наукових праць для позначення таких просторових переміщень звуку та музики застосовують термін *fantastical gap*, що буквально означає «фантастичний розрив».

Виходячи з того, що уявлення про художній простір фільму у глядача виникає завдяки руху двовимірних зображень, котрі він, виходячи зі свого емпіричного досвіду, сприймає як тривимірні, можна стверджувати, що рух є визначальною категорією для уявлення простору фільму. Відповідно, сприйняття просторовості музики у фільмі може бути співставлене із категоріями руху, наявними у фільмі.

Як відомо, детальну характеристику образу-руху у кінематографі розробив Ж. Дельоз у фундаментальній роботі «Кіно», поділивши цю категорію на шість підкатегорій. Джеймс Бюхлер (James Buhler) у праці «Theories of the Soundtrack» співставляє дельозівські підкатегорії образу-руху із просторовими категоріями звуку та музики у кіно.

Музика – темпоральний вид мистецтва, котрий здатен створювати уявлення просторовості при перегляді двовимірного кіно. Можливість музики корелювати із простором створює передумови для аналізу звукових, зокрема, музичних явищ з точки зору джерела їхнього звучання, руху у просторі тощо. Систематизація музичного компоненту з точки зору часопросторових орієнтирів розкриває шляхи для пошуку взаємозв'язків звуку та музики із міфічним хронотопом, котрий може бути наявний у художній реалізації авторського кіно.

**Національна музична академія ім. П. І. Чайковського
Кафедра камерного ансамблю, творча аспірантура, I курс**

*Автор – Павлович Станіслав Ігорович
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії музики Щербакова Надія Юрївна*

**КЛАРНЕТ У ТРІО В. А. МОЦАРТА: ХУДОЖНЬО-ВИРАЗОВІ,
АНСАМБЛЕВІ МОЖЛИВОСТІ ТА ЇХ РЕАЛІЗАЦІЯ**

Кларнет створений Христофом Деннером в 1690 році в місті Нюрнберг. В. Моцарт почув кларнет у Мангеймі, на цей момент інструмент вже був вдосконалений та більш віртуозний. Композитор захопився інструментом, який тільки почав входити в концертну та оркестрову практику, і з великою майстерністю використав багатючі виразні, мелодичні та віртуозні можливості інструменту.

Тріо мі-бемоль мажор (KV 498) було створене в 1786 році. Твір був виданий ще за життя Моцарта у Відні видавництвом «Артрія» в 1787 році та в Лондоні в 1790 році. Зберігся його urtext. Жоден композитор до В. Моцарта не писав для цієї комбінації інструментів – кларнет, альт, фортепіано.

Першими виконавцями тріо були учениця Вольфганга – Франциска Жакен на клавірі, кларнетист – Антон Штадлер, який приймав участь в удосконаленні кларнету, сам автор виконував партію альту. Моцарт з цікавістю сприймав своєрідність та емоційно-виразну палітру задіяних інструментів.

З кларнетовим тріо пов'язана історія про те, що композитор написав його під час гри в кеглі, чим нібито пояснюється в деяких виданнях назва «Kugelstatt-trio». Цей твір складається з трьох частин:

Andante (помірний темп та розмір 6/8 дуже рідке явище у XVIII ст.). Це сонатне алегро з дуже короткою розробкою. При дуалізмі образної сфери в музиці немає контрастних протиставлень тематизму;

Menuetto (автор не вказує швидкість, а звертає увагу на жанр). Моцарт вніс багато нового в менует – старовинний танець відомий з 1650 року, спершу як народний, а пізніше танець знаті. Цікаво що у композиції частини відсутнє формальне *da capo*, всі репризи виписані та видозмінені;

Allegretto. Рондо з використанням досить інтенсивного варіювання при поверненні рефрену та наявністю зв'язки-переходу від рефрену до епізоду. Структура цієї частини – рондо із семи розділів, що є рідкістю у творчості Моцарта; дане рондо за принципом викладу та розвитку музичного матеріалу містить риси рондо-сонати. Таким чином, сонатність першої частини, що викладається досить повільно і має танцювально-жанрову основу, компенсується сонатним принципом, що впроваджується у музику фіналу.

В Тріо мі-бемоль мажор встановлюється повна рівноправність трьох інструментів у виявленні характеру та душевно-психологічної суті музики. Іманентність задуму композитора не в переважанні одних образів над іншими, а повному їх злитті, де всі почуття, всі переживання однаково близькі трьом «дійовим особам». Відтворити ці ідеї під час виконання – завдання інтерпретаторів твору. Для досягнення цієї мети необхідно повне узгодження

між виконавцями стосовно основних виразових засобів, а саме – способу звуковидобування, динаміки, темпу, трактовки орнаментики.

Аналізуючи принципи звуковидобуття для виконання музики Моцарта, необхідно пам'ятати, що у XVIII ст. однією з найважливіших частин музичної педагогіки було навчання про виразність, а саме декламаційний принцип музичної мови на основі музичної риторики. Музика повинна більше говорити, ніж співати – це одне з основних положень музичної естетики XVIII ст. Джордж Енеску радив своїм учням слухати опери Моцарта, тоді стане ясно, що кожна нота в Моцарті являється складом. Спираючись на цей вислів можна зробити висновок, що композитор віддавав перевагу чітко артикульованому виконавству. Тому там, де відсутні ліги, потрібно грати *non legato*. Все, що було зв'язано з акцентами, Моцарт записував як *sf* та *fp*. У виданнях творів композитора зустрічаються два види стакато: крапка та клинок. Вважається, що крапка повинна звучати м'якше, а клинок гостріше.

В цьому тріо Моцарт використав вже фортепіано, а не клавесин (фортепіано було сконструйоване Г. Зільберманом в 40-х роках XVIII ст.). Цей інструмент давав можливість розширити спектр звучання, використовуючи зростання та спад динаміки по типу Мангеймського оркестру. Ці ефекти композитор завжди виписував *crescendo* та *diminuendo*. Динамічні переходи позначені «вилочками» ним не використовувались. Контраст світла та тіні – *f* та *p* можна вважати динамічною основою музики Моцарта.

Відомо, що композитор погано ставився до занадто швидких темпів у своїх творах. *Allegro* виконувалось стримано і, як правило, визначало характер «весело», а не темп твору. *Andante* грається з рухом, між ним та *Allegretto* майже немає різниці. *Adagio* і *Largo* – найповільніші темпи. Ремарка «*calando*» означає тихше, а не тихше та повільніше. Сповільнення можна зробити лише в тому випадку, коли після нього стоїть *a Tempo*.

Щодо розшифрування орнаментики Моцарт не залишив точних побажань. Існує багато протилежних позицій: виконувати трель з верхньої ноти чи з основної (А. Ейнштейн, П. Бадура-Скода). Трелі частіше всього записувались з нахшлагами, а форшлаг з відповідністю до довжини ноти. Перекреслений форшлаг лише з XIX ст., став мати значення короткого. В. Моцарта перекреслений форшлаг може бути зіграний як довгий, тобто в долю, значення має його довжина (шістнадцятка).

В тріо Моцарт використав три групи інструментів: клавійний, струнний та духовий. Безумовно кожен інструмент має свої можливості, які були повністю враховані композитором.

Кларнет використовується в якості солюючого, акомпануючого та підтримуючого розвиток інструменту. Йому доручене проведення основного тематизму: головна та побічна партії в першій частині, основний тематизм другої та третьої частин. В першій та другій частині кларнет звучить в регістрі другої октави, де йому притаманний яскравий, теплий, світлий та об'ємний звук. В третій частині пластичне та гнучке фразування відбувається по всьому діапазону інструменту. Зміни в музичному сюжеті тріо завжди доручені кларнету, завдяки його яскравому звуку, тембральному різноманіттю, технічним та штриховим можливостям.

**Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора
Відділ «Теорія музики», III курс**

*Автор – Панько Вікторія Іванівна
Науковий керівник – Стинич Наталія Іванівна*

ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ЛАДОВИХ СИСТЕМ

В музичному мистецтві тема ладу та його різновидів має неабияку актуальність. Його вивченням та дослідженням цікавились провідні музикознавці України та закордону. Європейська ладова система формувалася за чітко усталеними часовими мірками. Ще за часів Стародавньої Греції, а згодом і Середньовіччя музичне мистецтво зазнавало кардинальних оновлень. Це стосувалося розвитку таких процесів, як формування музики під впливом аматорських музичних осередків, виведення жанру пісні з політичним та військовим значенням, зародження драми, через показ трагедії в театралізованих дійствах та інше. В музикознавчих джерелах зазначено, що кожна з епох трактувала нові правила і нове бачення не тільки розвитку точних наук, технологій, а й музики як мистецтва в цілому.

Розглядаючи питання формування європейської музичної системи, слід виділити основні пункти, які безпосередньо вказують на її першоджерело. Важливим етапом у становленні європейської музичної школи, стала музична культура Стародавньої Греції, що зазнала складного історичного шляху формування. Вивчаючи музичну теорію та музичну естетику, що досліджували у свій час такі відомі вчені, як Геракліт, Піфагор та Арістотель, можна говорити про те, що зацікавленість ладовими системами відбулась тільки в період реформаторських подій в музичному мистецтві Греції. Були виведені «штучні» лади, що мали багато спільних рис з типово грецькою музикою: опора на діатонічну основу, використання перемінного або змінного ладового центру, використання мелодичних візерунків, поділ звукоряду на два тетра хорди. Один із грецьких філософів Аристоксен (IV століття до н. е.), запропонував об'єднати однотипні тетра хорди в октавні лади. Тетра хорди могли бути об'єднані роздільно (з інтервалом між ними в один тон) або зливо (тетра хорди мали один спільний тон, а восьмий тон додавався знизу окремо). Роздільним об'єднанням утворювались наступні три лади: лідійський (C-D-E-F-G-A-H-C); фригійський (D-E-F-G-A-H-C-D) та дорійський (E-F-G-A-H-C-D-E). Злитим об'єднанням утворювались так звані гіполади: гіполідійський (F-G-A-H-C-D-E-F); гіпофригійський (G-A-H-C-D-E-F-G) та гіподорійський (A-H-C-D-E-F-G-A). Згодом, у IX столітті, на основі ладів Аристоксена, утворилися відомі всім нам лади народної музики.

Значний період з V століття н. е. до кінця XV століття н. е. займає епоха Середньовіччя з її культурною еволюцією. Музичний осередок цієї доби був напряму пов'язаний з церковним життям. Порівнюючи європейські зачатки церковної музики з музикою в Середньовіччі, можна провести певні паралелі. Насамперед, духовна музика європейських канонів передбачала виконання творів тільки одноголосним викладом а *capella*, що свідчило про возвеличення єдиного Бога на небі. Звідси ж виникло таке поняття як Григоріанський спів

(хорал). У X ст. з'являються нові музичні форми, а саме музика «антигригоріанських течій». До них входили гімни, а також перші зачатки розвитку міської поліфонічної музики, в основі якої лежав мотет (розспів слів), що виник у Франції, але згодом мав розповсюдження по всій території Європи. Кращі зразки мотетів збереглися від таких майстрів, як Джон Данстейбл, Гійом Дюфаї, Палестріна; у XVIII–XIX ст. – Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Мендельсона, Й. Брамса та інших.

Повертаючись до церковного життя суспільства в епоху Середньовіччя, слід зазначити наступні ознаки розвитку духовної музики. Для неї було характерним поділ октавного діапазону ладу на дві нерівні половини (квінтову та квартову), зародження гармонічного початку в багатоголосному співі (об'єднання декількох ладових систем з опорою на тональність), використання ладової альтерації та організації ладових зв'язків навколо опорного тону. Ключовою постаттю епохи Середньовіччя стає італійський музичний теоретик Гвідо д'Ареццо. Він реформував і згодом удосконалив нотну грамоту, увівши у музичну практику таку нотну систему як сольмізація, що мала на меті запис музичних текстів на чотирилінійному нотному стані з літерними позначеннями висоти звуку на кожній лінійці, враховуючи ключ.

Починаючи з XIX століття, постає питання переосмислення поняття ладових систем в бік трансформацій. Великої популярності у композиторів-романтиків зазнали лади народної музики, проте їх звучання кардинально відрізнялось від грецьких, через вплетіння в лади оспівувань, мелодичних обігрувань, завуальованості у поєднанні зі складною фактурою, застосування «візерункової» техніки, накладання одного ладу на інший в ускладнених формах викладу. Одним із перших, хто застосував цю тенденцію у свої творах, став Антон Брукнер.

Новаторський підхід до застосування ладових систем у музиці композиторів-імпресіоністів та композиторів-авангардистів відбувся у період XX століття. Нова тенденція осмислення музичних форм призвела до таких радикальних змін ладового опору, а саме: ладову організацію визначали нестійкі ступені ладу (на початку XX століття, вони набули домінуючого значення, змінивши як тонічну основу ладу, так і його будову), ускладнення музичної мови, через використання великої кількості знаків альтерації, хроматичних зіставлень, поняття мажоро-мінору. Ведучи мову про нове осмислення ладових систем у музиці, слід обов'язково згадати одного з кращих митців XX століття – угорського композитора-новатора Белу Бартока. Композитор мав на меті відновити історично забуті лади, прагнув до оновлення і збагачення ладотональної, інтонаційної, гармонічної і метроритмічної сфер музики.

Трагування ладових орієнтирів в музиці XXI століття, кардинально вирізняється від попередніх структур мислення. За основу береться «стилізація», тих чи інших ладових основ, зі зміною звуковидобування, фактури викладу, яскравим використанням агогічних відтінків. Як висновок, процес становлення ладової системи у сучасному вигляді зазнав етапи еволюцій та змін. Це підтверджується зразками нотних текстів, які дійшли до нашого часу.

Севєродонецький фаховий коледж культури і мистецтв імені С. Прокоф'єва
Відділ «Теорія музики», IV курс

Автор – *Педь Єлизавета Олександрівна*
Науковий керівник – *викладач-методист*
Ворочек Ірина Михайлівна

ЗАТРЕБУВАНІСТЬ СУМІЖНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВ В МУЗИЧНІЙ ПЕДАГОГІЦІ НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗНИХ ПАРАЛЕЛЕЙ МУЗИКИ СЬОМОЇ СИМФОНІЇ СЕРГІЯ ПРОКОФ'ЄВА І ЖИВОПИСУ СУЧАСНИХ ХУДОЖНИКІВ

*«...вське мистецтво, досявши своїх меж, повинно
подати руку іншому – спорідненому» (Р. Вагнер)*

Мета даної роботи – освітити проблему синтезу мистецтв в музичній педагогіці. Затребуваність використання суміжних видів мистецтва все більше стає необхідністю в музичній освіті. В цьому зв'язку актуальним є пошук шляху удосконалення освітнього процесу, який вирішується через педагогічні інновації. Новизна роботи зумовлена гармонічним поєднанням в об'ємному розумінні музики С. С. Прокоф'єва в асоціативному ряді з живописом художників-пейзажистів.

Професор, доктор філософських наук М. С. Каган в науковій статті «Роль і взаємодія мистецтв в педагогічному процесі» підкреслює, що метою викладання художніх дисциплін повинно служити «розширення життєвого досвіду людини новим, додатковим, хоч і ілюзорним, досвідом «життя в мистецтві».

У музикознавчій літературі все частіше зустрічаються дослідження стосовно мимовільних асоціацій близькості творчості різних митців однієї епохи, але новий час потребує новизни сприйняття музики С. С. Прокоф'єва й нових паралелей у сприйнятті музики великого митця.

Сьома симфонія – найдосконаліший витвір С. С. Прокоф'єва, в якому майстерно все: форма, ідейний і образний зміст. Художню образність симфонії яскраво описує Д. Д. Шостакович: «Ось, немов облита якимось мерехтливим світлом, звучить чудова мелодична тема. Вона здається спочатку трохи холоднуватою, але це не холод байдужості, а прохолодна свіжість чистого раннього ранку, коли блідіють зірки й пробиваються перші промені сонця».

Сьома симфонія є зразком ліричного симфонізму в творчості С. С. Прокоф'єва. В високому регістрі в одиноких перших скрипок з'являється пасторальна й пісенно-розповідна головна партія в *до-дієз мінорі*. Але в печально-світлому *Moderato* першої частини привалює спокійний, трохи меланхолічний роздум, який малюється і асоціативно-художніми засобами. На картині «Сіверський Донець. Підгорівка» молодого лисичанського художника та члена Національної Спілки художників України В. В. Черненка як би звучать прозорі, ледь вловимі звуки пробудженого світанку.

Після п'ятитактового сполучного мотиву в *фа-мажорі* з'являється широка, розспівна побічна партія з діапазоном в дві октави. Широка, розмашиста, висхідні стрибки септим, октав, квінт у віолончелей, альтів, валторн, фоготів і

англійського рідка малюють картини вольних просторів, наповнених повітрям й сонцем, як на полотні В. М. Юшкевича «Ранок туманний». При повторі маршові фанфари тромбонів і валторн посилюють гімнічність побічної теми.

Заключна партія, як мініатюрна сценка-казка, різко змінює і тематизм, і динаміку, і темп, і фактуру, і тембровий колорит. Фантастична, принадна, химерна, остинатна, ніби іграшкова поспівка звучить спочатку у гобоя, потім у флейти з дзвониками в «комічно-жалібному мелодичному мажорі». Це вторгнення казкових образів в ліричну музичну стихію. Американський художник Дж. Коулман своєю картиною «Прихований у мріях» посилює образну характерність і доповнює візуальний ряд яскравими фарбами й зворушливими дитячими образами-спогадами.

Розробка динамізує новий варіант експозиції, але на початку чується зовсім нова тема – рішуча і маршова. Найбільш характерні фрази всіх трьох тем експозиції – лірико-драматичної головної, світлої, розспівної побічної й казково-фантастичної заключної – образно трансформуються, розкидуються, як мазки художника. Всі перипетії цих настроїв переплітаються на полотні С. В. Ковальчука «Гроза». Живописцю вдається майстерно передати відчуття безтурботності й спокою, але в той же час якогось тривожного передчуття.

Реприза варіантно повторює експозицію в стиснутому викладенні, але заключна партія повторюється майже повністю, з'являються інтонації головної партії – в ладовому співставленні мерехтять, переливаючись *до-дієз мажор* – *до-дієз мінор*, як світло й тінь. Робота Дж. Коулмана «Ставок чарів» образно доповнює завершення першої частини симфонії. Промені сонця, що просочуються крізь листя дерев на полотні художника, грайливо поблискують, наче «акорди-бліки» на фоні ладотональної змінності. Лірична елегія завершена.

Перша частина Сьомої симфонії С. С. Прокоф'єва, що представлена з художніми асоціаціями, значно збагачує конкретизацію музичних образів й посилює розуміння особливостей музичного мислення композитора. Образна й композиційна єдність, художня організація простору й часу, взаємовплив й взаємозбагачення різних видів мистецтв надає людині різнобічний емоційно насичений погляд, звертається до всієї повноти її почуттів. Цим і визначається великі соціально-виховні можливості видів мистецтв. В даній роботі автор зробив спробу створити «механізм асоціацій» для багатосенсорного сприйняття художніх творів й обґрунтувати своєчасність й затребуваність синтезу мистецтв в музичній педагогіці. Аналогічне застосування даного методу можна використовувати в педагогічному аспекті програмних творів й іншої інструментальної музики, які вивчаються.

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
Кафедра спеціального фортепіано, магістратура, II курс

Автор – *Потоцький Станіслав Геннадійович*
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент
Мізітова Аділя Абдуллівна

РЕКОНСТРУКЦІЯ АВТОГРАФА ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ «ЛЮБОВ ПОЕТА» Р. ШУМАНА У СУЧАСНІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

Майже двісті років існування вокального циклу «Любов поета» Роберта Шумана відзначені невідмінним інтересом широкого кола дослідників, виконавців та слухачів. Цей геніальний твір німецького романтика виявився реалізацією власного бачення «Ліричного інтермецо» Генріха Гейне. Це стосується засобів відбиття Р. Шуманом ідеї конфлікту з реальністю ліричного героя, яка у поета втілюється за допомогою численних тропів, а у композитора розкривається в особливостях ритму та взаємодії усіх головних компонентів синтетичного цілого. Створенню вокального циклу передувало тривале очікування та переживання з приводу одруження на Кларі Вік. На цій емоційній хвилі композитор в найкоротші терміни створює вокальний цикл із заголовком «Двадцять пісень і наспівів з Ліричного інтермецо в Книзі пісень для голосу та фортепіано», opus 47 (номер опусу для циклу «Любов поета» Р. Шуман змінив на 48). Проте, з огляду на невідомі обставини, Р. Шуман виключає чотири пісні з твору і в остаточному варіанті у світ виходять шістнадцять вокальних мініатюр. Згадка про назву «Любов поета», за якою цикл увійшов у світову музичну спадщину, з'являється лише в період підготовки його до друку. Вилучені твори були опубліковані посмертно Кларою Шуман та включені до двох збірок: П'ять пісень та наспівів op. 127 і Чотири наспіви op. 142. В автографі вокального циклу вони розміщені парами на початку та наприкінці твору. До них відносяться: «Твоє обличчя» (№ 5; нумерація пісень подається за версією автографа – прим. автора), «Притулись щокою» (№ 6), «Мое кохання сяє» (№ 15), «Карета котиться повільно» (№ 16). Наявність цих мініатюр зумовлює конкретні відмінності з фінальним варіантом циклу. Змінюються обриси структури твору. Існуючі образні сфери доповнюються та розширюються, а також викристалізуються нові, досі невиявлені дослідниками. Наприклад, пісні «Зустрічаю погляд...» (№ 4), «Твоє обличчя» (№ 5) та «Притулись щокою» (№ 6) утворюють мікроцикл, змістовним центром якого є портрет коханої (портретна тріада). Аналогічна зв'язка виникає між піснями «Карета котиться повільно» (№ 16), «Уві сні я гірко плакав» (№ 17), «Ночами я бачу...» (№ 18), але з іншим тематичним ядром, а саме мотивами сновидінь. В образному світі деяких мініатюр поглиблюються песимістичні настрої (№ 5, № 15), в інших – набувають розвитку окремі мотиви (сновидінь, фантазій, нещасного кохання, невідворотності долі тощо). Також з'являються нові інтонаційні зв'язки між номерами. Драматургічні зміни твору підкреслює тональний план, кварто-квінтовий порядок якого збагачується фарбами нових тональностей. Зокрема, спершу виглядає неочікуваним рішення композитора обрати для пісні «Твоє обличчя» тональність *Es-dur*, після *G-dur* «Зустрічаю

погляд...», але цим засобом композитор підкреслює контраст сусідніх мініатюр та розкриває значення першої, як кульмінації портретної тріади пісень. Все вищесказане дає змогу краще зрозуміти задум композитора та принципи циклізації поетичної основи, виявляє значний потенціал та стимул для виконавського втілення вокального циклу в тому вигляді, в якому композитор замислив його у травні 1840 року.

Відомо щонайменше про два записи виконання циклу «Любов поета» за текстом автографа. Перший з них зроблений у 1994 році американським співаком Томасом Хемпсоном та німецьким піаністом Вольфгангом Заваллішем. Другий – у 2018 році, тим же вокалістом, але вже з аргентинською піаністкою Мартою Аргеріх. Останній з них викликає живий інтерес з декількох причин: по-перше, своєю відносною новизною, по-друге, участю в ансамблі двох надзвичайно авторитетних музикантів, по-третє, реконструкцією автографа у сучасному звуковому просторі. Інтерпретація дуету відмічена вдало продуманим виконавськими планом, чітким усвідомленням ключових моментів драматургії, скрупульозним відношенням до авторського тексту, однак без нальоту формалізму. Незважаючи на більш виражену педантичну манеру співу Т. Хемпсона, для дуету все ж характерне романтичне світосприйняття. Ясність змісту вокаліст досягає за допомогою виразної дикції, іноді дещо гіпертрофованої, чим також підкреслює тісний взаємозв'язок слова та музики, що притаманне вокальній ліриці Р. Шумана. Піаністка виявляє сенс вірша підкресленням виразних інтонаційних структур з-поміж нашарувань фактури. Звертають на себе увагу текстові відмінності автографа, бережно втілені дуетом, які дають змогу слухачеві по-іншому осмислити твір. Наприклад, славнозвісна тема фортепіанної прелюдії з вокальної мініатюри «Чую пісні звуки» (№ 12) неочікувано постає оформленою в іншу ритмічну схему. І таких «несподіванок» у виконанні чимало. Дуєт виявляє не тільки рівноправність інструментальної та вокальної партій, закладену композитором, але й значення фортепіанної партії як психологічного фону. Свідченням цього є яскраві моменти висловлення концертмейстера не лише в прелюдях та постлюдіях. Це проявляється впродовж усього твору, прикладом чого може слугувати пісня «Наспівом скрипка чарує» (№ 11). Ансамблева взаємодія такого роду продиктована індивідуальними особливостями вокального письма німецького романтика. Превалювання фортепіано та деякі порушення ансамблевої єдності не викликають скепсису, а сприймаються як особливий шарм даної інтерпретації. Ці «неточності» компенсуються інтуїтивним розумінням виконавцями стилю композитора та цільним втіленням вокальних мініатюр.

Отже, досвід виконання першої версії вокального циклу Р. Шумана «Любов поета» актуалізує потребу в дослідженні сучасних тенденцій та переосмислення усталених традицій у виконавській практиці сьогодення.

**Національна музична академія України ім. П. Чайковського
Кафедра теорії та історії культури, здобувач**

*Автор – Римська Олена Юріївна
Науковий керівник – доктор культурології, професор
Кривошея Тетяна Олександрівна*

СУЧАСНІ РИСИ МИСТЕЦТВА ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Офіційно концертмейстерська освіта в Україні була впроваджена з 1920-х років в Київській консерваторії відомим піаністом і педагогом С. Тарновським, який викладав предмет «Практика художнього акомпанементу». Історична дистанція у 100 років додала професії нових рис, особливо дана динаміка стає помітною в останні два десятиріччя і, найбільше, в теперішньому сьогодні. Дані процеси не могли не вплинути на корпус теоретичних досліджень, вітчизняних і зарубіжних авторів, в яких представлені окремі аспекти концертмейстерської практики в контексті фортепіанного виконавства. Можна впевнено констатувати, що досліджень, присвячених історії концертмейстерства як окремої виконавської галузі, котра постійно набуває розвитку і значущості, залишається обмаль. Серед розвідок такого гатунку можна відзначити праці: С. Саварі «Азбука акомпанементу» (2005), Л. Повзун «Наукові і художні аспекти діяльності піаніста-концертмейстера» (2005), Н. Інюточкина «Феномен піаніста-концертмейстера в вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу ХІХ ст.)» (2010), Т. Молчанова «Мистецтво піаніста-концертмейстера: історичний і методологічний дискурс-аналіз» (2016), В. Калицький «Історія формування дисципліни «Концертмейстерський клас» (2017).

Отже, професійний рівень сучасних піаністів-концертмейстерів набуває швидкості зростання і особливих рис в тісному зв'язку із змінами у соціокультурному середовищі, активному діалозі із солістами-вокалістами і інструменталістами, на підґрунті теоретичних саморефлексій та аналізу.

Самодостатність концертмейстерського фаху найбільш яскраво артикулюється завдяки новим трендам у конкурсах виконавців-піаністів наряду з концертмейстерами. Останні декілька років в програмах національних і міжнародних конкурсів частіше можна зустріти номінацію «Концертмейстерська майстерність»: (I Відкритий конкурс камерної музики до 125-річчя Віктора Косенка 15-19 листопада 2021 року, м. Житомир); «Концертмейстерське мистецтво: (VI відкритий конкурс піаністів «Інтерпретація сучасної музики» 1-7 листопада 2021 року, м. Київ); «Концертмейстер»: (Міжнародний конкурс академічного мистецтва «Art Freedom» 4-5 грудня 2021 року, м. Харків; VII Міжнародний конкурс академічного учнівського та студентського музичного мистецтва «Дніпровські хвили» 17-19 грудня 2021 року, м. Дніпро), що свідчить про обґрунтовану професійну увагу до розвитку мистецтва концертмейстера з наймолодшого віку учасників і підтверджує доцільність проведення конкурсів як сучасних і ефективних складових професійного становлення піаніста-концертмейстера.

Комунікативні якості і стресостійкість сучасного піаніста-концертмейстера особливо набувають професійної значущості в умовах виступів із солістами (особливо учнями і студентами) під час конкурсних змагань, концертів, вступних компаній і творчих проєктів, які іноді носять імпровізаційний характер.

В період пандемії алгоритм діяльності піаніста-концертмейстера набуває нових рис. Якість записів супроводів-фонограм потребує активно сконцентрованої уваги до партії соліста (солістів), котру треба «проживати» без його (їх) присутності, використовуючи повний ресурс професійних компетенцій і піаніста, і концертмейстера. Високий рівень виконавської культури, струнко налаштоване фортепіано (або електронний варіант інструменту) і відповідне медіа-обладнання приміщення слугують умовами якісного професійного запису супроводів вокальних і інструментальних композицій.

В майбутній перспективі професійне становлення піаніста-концертмейстера, безумовно, набуватиме розвитку і нових ціннісних характеристик. Завдяки підвищенню виконавського рівня солістів, розширенню репертуару оркестрових інструментів; запозичень і обробок фольклорних тем та нових авторських творів; розвитку різноманітних ансамблевих проєктів і технологій, впровадження конкурсів і майстер-класів провідних митців є підстава стверджувати, що професійна діяльність піаніста-концертмейстера є активним чинником сучасної культури, мистецтва і освіти України, яка базується на сталих традиціях і, поряд з цим, використовує новітні технології, накопичує нові професійні риси і тому має актуальні перспективи розвитку.

**Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
Кафедра хорового диригування, творчий аспірант II року навчання**

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

**РОБОТА ХОРМЕЙСТЕРА НАД НІМЕЦЬКИМИ БАРОКОВИМИ
ТВОРАМИ (НА ПРИКЛАДІ МОТЕТІВ Й. С. БАХА «LOBET DEN HERRN
ALLE HEIDEN» ТА «SINGET DEM HERRN EIN NEUES LIED»)**

Робота хормейстера над мотетами Й. С. Баха передбачає опрацювання вокально-хорового стилю німецького бароко, елементами якого є правильна вимова тексту, вибір та розподіл виконавських сил, робота над артикуляцією, динамікою та іншими виконавськими засобами. На основі досвіду роботи із студентським хором НМАУ ім. П. І. Чайковського та камерним хором «Sentire» над двома мотетами Баха, а також аналізу нотного тексту та відповідної літератури, узагальнено алгоритм виконавських дій диригента хормейстера, систематизовано проблеми, які виникали під час творчого процесу. Хормейстерську роботу представлено як послідовність трьох етапів – самостійної роботи з партитурою, репетиційної роботи та концертного

виконання. Будуть розглянуті наступні питання, що виникали під час роботи з мотетами Й. С. Баха:

1. Опрацювання німецької орфоєпії та відтворення орфоєпічних норм у хоровому співі:

А) Робота над голосними: e, o, i, ü, ö, ä (відкриті та закриті голосні, правила формування умлаутів для співаків);

В) Робота над приголосними: h, t, k, p, m, n, l, w, ch, g (відмінності вимови в українській та німецькій мовах, правила їх формування; проспівування приголосних m, n, l, w);

2. Відпрацювання бахівських колоратур (поділ довгої колоратури на мікрофрази, колоратури в хорі та прийоми їх освоєння).

3. Тембральне співставлення жіночих та чоловічих голосів (підбір голосів відповідно до особливостей виконання творів бароко).

4. Варіанти озвучування довгих нот (розглянуто два способи співу довгих нот).

5. Алгоритм роботи диригента-хормейстера з твором:

Перший етап: самостійна робота диригента з партитурою, підготовка партитури для репетиційної роботи, розподіл репетиційного часу тощо;

Другий етап: вивчення та співування музичного матеріалу;

Третій етап: концертне виконання, побудова концертної програми, врахування акустичних особливостей залу тощо.

Висновки. Чітке уявлення про комплекс виконавських завдань, пов'язаних із творами певного жанру і стилю, допомагає диригенту оптимізувати творчий процес, зробити його осмисленим і результативним. Результатом такого процесу є не лише коректне в стильовому відношенні виконання бахівських творів, але й виховання стильової чутливості співаків, формування в них виконавської гнучкості, потрібної для роботи із творами різних стилів.

**Одеський фаховий коледж мистецтв імені К. Ф. Данькевича
Теорія музики, IV курс**

Автор – Середіна Анна Сергіївна

Наукові керівники – Рачинська Олександра Юріївна,

Іскрова Лідія Олександрівна

**ФІЛАРЕТ МИХАЙЛОВИЧ КОЛЕССА – ВИДАТНИЙ ДІЯЧ ЛЬВІВСЬКОЇ
ЕТНОГРАФІЧНОЇ ШКОЛИ. ДО ЮВІЛЕЮ МИТЦЯ.**

«Ніщо не може розірвати єдності народу, тому що його об'єднує в одне ціле історична традиція, тисячолітня єдина культура та її плоди – багата мова, величава народна поезія і пісня». Ф. Колесса

Цього року відзначалась ювілейна дата 150 років з дня народження Філарета Михайловича Колесси, засновника українського етнографічного музикознавства та фольклориста. У своїй науково-музичній спадщині він залишив зібрання народних дум та пісень, унікальні записи кобзарів та лірників. Його наукові дослідження й виступи на міжнародних з'їздах сприяли

розповсюдженню української музичної культури поза межами Батьківщини. Найбільше праць було присвячено саме фольклористиці, що дали змогу зрозуміти та оцінити по достоїнству всю еволюцію цієї науки.

Родина, в якій народився митець, мала своєрідні музичні традиції. Серед його родичів був співак Модест Менцінський, відомий як український композитор, диригент, педагог та музикознавець – Іван Лаврівський. Він писав музику до вистав першого професійного театру в Галичині, а також деякий час був керівником хору греко-католицької духовної семінарії у Львові.

Вагому роль у формуванні творчої особистості Колесси відіграв Микола Лисенко – фундатор української класичної композиторської школи. Під його впливом Філарет починає розвивати себе як фольклориста та композитора. Як наслідок – було створено книгу «Спогади про Миколу Лисенка».

Однією з перших значних фольклорних робіт Колесси стала «Ритміка українських народних пісень», яку високо оцінив видатний український поет І. Франко. Побачивши цю працю, він опублікував її у «Записках наукового товариства ім. Шевченка». Іван Франко дав дуже високу оцінку діяльності етнографа. Це свідчить про те, що вже на початку свого наукового шляху Колесса відзначився як високопрофесійний дослідник української усної народної творчості. Певні рекомендації Франка щодо наукових пошуків у галузі фольклористики в деякій мірі вплинули на розвиток української етнографічної науки.

У 1908 році Ф. Колесса приймає участь в експедиції по Наддніпрянській Україні, за ініціативою видатної поетеси та письменниці Лесі Українки і музикознавця-етнографа Климента Квітки. Метою цієї поїздки були запис та збереження традицій українських кобзарських та лірницьких пісень. Вагомою подією в житті етнографа стало знайомство з митцем Опанасом Сластіоном, який вплинув на творчу діяльність Колесси, давши дуже цінні поради, одною з яких було використання фонографа для запису кобзарського співу та унікальної манери виконання. Сластіон надав Колесі свій фонограф та допомагав проведенні зустрічей з кобзарями і лірниками. Організація експедиції та підготовчий етап детально описані Опанасом Сластіоном у статті «Записування дум на фонографі».

Таким чином до наших часів дійшли голоси кобзарів, та ця унікальна фоноколекція зберігається у приватному архіві Колесси. Усе це призвело до великих наукових здобутків та прогресивного розвитку у музичній етнографії в цілому. Також результатом експедиції стала публікація Опанасом Сластіоном праці «Мелодії українських народних дум та їх записування», в якій він аналізував українські народні думи, їхню відмінність від билин, описав загалом розвиток української музичної етнографії. Великою мірою, у створенні цієї роботи сприяли досягнення та цитати з праць Колесси.

Вищезгаданий Климент Квітка оглядає етнографічні дослідження та акцентує увагу на діяльності вченого Колесси у своїй статті під назвою «Новітня українська музична етнографія».

Зокрема, Ф. Колесі належить один із перших навчальних посібників з історії українського фольклору «Українська усна словесність». У ньому розроблений хронологічний розвиток фольклору, приведені відмінності між

«етнографією» та «фольклористикою» та наведені зразки відомих уснопоетичних народних творів різних епох.

Неможливо переоцінити наукові праці Ф. Колесси, в яких він залишив вагомий вклад у розвиток української фольклористики та музичної етнографії. Його виступи на різноманітних міжнародних з'їздах, конгресах та конференціях, дослідження та публікації, сприяли пропаганді народної пісенної культури в Україні та за її межами.

**Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
Кафедра історії світової музики, II курс**

*Автор – Сибілева Аліна Сергіївна
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,
в. о. професора Сакало Олена Василівна*

**РОЗВІНЧАННЯ ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ПАРАДИГМИ ЗРАЗКОВОЇ
ОСОБИСТОСТІ В ОПЕРІ К. В. ГЛЮКА «ІФІГЕНІЯ В АВЛІДІ»**

Ахілл – один із найвідоміших героїв грецьких міфів Троянського циклу. За міфами післягомерівського циклу, герой не прагнув участі у війні проти Трої, не було його й серед наречених Єлени – що свідчить про відсутність мотивації брати участь у поході ахейців. Відповідно до пророцтва, без Ахілла цей похід був приречений на поразку, але героєві була передбачена загибель під Троєю. Матір, яка знала про останню обставину, рятуючи сина, заховала його серед дочок царя Лікомеда, поки Одисей не розкрив обман. Тільки після викриття Ахілла Одисеем, той вирушив до Авліди, де став учасником ситуації з жертвопринесенням Іфігенії. Таким чином, вже початкова історія Ахілла містить потенціал розвінчання парадигми героя.

Його участь у жертвопринесенні Іфігенії має кілька інтерпретацій. Спільним є те, що Іфігенію викликають в Авліді звісткою про одруження із Ахіллом, тоді як сам Ахілл в цей час перебуває у військових походах і з'являється в Авліді незадовго до прибуття Іфігенії. У ранніх версіях міфу він був зацікавлений у жертвопринесенні Іфігенії не менше, ніж усе військо (щоб швидше відплисти під Троєю), а тому не переймається долею Іфігенії. За Еврипідом, керуючись бажанням відновити справедливість, Ахілл був готовий зі зброєю в руках захищати Іфігенію. Натомість благородний вчинок героя суперечив умовам виходу флоту у похід і загальному прагненню ахейської спільноти. В інтерпретації Ж. Расіна Ахілл зацікавлений в реалізації своїх сімейних цінностей. Нагадуючи Іфігенії про її обов'язок перед ним, він пропонує їй захист, але Іфігенія покірною долі – вона йде на жертву, і сила та могутність героя постають марними перед рішенням долі.

У лібрето К. В. Глюк та Ф. Л. Дю Руле, в першу чергу, саме в рішенні образу Ахілла втілюють ідею розвінчання просвітницької парадигми зразкового героя. Найбільш виразно вона проявляється у колізії музичної та вербальної характеристик. У лібрето Ахілл виступає як персонаж негероїчного типу. Всі

його вислови є або спілкуванням з Іфігенією, або діями для її порятунку; тобто спрямовані на реалізацію свого сімейного щастя.

Тому обсяг його партії доволі значний. Він бере участь в усіх діях опери, має три арії, соло з хором, два дуети, також бере участь у тріо, квартеті та сцені жертвоприношення. Сольні вислови Ахілла досить різнохарактерні. З музичного боку в його партії переважають елементи героїчної топіки: маршові та гімнічні жанри, серед тональностей героїчної образності переважає C-dur. Загальна динаміка образу не набуває значного розвитку чи перевтілення. Про це говорить збереження протягом опери означених характеристик, а також дотримання ладової та структурної стабільності. Майже всі арії мажорного ладу, а структурно переважаючою формою є врівноважена, замкнена тричастинна da capo.

Проте, комплекс музичних засобів, що є типовим для характеристик героїв-воїнів або державних діячів, використовується для оспівування любові до Іфігенії, бога шлюбних зв'язків Гіменей, готовності захистити своє кохання, а також закликає все своє військо славити та захищати майбутню царицю разом з ним. Тому, в одному ряду з Ахіллом, стоятиме і його народ як підсилювач образу. Тут Ахілл є ініціатором ідей та вчинків великого і згуртованого суспільства людей.

Наявність прояву героїчного начала є майже обов'язковою складовою сюжету, що є ідеологічно відповідним вимогам Парижу 70-х років. Ахілл з точки зору первинної міфологічної концепції, як і з точки зору семантики засобів музичної характеристики, є таким проявом, що відповідає образу безстрашного героя – правителя, який може повести за собою людей. Але, зазвичай, така комбінація властивостей надається для реалізації ідей державного міфу (за Л. Кириліною), тобто, спрямована на захист держави, народу та виконання свого громадянського обов'язку. В опері на рівні змістовного корегування семантичного наповнення музичного рішення образним рішенням лібрето, відбувається кардинальне переосмислення героїчного комплексу, де та сама комбінація властивостей спрямована на досягнення особистого щастя (сімейного міфу), розвінчуючи просвітницьку парадигму зразкової людини.

**Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка
Кафедра музичної медієвістики та україністики, III курс**

*Автор – Сидорак Марія Миколаївна
Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор
Граб Уляна Богданівна*

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ПОЕТИКИ ТИШІ У «ТИХИХ ПІСНЯХ» В. СІЛЬВЕСТРОВА

«Ми живемо в епоху галасу. Тиша практично вмерла». Ці слова норвезького дослідника та письменника Ерлінга Каґге влучно характеризують «звукову мапу» епохи постмодерну. Новітні технології майже знищили природну тишу та абсолютну самотність. Звуків стало настільки багато, що

техногенний шум з подразника став звиклим середовищем людини. Цю думку розвиває Е. Карге, якому знайти внутрішню, первинну тишу допомогла експедиція на полюс. Саме там в повній тиші та одноманітності пейзажів він зміг віднайти не тільки кольори, а й сховані в своїй свідомості істини, якими він і ділиться в книзі. Тиша стала аномальною, тяжким випробуванням, «не бути на зв'язку» стає формою розкоші. Через те більшість людей прагнуть повернутися до чогось первісного, неквапного, справжнього, до «тихої альтернативи надокучливому галасу» і у цьому відбивається глибинна людська потреба. Е. Карге пише про два види Тиші: тишу навколо нас і тишу всередині нас, і про первісну потребу людини у Тиші: «Тиша навколо нас може містити багато чого, але найцікавішим різновидом тиші є той, що лежить всередині»¹ і йдеться про власну внутрішню тишу.

На думку філософа М. Карповця, відбулася «онтологічна зміна культурних смислів, в основі якої шум відіграє основне значення: шум стає новим досвідом культури»², і, постійно присутній у бутті людини, екзистенційно її виснажує. Звідси однією з особливих прикмет постмодерну стає «тенденція до мовчання». Н. Щербакова взагалі вважає, що музичний постмодерн як нова культурна парадигма стає очевидним через, зокрема, тенденцію до використання виразового потенціалу Тиші як першоелементу мінімалізму³. Тому численні дослідження феномену Тиші у всій багатоманітності проявів, приваблюють науковців різноманітного спрямування – філософів, істориків, літературознавців, музикознавців та ін.

Цікавими є роздуми про тишу американського композитора Дж. Кейджа⁴ щодо своєї п'єси «4'33», у якій Тиша «звучить» протягом всього твору і кожен слухач вносить в неї свої сенси. Однак сам композитор вважав, що вона лиш доводить неможливість тиші, її чують ті, що не вміють слухати. На її створення надихнули композитора картини художника-концептуаліста Роберта Раушенберга, що виглядали як просто білі полотна – абсолютно білими жодна з них не була, при різному освітленні, в різних приміщеннях вони виглядали по-різному.

Темою тиші пронизані більшість пізніх творів українського композитора Валентина Сильвестрова, про що свідчать назви творів: «Тиха музика», «Тихі пісні», «Медитація» «Віддалена музика» та ін. Цикл «Тихі пісні» написаний у 1977 році для баритона і фортепіано, складається з 24 пісень, написаних на вірші поетів-класиків і розділених на 4 розділи: «П'ять пісень», «Десять пісень», «Три пісні на вірші М. Лермонтова», «П'ять пісень». У 2015 році з великим успіхом цей цикл був виконаний у «жіночому» варіанті – Наталією Половинкою у супроводі Йозефа Ерміня (фортепіано).

У музикознавчих дослідженнях цей твір аналізується з позиції втілення сакрального змісту (І. Бродова), екзистенційної природи тиші (Т. Смирнова); з

1. Е. Карге. *Тиша в епоху галасу*. С. 25.

2 М. Карповець. Філософське осмислення шуму в культурі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2016. Вип. 15. С. 119-127. http://nbuv.gov.ua/UJRN/argnd_2016_15_16 (дата звернення 12.10.2020)

3 Н. Щербакова. Новый звуковой мир в отечественном музыкальном искусстве второй половины XX века 2009 <http://cheloveknauka.com/novyy-zvukovoy-mir-v-otechestvennom-muzykalnom-iskusstve-vtoroy-poloviny-xx-veka#ixzz6ldsU7Spu> (дата звернення 20.10.2020)

4 Дж. Кейдж. *Тиша. Лекції і статті*. Вологда 2006

точки зору метамодерну (сучасного стану культури, якому притаманна глобальна ментальна парадигма), для якого характерні нова романтичність, щирість, душевність, у «Тихих піснях» відзначається романсовий код (Н. Хрущова). Також досліджуються драматургічне значення окремих частин циклу – «Медитації» та «Постлюдії» (Н. Постоловская, А. Мишина) та ін.

У нашому дослідженні пропонуємо розглянувши «Тихі пісні» як *homo silentio* – людську тишу. Тиша в них – це приглушеність барви, це інтимність вислову, коли слова набувають сенсу у «тиші всередині себе», це емоція, яка існує в легкій пелені спогаду. Вона дуже індивідуальна, але наприкінці життєвого шляху набуває універсального значення, вселенського масштабу. І вектор її спрямований назад крізь товщу століть, крізь епохи і їх символи до праТиші, коли все живе вже немає значення, бо навколо Вічність.

Проаналізувавши образний зміст кожної пісні та його музично-виразове втілення бачимо, що для відтворення поетики Тиші композитор використовує широку палітру музично-виразових засобів: темпу, динаміки, агогічне нюансування, практично наскрізну педалізацію, авторські вказівки, паузи, полісемантичні за своїм змістом.

Композитор приводить нас до розуміння того, що кожне людське життя обрамлене абсолютною тишею, тим природнім станом, з якого народжується життя і у якому знаходить своє завершення. Усвідомлення цього зумовлює своєрідне завершення циклу: в 5-ти останніх піснях він підкреслює свою думку про те, що особисте, індивідуальне – це окрема мікрочастинка загально-людських цінностей. Він підсумовує пройдений життєвий шлях як універсальний для кожної людини, повертаючись назад від пізнання себе (Елегія) через нагадування про силу і незворотність долі (Хорал), відхід від земного до вічного (Медитація), яке знаходить свої прояви ідеального у природі (Ода) і вдячністю за прожите життя (Постлюдія). І в цьому поверненні до Вселенської Тиші закладено і початок нового життя.

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

*Автор – Сіренко Єлизавета Дмитрівна
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, професор
Коханик Ірина Миколаївна*

**ГОМОГЕННИЙ ПРИНЦИП ФОРМОТВОРЕННЯ
В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КОМПОЗИЦІЯХ АННИ КОРСУН, ОЛЕКСІЯ
РЕТИНСЬКОГО, МАКСИМА ШАЛИГІНА, ОЛЕКСІЯ ШМУРАКА**

Надзвичайно актуальним завжди є дослідження тих шарів мистецтва, що втілюють найсвіжіші тенденції в музиці, зумовлені тривалим та послідовним ходом історичного розвитку. Йдеться про ті композиторські прагнення, котрі спрямовані розкривати іманентно-звукову логіку музичного розгортання – породження такої системи, де звук стає автономною якістю із текстурою, щільністю, артикуляцією, тривалістю.

«Перевідкриття» континуальності як специфічної ознаки мистецтва звуків сьогодні реалізується у новій якості динамізму розгортання. Окрім емансипації динамічних структур у трансформації власне класичних способів формотворення безпосередній вплив на цю ситуацію мали:

– поява сонорики як результат поступового посилення уваги до фарб гармонії, тембру та, врешті, самого звуку; виникнення електронного звуку з його «неприродними» тембральними та артикуляційними можливостями;

– підвищення уваги до особливостей розгортання фольклорного матеріалу неєвропейських культур із неієрархічним, процесуальним (Г. Шамілли) музичним мисленням.

Показовим випадком втілення ідей континуальності музичного розгортання є творчість Анни Корсун, Олексія Ретинського, Максима Шалигіна та Олексія Шмурака (всі – випускники Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського 2010 року). Аналіз і порівняння особливостей формотворення в їхніх інструментальних композиціях, написаних впродовж 2010–2020 років, дозволив виявити спільне тяжіння до гомогенного принципу роботи з музичним матеріалом: від етапу пошуку звуку до утворення композиційного цілого.

I. Звук як матеріал для опусу сьогодні зумовлює необмеженість у його виборі композиторами. Нині будь-який звук є потенційно музичним за функцією, тоді як виявлення його спектральних характеристик та передусім ознак наявності чи відсутності фіксованої висоти є основою для визначення музичних систем, в яких він може існувати. Окрім звукового результату, в процесі аналізу творів сьогодні важливим є встановлення джерела та способу видобування звуків, які можна класифікувати на акустичні, електронні (створені семпли) та записані, де серед акустичних звуків – видобуті: а) з музичних інструментів (нормативними, чи новими інструментальними або вокальними техніками) та б) з немусичних. Також, через співіснування двох типів звукового артикулювання, що виходять з можливостей фізичної вокалізації чи інструменталізації та технічної необмеженості цими параметрами, доцільним є визначення порядку жестового наслідування (Д. Смоллі) у тих творах, що мають непересічні взаємовпливи акустичної та електроакустичної музики.

II. Первинний композиційний елемент як джерело-«ген» музичного розгортання втілює наступний етап композиторського опрацювання звукової матерії після рівнів протоматеріалу і музичного матеріалу (Т. Кюрегян). Зміна вектору від ієрархічної структури музичного формотворення до неієрархічної, процесуальної (Н. Герасимова-Персидська) спричинила автономізацію найменших елементів музичного синтаксису – емансипувався не тільки мотив, пов'язаний з класичною традицією формотворення, а навіть один звук як самостійний формотворчий елемент музичної композиції. Можливість звуку, мотиву чи більших синтаксичних структур стати єдиною головною одиницею для гомогенного процесуального розгортання й позначає поняття первинного композиційного елемента.

III. Змінений повтор як основа динамічного формотворення обумовлює розгортання музичного матеріалу за гомогенним принципом, ідея якого полягає у поступовій трансформації первинного композиційного елемента. Історично

сформований на основі варіантного принципу він вбирає у себе важливу специфіку остинатної варіантності в мінімалістичній музиці, тобто засновується не на тотожному зіставленні варіантів трансформації, а на послідовному накопиченні змін у відповідному (крещендуючому чи димінуєндуючому) векторі. Це може реалізовуватися широким колом варіантних прийомів від усіх типів варіантності до прийомів мінімалістичної музики (аддиція, субстракція, аугментація, пермутація), що виключають зовнішнє розширення меж первинного композиційного елемента (аналогічно «проростанню» В. Протопопова), але уможливають його внутрішньоструктурні розширення чи звуження впритул до кардинальних змін, головне – послідовних.

IV. Гомогенна форма як будова цілого позначає гомогенність як принцип вирощування форми з одного «музичного гена» (первинного композиційного елемента); гомогенність як однорідність фактури з можливістю її послідовної трансформації; гомогенність як неподільність, одночастинність та однофазовість композиції (єдиний вектор розгортання музичного матеріалу або поступова зміна напрямків).

Аналіз обраних творів А. Корсун, О. Ретинського, М. Шалигіна та О. Шмурака продемонстрував спільну тенденцію у використанні гомогенного принципу на рівнях роботи:

– з окремими композиційними елементами («De profundis» О. Ретинського та «Дорого почекай» О. Шмурака),

– з первинним композиційним елементом в межах розділів («Марево» А. Корсун та більшість номерів циклу «Всі вогні – вогонь» М. Шалигіна),

– в межах усієї форми («Spring. Breaking» М. Шалигіна).

В окремих випадках можна було констатувати втілення лише деяких ознак гомогенного принципу та гомогенності в узагальненому розумінні. Тому підсумовуючи, можна зазначити, що процес формотворення в інструментальній музиці обраних композиторів багато в чому перетинається саме із гомогенним принципом і таким типом музичного розвитку, що засновується на процесуальному вирощуванні усієї композиції з початкового ініціального музичного зерна, гена. Це підтверджує думку про й про притаманність обраним авторам загального принципу музичного мислення, пов'язаного з вибудовуванням континуальних композицій із неієрархічним, процесуальним розгортанням музичного матеріалу.

**Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
Кафедра композиції, інструментовки та
музично-інформаційних технологій, асистент-стажист**

*Автор – Сук Олексія Олександрівна
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,
в. о. професора Ковалінас Микола Анатолійович*

**СУЧАСНІ ВОКАЛЬНІ ТЕХНІКИ
НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ АДРІАНА МОКАНУ**

Академічні твори у XXI столітті неухильно та послідовно тяжіють до аналітичного мислення і чіткої конструктивності, що зумовлено потребою у синтезі та вдосконаленні вже звичних принципів роботи з музичним матеріалом у певному музично-технологічному та культурологічному контексті. Так звані «розширені техніки» з їх суттєвим розмаїттям варіантів звуковидобування все більше аналізуються в органічному зв'язку з тенденцією композиторів створювати нове поєднання різноманітних тембрів, досліджувати природу звуків у нових проявах, що, зокрема, пов'язано і з розвитком електронних музичних технологій. В результаті одне породжує інше – структура продукує новітні засоби, а новітні засоби відповідно диктують власні структурні утворення. Це розширює рамки уявлень про форму, фактуру, артикуляцію, а також вербальну складову, якщо мова йде про вокальні твори. Отже, музика сучасних реалій потребує детальнішого розгляду саме в аспекті інноваційних засобів композиторського письма, що спричинило звернення до матеріалу камерно-вокальних творів, що уособлюють на теперішній час досить великий пласт композиційних пошуків.

Об'єктом дослідження стали вокально-інструментальні твори одного з провідних українських композиторів молодого покоління – Адріана Мокану. Особливістю його творчості є різноманітні артикуляційні експерименти, які проходять низкою як кризь різноманітні інструментальні, так і вокальні жанри автора. Так, у вокальній творчості (у т. ч. у композиціях із застосуванням голосу в якості окремого «інструментального» тембру) композитор насамперед відштовхується від фонетичного аналізу мови, проводить розподіл на фонемні ряди, які своєю чергою утворюють різні сонористичні звуки-ефекти, або обертони та форманти, що створює своєрідну імітацію інструментальних прийомів і таким чином впливає на формотворчу складову у цілому. Зокрема це яскраво виражено у творах «Este amoroso tormento», «Madrigal no verde», «Waren wir, sind wir, warden».

Чи можливо уявити звук сирени швидкої допомоги в акустичній оркестровій тканині? Чи аналог перкусійного інструменту у партії сопрано? Все це можна зустріти у музиці А. Мокану і спробувати розглянути під аналітичним «мікроскопом».

Розкриття особливостей взаємозв'язку інноваційних вокальних прийомів із формоутворенням, аналіз вербальної складової та її поєднання з музичним матеріалом, обґрунтування концептуального використання вокальних прийомів, що розширюють композиційні можливості музичної форми і фактурної тканини,

стають предметом розгляду. Також простежується вплив фонетичних експериментів у вокальних доробках композитора на інтеграцію з інструментальними прийомами та деталі їх нотації на основі наукових досліджень у сфері вокальних технік. Поєднання таких аспектів роботи над вокальною партією наразі не достатньо вивчене, тому дослідження творчості А. Мокану, композитора, що активно та послідовно залучає найновітніші музично-технічні (акустичні та вокально-технічні) тенденції, синтезуючи їх із власними надбаннями, вбачається актуальним.

Слід зазначити, що такий метод написання творів лишає широкі можливості для інтерпретації виконавцями. Серед виконавців вокальних партій композитора – відомі майстри Н. Пшеничникова, Р. Бергман, К. Коельо. У відкритті нових засобів виразності та фактурних елементів важливо встановити взаємозв'язок між виконавцем і композитором, отже вивчення цієї тематики відкриває шляхи до розуміння концептів сучасних вокальних творів, а також мети використання різноманітних «розширених технік» у зв'язку із композиційно-драматургічним розвитком. Вивчення даного аспекту сприятиме розкриттю можливостей як виконавців-вокалістів, так і створить додаткові умови для появи нових експериментальних композицій.

Метою доповіді є визначення принципів застосування сучасних інноваційних вокальних засобів, виявлення особливості їхнього застосування та продемонструвати шляхи пошуку експериментальних звучань.

Новаторство полягає у поєднанні класифікацій різних дослідників і розгляду на їхній основі творів композитора А. Мокану. Вокальна творчість розглядається з точки зору характеристики і визначення типологічних та індивідуальних ознак музичного мислення, особливостей застосування композиторських технік, а також сучасних прийомів у написанні вокальної партії, що застосовуються для вирішення певних творчих завдань.

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

*Автор – Сун Хан
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент
Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна*

СИМВОЛИ І МЕТАФОРИ КВІТІВ У КИТАЙСЬКІЙ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ХХ СТ.

Китайська філософська і теологічна думка відзначається особливим ставленням до природи, в чому досить суттєво відрізняється від європейської традиції. Якщо для європейців в процесі розвитку західної цивілізації центром Всесвіту стає людина, здатна змінювати і розвивати навколишнє середовище і змінюватись сама, то для китайців головним є поклоніння і обожествлення природи. Про це свідчать головні ідеї всіх трьох панівних в Піднебесній релігій: конфуціанства, даосизму і буддизму. Згідно з філософією Дао, людина тільки

тоді може досягти досконалості, коли глибоко зрозуміє красу природу і буде прагнути до єдності з нею.

Тому і окремі елементи природи, в тому числі квіти, дерева, тварини, птахи, отримують у національному фольклорі і професійній поетичній та музичній творчості різноманітні символічні значення. Один із найвідоміших прикладів – система «Чотирьох благородних», яку уклав видатний художник і письменник епохи Мін Чень Цзижу. В ній всі найважливіші людські чесноти обґрунтовуються саме через символіку квітів і рослин, що водночас пов'язані і з чотирма порами року. Весняна квітка орхідея уособлює благородство і честь; літній бамбук – силу і душевну чистоту; осіння хризантема – спокій і витримку; зимова слива – здатність протистояти труднощам. Але не лише ці квіти отримують символічну інтерпретацію в музично-поетичному мистецтві. Китайські філософи, художники, поети і музиканти помічають красу в кожному природному явищі й елементі та наділяють його глибоким метафоричним значенням, переносячи у художні форми.

Символізм втілення природи засобами музики був знаний з давнини, ще в першій половині XVII ст. описав Сюй Шан Ін у своєму трактаті «Цитра гірського струмка»: «При виконанні мелодії, сповненої піднесенням (гірським) звучанням, можна змусити слухачів услід за музикою піднятися у високі гори. Коли мелодія наслідує звуки води, слухач може відчувати себе немовби похитуючись на хвилях, почути дзюркотіння струмка. Музика може змінювати місцями холод і тепло»¹. Хоча здебільшого символізм образів природи в художньому доробку сучасних композиторів спирається на філософські постулати давніх мислителів, так само, як і поезія Танського періоду служить взірцем для літераторів XX–XXI ст., все ж можемо помітити складні і неоднозначні процеси переосмислення «вічних» світоглядних цінностей китайської культури під впливом зближення з європейською культурою і, особливо, на сучасному етапі в зв'язку з глобалізацією і максимальним розширенням інформаційно-музичного поля.

Ці вступні міркування необхідні для того, щоби розкрити символізм образів природи, зокрема метафори квітки, в китайській вокальній музиці XX ст. Жанр мистецької пісні – солоспіву – інтегрувався у національну художню традицію відносно недавно, лише у 20-х роках XX ст. під впливом німецької *Kunstlied*, яку поширював у країні Сяо Юмей, випускник Лейпцігської консерваторії та Берлінського університету. Відтак дослідники слушно спостерігають «наявність у китайської художньої пісні певної «європейської матриці», що зберігається на різних етапах історичного буття жанру»². Проте у більшості пісень типова для європейської камерно-вокальної музики система музично-виразових засобів органічно поєднується з образною символікою національної культурної традиції.

Згадані особливості музичного виразу китайських солоспівів – художніх пісень, що написані на поетичні тексти з символічним втіленням образів квітів,

1 Цит. за: 吴毓清. 古琴艺术研究 / 吴毓清. – 上海: 上海音乐学院出版社, 2008. (У Ю-Цін. Дослідження давніх струнних інструментів. Шанхай: Вид-во Шанхайського муз. ін-ту, 2008, с. 22).

2 У Хунюань. Китайська художня пісня: теорія та історія жанру. Автореф. канд. дис. за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво, Харків, ХНУМ ім. І. Котляревського, 2016, с. 3.

яскраво проявляються у двох обраних піснях: «Жасмин» Хі Фана та «Епіфіллум» Чжао Сіньда. «Жасмин» – це початково народна пісня, відома також за назвою «Квіткова мелодія», дуже популярна в різних версіях і регіонах. Хі Фан вніс у фольклорний інваріант певні зміни, наблизивши його до європейської стилістики, тому можна говорити не просто про обробку народної пісні, а, швидше, про авторську вокальну фантазію за народною мелодією. Жасмин у китайській поезії, поміж іншим, трактується і як квітка туги кохання, його солодкий запах символізує пристрасть. Мелодія викладена у традиційному пентатонному звукоряді у доволі широкому діапазоні – від *c* першої октави до *a* другої, з частими висхідними «сплесками» до найвищого тону, що символізують емоційну піднесеність. Ритмічний малюнок вельми вибагливий, імітує схвильовану пристрасну мову. Натомість багато промовистих звукозображальних деталей містить фортепіанний акомпанемент, що немовби оплітає мелодію, його вишуканий орнамент нагадує тонкі лінії квіткового рисунку.

Пісня «Епіфіллум» Чжао Сіньда до слів Джі Тона оспівує красу нічної природи, квітку кактуса епіфіллума в тьмяному сяйві місяця і зір. Ключовою образною метафорою пісні, що розкриває смисловий підтекст поезії, є останній рядок: «Хто сказав, що тендітна квітка недовговічна?». В музиці дуже тонко передається настрій нічної задуми і невиразних силуетів на тлі місячного сяйва. Це здійснюється всім комплексом виразових засобів: ладо-тональною барвою *h-moll* – однієї з «найтемніших» тональностей, перевагою низького регістру і динаміки *p*, стриманою графічною лінією фортепіанного супроводу, повторністю коротких двотактових фраз в мелодії. Лише останній епізод, що має передати тендітну красу квітки, контрастує з розміреним приглушеним загальним тоном музичної розповіді: у вокальній партії протягом чотирьох тактів витримується звук *h* першої октави, в той час як у фортепіано стрімко злітають угору легкі арпеджіо, імітуючи срібні переливи арфи.

**Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
Кафедра оперного співу, творчий аспірант I року навчання**

*Автор – Тишков Володимир Анатолійович
Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор,
Жаркова Валерія Борисівна*

**ВОКАЛЬНО-СИМФОНІЧНА ПОЕМА ДЛЯ БАСУ, ХОРУ ТА
СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО
«ЧЕРНЕЦЬ»: ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ ТА ВИКОНАВСЬКА ДОЛЯ**

Невмируща актуальність творчості Шевченка видається ще більш вартою спеціальної уваги, коли йдеться про її оригінальні художні відображення в сфері музичного мистецтва. Саме такою художньою «родзинкою» є вокально-симфонічна поема для баса, хору та симфонічного оркестру М. Вериківського «Чернець» (1942–1943).

За спогадами молодшої доньки М. Вериківського Олени Михайлівни, перше виконання поеми відбулося в родинному колі у присутності друзів

композитора М. Рильського і П. Тичини. Геніальний український поет Рильський назвав твір «шедевром». Така висока оцінка тонкого знавця поезії Шевченка, неперевершеного перекладача, видатного українського майстра поетичного слова є свідченням надзвичайних якостей твору Вериківського. У листі до М. Вериківського від 2 лютого 1943 року Максим Тадейович звертається до нього з проханням включити цю поему у програму концерту під час святкування шевченківських днів: «Особисто мрію, що буде виконаний Ваш чудесний «Чернець». Шкода, що у нас немає мішаного і чоловічого хору... Багато чого у нас немає».

Подальша доля твору була не дуже щасливою, адже клеймо «формалістичного» композитора, активного діяча Товариства ім. Леонтовича завжди заважало Вериківському мати безпосередній контакт із слухацькою аудиторією. Відомий запис твору було здійснено Іваном Паторжинським та державним симфонічним оркестром України під орудою Натана Рахліна у 1957 р. Великим популяризатором «Чернеця» у світі став канадський співак Йосип Гошуляк. У 1976 р. фірма «Бут Рекордс Інк» здійснила запис його виконання твору Вериківського у супроводі Канадського симфонічного оркестру (дир. Ернесто Барбіні). У 1996 р. у Києві «Чернець» звучав на сцені Національної опери України у концерті до 100-річчя від дня народження композитора у виконанні Тараса Штонди.

Тож зацікавлення виконавців цим твором є безсумнівним, а недостатня увага до нього з боку професійних музикознавців та дослідників української культури очевидною. Цим визначене звернення до вокально-симфонічної поеми, яка об'єднала творчі інтенції митців різних епох і надає змогу сучасному слухачеві приєднатися до важливих резонансів духовного життя не тільки ХІХ та ХХ, але і ХХІ століття.

**Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра
Кафедра теорії музики, II курс**

*Автор – Тимошенко Влада Андріївна
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, професор
Дугіна Тетяна Євгенівна*

ЕСТРАДНІ ПІСНІ М. СКОРИКА В ПОЛІСТИЛІСТИЧНОМУ КОНТЕКСТІ ЙОГО ТВОРЧОСТІ

До жанру естрадної пісні Мирослав Скорик звертається тільки в ранній період своєї творчості, на початку шістдесятих років. І вже на ранньому етапі композитор помітно ушляхетнює цей жанр, надаючи йому більшої значимості за рахунок збагачення інтонаційної, мелодичної, гармонічної, поетичної складових. «Белетризованість» високо інтелектуальних жанрів та насичення більшою інтелектуальністю масово-популярних стає характерною ознакою індивідуального стилю композитора, вважає Л. Кияновська. Таке взаємозбагачення утворює широкий спектр полістилістичних засобів, які вживає композитор. Багато хто з музикознавців знаходить в його творах поєднання

різних стильових витоків. Особливо вагомі в цьому плані роботи Л. Кияновської. Вона умовно розподіляє творчість Скорика на п'ять етапів. Перші два репрезентують «нову фольклорну хвилю», третій – неокласичний, четвертий – неоромантичний, а п'ятий, названий «лабіринтами “стильової гри”», поєднує ознаки всіх попередніх. В своїй роботі ми хочемо підкреслити, що передумови полістилістичного розмаїття засобів виразності одного з найяскравіших композиторів України можна побачити вже в його перших естрадних піснях, які детально іще не вивчалися музикознавством. Її наукова новизна та актуальність полягає в тому, щоб вперше подивитись на естрадні пісні з точки зору наявності в них полістилістичних паростків та їх синкретичного поєднання, з якого потім виростуть яскраві неокласичні, неоромантичні та інші твори майстра.

Естрадні пісні були написані М. Скориком для вокального ансамблю «Веселі скрипки», що був заснований в 1963 році у Львові. В цих творах композитор створив синтезований тип мелодії, який поєднує український фольклорний мелос і типову стилістику естрадної пісні, елементи джазової імпровізації та романтичні риси класичної музики. Музикознавець О. Коменда, одна з найвагоміших дослідниць творчості М. Скорика та, зокрема, його пісень, називає їх естрадно-джазовими, в чому теж можна віднайти риси полістилістичного бачення. Зараз ці пісні переживають друге Відродження. Мабуть, через те, що вони поєднали в собі всі ці невмирущі полістилістичні ознаки, скоординовані неперевершеним композиторським талантом М. Скорика.

Дослідження естрадних пісень дозволило зробити висновки, що в ранньому періоді творчості М. Скорика вже присутні яскраві полістилістичні задатки майбутніх стильових періодів. А саме:

- «Нові фольклорні» ознаки проявляються у будівництві наспівної, виразної мелодії, що притаманна ліричним українським народним пісням, а також у використанні коломийкової ритміки.
- Класичні ознаки проявляються у використанні принципів побудови класичних музичних форм. Кожну пісню можна проаналізувати за формулою І:М:Т, яка виявляє урівноваженість розділів та їх драматургічну єдність. Традиційна куплетна форма у Скорика завжди будується чітко, не ускладнюється.
- Джазові ознаки проявляються у підкреслено септакордовому мисленні композитора, використанні ритміки джазу, опуклій лінії басу. Ні тоніка, ні інші акорди мажорно-мінорної системи не представлені у піснях у вигляді тризвуків, радше – у вигляді септакордів та їх обернень, або взагалі – акордів з побічними або заміненними тонами.
- Романтичні ознаки проявляються вже у виборі поетичних текстів та назви пісень («Нічне місто», «Я тебе почекаю, коханий», «Намалой мені ніч», «Не топчуть конвалій» та інші), у наявності хвильового динамічного розвитку виразної мелодії з яскравою кульмінацією, у використанні напружених акордів (домінант з секстою, альтерованих подвійних та інших).

Стиль музичної мови М. Скорика від самого початку мав яскраві індивідуальні ознаки, що сформувались вже в ранній період творчості. Тому навіть в його піснях, які належать тільки до раннього періоду, ми можемо знайти

паростки всього майбутнього, неповторного полістилістичного всесвіту творчості композитора.

**Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
Кафедра спеціального фортепіано № 2, магістратура, II рік навчання**

*Автор – Фіалко Віолетта Олександрівна
Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор
Соломонова Ольга Борисівна*

«24 ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ» АНДРІЯ ЗИМЕНКА: ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ВИМІР

Явище інтертекстуальності в сучасній музиці є доволі розповсюдженим та історично обумовленим. Як зазначають дослідники, у композиторській практиці «неможливо уникнути застосування інтоном, звукових послідовностей та музичних знаків, які вже використовувалися раніше»¹. Весь цей комплекс інтонаційних знаків минулого, які входять в новий твір, складає пласт асоціативних музичних текстів (термін О. Соломонової).

Оскільки твір А. Зименка містить яскраві приклади асоціативних музичних текстів, метою роботи є виявлення його інтонаційно-драматургічної специфіки в інтертекстуальному контексті. Відсутність музикознавчого дослідження твору Андрія Зименка «24 прелюдії і фуги» – як самого по собі, так і в зазначеному аспекті, забезпечує актуальність та інноваційну сутність пропонованого матеріалу.

Макроцикл сучасного українського композитора Андрія Зименка «24 прелюдії і фуги» (2002 р.) постає своєрідною енциклопедією образів, жанрів і «чужих» стилів, про що свідчить перша назва твору – «Портрети великих композиторів». Така інтенція твору обумовлена як написанням циклу в ранньому віці, коли композитор ще тільки перебував у пошуках власного стилю, так і потребою засвоїти різноманітні стильові проєкції музичного світу. У макроциклі «24 прелюдії і фуги» інтертекстуальний вимір здебільшого забезпечується стилізаціями, алюзіями, цитуванням.

Структурно та за принципом ладотонального співставлення цикл синтезує декілька відомих моделей побудови макроциклу: з одного боку, продовжуючи традиції Й. С. Баха, композитор використовує хроматичне співставлення однойменних тональностей у висхідному русі; з другого, виходить за межі тональності, лишаючи один тон-орієнтир, подібно до тональної організації циклу «Ludus Tonalis» П. Хіндеміта. Зв'язок з Хіндемітом та іншими композиторами ХХ століття спостерігається й на рівні звернення до розширеної 12-тонової тональності, що містить у собі властивості однойменної мажорно-мінорної системи.

Макроцикл демонструє масштабну інтонаційно-стильову палітру. З одного боку, композитор спирався на індивідуальні композиторські стилі від

¹ Сюта Б. О. Дискурс у музиці й теорія дискурс-аналізу в музичній науці // Студії мистецтвознавчі. Київ, 2010. № 1(29). С. 35-42.

епохи бароко до сучасності, з другого – використовував знаки національних та інонаціональних стилів. Серед знаків різних епох і стилів – стилістика і навіть монограма Й. С. Баха (цикл № 15 – fuga та тема ВАСН, алюзія на ре-мажорну прелюдію і фугу з Першого тому «ДТК» із подібним використанням «пружинного» зльоту і пунктирного ритму в поєднанні із загальними динамічними, темповими та ін. характеристиками); С. Прокоф'єва – цикли № № 1, 8 (використання жанру токати із підкресленням ударної трактовки фортепіано); Д. Шостаковича – цикл № 10 (створення алюзії у жанрі вальсу); О. Скрибін – цикл № 2 (алюзія на стиль через використання типового для Скрибіна комплексу засобів музичної виразності та структурного зв'язку з його прелюдями). Окрім маркерів індивідуальних композиторських стилів, у творі, почасти в мікроциклі № 12 «У Києво-Печерській Лаврі», представлена стилізація як історичний маркер епохи (використання елементів церковної української монодії і дзвонівості в тематизмі прелюдії та фуги і, завдяки цьому – додаткова алюзія на М. Мусоргського). Цікавою є спроба молодого композитора спробувати себе в сучасній стилістиці, яка репрезентована мінімалістичною технікою композиції (мікроцикл № 11).

Названі зразки свідчать як про активний діалог молодого композитора з усім інтертекстуальним простором музики, так і про окреслення його індивідуального стилю. Аналізований матеріал дозволяє зробити висновок про унікальність твору «24 прелюдії і фуги» Андрія Зименка як зразку інтертексту в сучасній українській музиці.

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

*Автор Фізер Віталій Михайлович
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент
Корчова Олена Олександрівна*

СПОСОБИ ВИКОРИСТАННЯ АКАДЕМІЧНОГО МУЗИЧНОГО КОНТЕНТУ В САУНДТРЕКУ ГАНСА ЦИММЕРА ДО ФІЛЬМУ «ШЕРЛОК ХОЛМС: ГРА ТІНЕЙ»

Ганс Циммер народився 12 вересня 1957 р. – знаний у всьому світі композитор, автор музики до таких культових кінофільмів, як «Король лев» (1994 р., премія «Оскар») «Гладіатор» (2000 р., премія «Золотий глобус»), «Перл Харбор» (2001 р.), «Останній самурай» (2003 р.), «Бетмен: Початок» (2005 р.), «Код Да Вінчі» (2006 р.), серії фільмів «Піратів Карибського моря» (2006–2011 рр.) «Темний лицар» (2008 р., премія «Греммі»), «Ангели і демони» (2009), «Шерлок Холмс» (2009 р.), «Початок» (2010 р.), «Інтерстеллар» (2014 р.) та багато інших. Його творчість слугує зразком поширеного в сучасній медіакulturі успішного поєднання академічного та неакадемічного музичного матеріалу. Головною формою творчої діяльності Г. Циммера є саундтрек – особливий жанр кіномузики, заснований на щільній смисловій координації візуального та звукового шарів художнього тексту.

Кінематографічний художній текст, своєї черги, формується на основі винятково складного поєднання режисерської ідеї / концепції, сюжетного / сценарного змісту, монтажної / кадрової драматургії, породженої акторською грою та відповідного динамічного звукового / музичного супроводу. Зважаючи на складність і багатокомпонентність кінцевого мистецького продукту, кінематографічний саундтрек як специфічне явище новітньої культури передбачає звернення кінокомпозиторів і саундмейкерів до актуальних форм культурного синтезу. Передусім йдеться про синтез академічного та неакадемічного музичного контенту (тобто вільне поєднання в єдиній музичній композиції відповідних текстів і стилістичних прийомів), широко представлений у творчості самого Г. Циммера та багатьох його колег – Джон Вільямс, Денні Ельфман, Майкл Джаккіно, Даріо Марінеллі, Александр Деспла та інші.

У публікації автора цих тез В. Фізера «Увертюра Джоаккіно Россіні до опери «Вільгельм Тель» як основа саундтрека Ганса Циммера до фільму «Самотній рейнджер»»¹ було детально розглянуто способи опрацювання Г. Циммером надпопулярного зразка музики Дж. Россіні, а саме його увертюри до опери «Вільгельм Тель» (1829 р.), що їх композитор наочно продемонстрував у саундтреку до кінофільму «*The Lone Ranger*» («Самотній рейнджер», 2013 р., режисер Гор Вербінскі). Однак це далеко не єдиний випадок в творчій практиці митця, що заслуговує на спеціальне музикознавче дослідження.

Предметом розгляду у пропонованій доповіді є саундтрек до одного з фільмів серії про Шерлока Холмса («*Шерлок Холмс: Гра тіней*», «*Sherlock Holmes: A Game of Shadows*», 2009 р., режисер Гай Річі). У ньому Г. Циммер застосовує вже не просто музику певного композитора – представника академічної культури, а цілий комплекс із творів В. А. Моцарта, Ф. Шуберта та Й. Штрауса-батька, глибоко і різноманітно опрацьований. Значний обсяг запозиченого матеріалу, надвисокий рівень його популярності та слухачької упізнаваності, а також історична і культурна близькість залучених до згаданого саундтреку творів дозволяють поширити на цей матеріал сучасне поняття «контент».

Аналіз нотного запису саундтреку дозволяє зробити висновок про те, що Г. Циммер застосовує в ньому низку способів використання академічного музичного контенту. Як найбільш очевидні виділимо наступні:

1) Інкрустування в звуковий супровід кінофільму цілісного масиву академічної музики. У випадку з вокальною мініатюрою «Форель» Ф. Шуберта – повністю; у випадку з вальсом Й. Штрауса-сина «На прекрасному блакитному Дунаї» експозиційний розділ; у випадку з оперою В. А. Моцарта – сцена XIV та XV з другої дії.

2) Поступова стилістична модуляція, закладена у вектор драматургічного розвитку музичного матеріалу, внаслідок якої запозичений текст (або його фрагмент) втрачає ознаки первинної авторської стилістики та набуває рис неакадемічного музичного стилю.

¹ Фізер В. М. Увертюра Джоаккіно Россіні до опери «Вільгельм Тель» як основа саундтреку Ганса Циммера до фільму «Самотній рейнджер» // Часопис: зб. наук. пр. / Національна музична академія України, 2015. Вип. №3 (28). С. 105 – 114.

3) Поєднання в процесі стилістичної модуляції академічного і неакадемічного виконавського арсеналу – фортепіанного, оркестрового та оперного звучання з електронними синтезованими звучаннями та ефектами.

Виокремлені в процесі знайомства з саундтреком Г. Циммера до фільму «Шерлок Холмс: Гра тіней» способи використання академічного музичного контенту свідчать про поглиблення в сучасних культурних умовах глобальних синтетичних мистецьких тенденцій, розширення смислового простору музичної класики, збагачення з її допомогою форм і явищ медіакультури зразка ХХІ століття.

**Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра
Кафедра академічного, джазового та естрадного співу, магістратура II курсу**

*Автор – Цапок Єлизавета Павлівна
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент
Петрова Ольга Володимирівна*

**ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ГІЗЕЛОЮ ЦИПОЛОЮ РОМАНСУ
ЮЛІЯ МЕЙТУСА «НЕ ЖАЛЬ МЕНІ, ЩО Я ТЕБЕ КОХАЮ»
ІЗ ЦИКЛУ «П'ЯТЬ РОМАНСІВ» НА СЛОВА ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Творчість українського композитора Юлія Сергійовича Мейтуса (1903–1997) посідає значне місце в українській музичній культурі. З його ім'ям пов'язаний розвиток українського оперного мистецтва і камерних жанрів. Музика Ю. Мейтуса є оригінальною, самобутньою та національно виразною. У своїй творчості він спирається на давні коди української культури – мелодіку, ритмічні формули, класичну гармонію та композиторські здобутки визнаних українських митців. Протягом усього свого творчого шляху Ю. Мейтус пише музичні твори, які ставляться як вітчизняними, так і закордонними театрами, виконуються провідними співаками. Більшість творів у його творчому доробку призначені для театральної сцени та кіно. Значна частина є втіленням камерних експериментів, зокрема, вокальним переспівом відомих поетичних українських перлин, серед яких яскраво вирізняється цикл «П'ять романсів» на вірші Лесі Українки.

Нещодавно в інтернет-просторі відкрився для огляду широким загалом поціновувачів класичної музики архівний відео-запис Укртелефільму для телепрограми Дивосвіт. Це своєрідний «музичний кліп» романсу Ю. Мейтуса із вищезгаданого циклу «Не жаль мені, що я тебе кохаю» у виконанні славетної оперної співачки, народної артистки України та СРСР Гізели Циполи. Хоч запис було зроблено у 1980-му році, але він як ніколи на часі для сучасного музичного суспільства, яке цього року відзначає 150-ти річчя від дня народження Лесі Українки.

Проблема відмінності культурно-ціннісних доміант радянського та сучасного медіапростору може бути темою окремих культурологічно-наукових досліджень. В цьому контексті нас цікавить можливість вільного ознайомлення з оцифрованими та опублікованими важливими джерелами академічної музичної культури та їх залучення до навчально-пізнавального процесу.

У камерно-вокальному жанрі Ю. Мейтус працював протягом багатьох років. Наполегливо вдосконалюючи нові прийоми музичної інтонаційно-

мовленневої виразності, гармонічної драматургії, метроритмічної організації, композитор знаходив специфічні методи втілення віршованого тексту.

Романс «Не жаль мені, що я тебе кохаю» є розгорнутим вокальним твором баладного типу. Він є частиною рідко виконуваного і мало дослідженого сегменту творчості композитора – камерно-вокального циклу «П'ять романсів на слова Лесі Українки». Цей опус вийшов друком у 1973 році під грифом видавництва Музична Україна українською та російською мовами з автографом композитора та присвятою Гізели Циполі.

Аудіо- та відеозапис романсу «Не жаль мені, що я тебе кохаю» було здійснено згодом, у 1980-му році. Партію фортепіано виконала відома українська піаністка та викладачка Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Римма Тимофіївна Голубєва (1928-2021). Важко переоцінити значущість цього запису, що дійшов до наших часів, адже, як згадувала в своєму інтерв'ю Гізела Ципола, багато прекрасних записів зірок оперної та естрадної сцени тих часів, зокрема її власних, Є. Мірошніченко, М. Магомаєва та інших, знищила пожежа на Хрещатику. Для нас, нащадків, це один з вцілілих записів творів Ю. Мейтуса, який вийшов за його життя та є взірцем плідної творчої співпраці творця та виконавиці.

Поезія Лесі Українки вперше була надрукована у журналі «Життя й революція» 1928-го року та вразила Юлія Мейтуса ще в юнацькі роки. Проте жанрові та образні пріоритети композитора-початківця були поза межами любовної лірики. Дана поезія набула актуальності та зацікавила композитора вже у зрілому віці. Для її втілення ним було знайдено оригінальні жанрово-стильові засоби.

Виконавська майстерність Гізели Циполі та її захоплення камерно-вокальною діяльністю дали змогу співачці залишити значний репертуарний доробок, зокрема, виконати та записати романси, присвячені їй Юлієм Мейтусом. У своїй інтерпретації Гізела Альбертівна ретельно дотрималася всіх композиторських вказівок, додаючи власних відчуттів у агогічних відхиленнях та динамічній побудові вокальної партії. Як зазначала співачка у своїх інтерв'ю, «усього в нотах не напишеш, артист безпосередньо додає чогось більшого, якщо він великий артист». Так, мінливість темпів протягом твору, якою Ю. Мейтус зобразив усі прояви жіночої любові, Г. Ципола подала дещо перебільшено. М'який та світлий тембр голосу, сфокусована атака звуку, рівномірний розподіл видиху у вокальних фразах – прийоми вокального виконавства, які ілюструють камерність композиції у відеозаписі. Співачка занурює у стан непорушного спокою та підкреслює незворушність образу героїні романсу через філігранні піано, ліризацію власного потужного голосу, який при цьому не втратив свого тембрального забарвлення.

Романс «Не жаль мені, що я тебе кохаю» є твором, що відповідає усім вокально-педагогічним вимогам щодо репертуару студента-співака. Вокальна партія вирізняється мелодійністю, яка потребує високопозиційної охайності, регістрової рівності у виконанні, граничного контролю співацького дихання у різних емоційних станах. Відеозапис цього романсу свідчить про те, що подібні артефакти є потужним пластом для наукових досліджень та джерелом натхнення

для молодих співаків. Досвід та здобутки майстрів камерно-вокальної сцени вказують нові перспективи розвитку української музики ХХІ ст. у цьому жанрі.

**Національна музична академія України ім. П. Чайковського
Кафедра історії світової музики, II курс**

*Автор – Чеботар Олександра Вікторівна
Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства, доцентка
Антонова Олена Григорівна*

ЛУІЗА БЕРТЕН – ВІКТОР ГЮГО: ІСТОРІЯ ОДНІЄЇ СПІВПРАЦІ

Ім'я Віктора Гюго як основоположника романтизму в французькій літературі відомо усьому світу, на відміну від імені його сучасниці Луїзи Бертен – композиторки, жіноча стаття якої завадила їй посісти гідне місце на французькому музичному Олімпі. Тим не менш, саме для неї Гюго створив єдине в своєму творчому доробку оперне лібрето.

Луїза Бертен (1805–1877) була дочкою Луї-Франсуа Бертена, головного редактора відомої паризької газети «Journal des débats», в якій публікувались тогочасні літератори (серед яких був і сам Гюго) та політичні діячі. Дівчина мала вроджену хворобу кісток, що обмежувала її фізичні можливості, через це вона багато часу проводила вдома, навчаючись літературі, живопису, музиці. Так, вона брала уроки у бельгійського музикознавця Франсуа-Жозефа Фетіса та до тридцяти років написала чотири опери: «Гай Менерінг», «Перевертень», «Фауст» та «Есмеральда». Саме до останньої з них Гюго і створив лібрето, адаптувавши для задля цього чи не найвідоміший свій твір – роман «Собор Паризької Богоматері».

Твори Гюго активно залучалися тогочасними композиторами як основа для оперних лібрето, тож і «Собор Паризької Богоматері», що побачив світ в 1831 році, відразу привернув увагу, спричинивши велику кількість пропозицій для його автора. За цим сюжетом хотіли написати оперу, зокрема, Г. Берліоз та Дж. Мейєрбер. Але, коли у вересні 1832 року Луїза Бертен, заручившись підтримкою свого батька, попросила у Гюго використати роман як основу для свого твору, саме її пропозиція була прийнята, і митець почав створювати нариси оперної адаптації. Перший чорновий варіант рукопису він відправив композиторці 30 жовтня 1832 року.

На жаль, відомості щодо написання опери доволі обмежені, тому наші твердження засновані на кореспонденції Гюго. З його листів ми дізнаємось про деякі подробиці процесу створення лібрето. Перш за все, проблема полягала у необхідності стиснути багатосторінковий роман в чотиригодинну оперу. Через це з твору була взята тільки одна лінія – любовна історія Есмеральди та Феба, яким стають на заваді інтриги Фроло. Це призвело до відмови від низки персонажів та внесення змін в характери головних героїв. У передмові до лібрето Гюго зазначає, що зміни продиктовані новим жанровим началом: «Для того, щоб ввести в конкретну перспективу ліричної сцени дещо від драми, що

слугує основою сюжету книги «Собор Паризької Богоматері», доводилось по-різному змінювати інколи дію, а інколи – персонажів...», – пише письменник.

Підготовка фінального варіанту лібрето йшла повільно також через неодноразові прохання Бертен про корегування рядків різної довжини, що відповідали б музиці. Обговорення деталей лібрето відбувалося не тільки письмово, тобто у листуванні, але й у безпосередньому спілкуванні віч-на-віч, про це робимо висновок з тих самих листів Гюго: «Я все ще не впевнений на рахунок останньої сцени <...>Але судячи з того, що Ви сказали мені вчора ввечері – я з Вами цілковито погоджуюсь». Безумовно, усі вказані моменти гальмували процес роботи для Гюго. Однак, судячи з листів, композиторка не чекала, коли буде готовий остаточний варіант тексту, та створювала музику паралельно. Гюго дослухався до побажань Бертен та підкреслював, що «у цьому [лібрето] він [автор лібрето] бачить лише поштовх, який не вимагає нічого кращого, як схватися під тією багатого та сліпучою вишивкою, яку ми називаємо музикою».

В 1835 році було написане лібрето, а наприкінці року – музика. Репетиції ж почались в травні 1836 року. Через стан здоров'я композиторка не змогла брати активну участь в репетиціях, Тож на прохання батька Бертен ними керував Гектор Берліоз. Музиканти та співаки не проявляли особливого ентузіазму, а за кулісами ходили чутки про те, що опера ставиться тільки через впливовість родини її авторки. Постановки «Есмеральди», які були доволі гучними завдяки залученню Гюго та Берліоза, привернули увагу політичних опонентів родини Бертен, які чекали вдалого випадку, щоб висловити своє невдоволення роботою будь-кого з її членів.

14 листопада 1836 року в Театрі Королівської академії музики в Парижі (майбутній театр «Grand Opera») відбулась прем'єра опери. Попри пристойність постановки та чарівність музики, з зали лунало шипіння, а після однієї з арій декілька глядачів, в тому числі письменник Александр Дюма, закричали: «Це Берліоз!». Остання – шоста – вистава взагалі була скорочена, а під час неї піднявся справжній бунт. Більшість рецензій зводились до одної думки: «... чи варто Мадемуазель Бертен писати для театру? <...> хіба це жіноча робота – викликати бурю в оркестрі та змушувати хори рухатись?»

Втім, композиторський талант Бертен був визнаний видатними сучасниками композиторки. Насамперед, сам Гюго називав свої рими «жалюгідними служницями» перед нотами Бертен. Високо оцінив оперу «Есмеральда» і Ференц Ліст, котрий зробив перекладення опери для фортепіано та голосу. А Берліоз в своїх мемуарах називав Бертен найталановитішою жінкою свого часу.

«Есмеральда» стала останньої оперою Луїзи Бертен. Проживши ще 40 років, вона так і не звернулась до оперного жанру знову. Творчість композиторки була забута майже на два століття. Відродження почалося вже в наші дні. У лютому 2002 року «Есмеральда» прозвучала із фортепіанним супроводом (з використанням вищезгаданого перекладення Ліста) в місті Безансон («Théâtre-Opéra») на честь 200-річчя від дня народження Віктора Гюго. Концертне виконання опери, що базувалось на повній оркестровій партитурі, відбулось 23 липня 2008 року в Монпельє (театр «Opéra Berlioz») в межах

«Festival de Radio France et Montpellier». Успіх вказаних постановок підтверджує той факт, що справжні причини гучного провалу опери в 1830-ті роки полягають аж ніяк не у недоліках твору, а у тогочасній упередженості щодо родини Бертен та зневажливому ставленні до таланту жінки. Тож дослідження творчої спадщини Луїзи Бертен має стати важливим кроком на шляху до повернення її музики на сучасну театральну сцену.

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

*Автор – Черній Аліна Миколаївна
Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор
Кияновська Любов Олександрівна*

«ТРИ П'ЄСИ» ОР. 9 ВІКТОРА КОСЕНКА У СИНЕРГЕТИЧНОМУ ВИМІРІ ЙОГО ЖИТТЄТВОРЧОСТІ

Постать Віктора Степановича Косенка (1896–1938) – композитора, піаніста, педагога, громадського діяча – одна з найбільш знакових у культурно-мистецькому просторі України ХХ століття. Його життєтворчість створює багато підстав аналізувати її засобом синергетичних засад.

Слід відзначити, що В. Косенко був інтровертивною натурою з меланхолійним типом темпераменту. Його особистість – досить вразлива та «романтична» (це дає можливість будувати паралель із такими композиторами як Ф. Шопен та О. Скрябін вже в тому, що троє – піаністи, в яких фортепіанна творчість була засобом відволікання від зовнішнього світу). Відповідно, зовнішні та внутрішні ознаки схожості В. Косенка проявлялись саме із його матір'ю, адже батько був військовий – професія, стереотипність якої в деякій мірі суперечить ознакам особистості, сформовані у мистця.

В. Косенко часто був у центрі складних життєвих та суспільно-політичних обставин (постійні переїзди, революції, війна, радянське пресування), що загалом негативно впливає на інтровертивний тип особистості. Натомість, житомирський період (1918–1929), який займає близько третини творчої біографії В. Косенка, позитивно сприяв розвитку його життєтворчості. Насамперед, у тому, що Житомир в той час мав досить потужний культурний осередок, а невеликі масштаби міста створили ілюзію захисту від зовнішніх проблем та певну зону комфорту для композитора. Звідси, житомирський період є дуже плідний у творчому самовираженні В. Косенка: втілення виконавських інтересів у концертній практиці, активний прояв себе як культурно-громадського діяча, достатня кількість можливостей та засобів для написання музики (адже остаточно сформувались особистісні детермінанти творчої індивідуальності композитора, що позначилось на створенні найбільшій кількості його композицій за весь час).

Фортепіанна музика займає центральне місце у спадщині В. Косенка, чому сприяли, насамперед, його добрі виконавські здібності та досконале володіння

грою на інструменті. Це була та сфера, в якій сформувались риси і принципи художнього мислення мистця, в повній мірі визрів і розкрився його талант.

«Три п'єси» для фортепіано оп. 9 В. Косенка написані у грудні 1921 р. та присвячені його дружині – Ангеліні Косенко: Утіха. Поема H-dur, Мазурка № 2 es-moll та Ноктюрн fis-moll. Загалом, у композиціях мистець зберігає питомий романтичний суб'єктивний тонус свого світобачення та виразових засобів.

Перша п'єса «Утіха» – це поема з центральним ліричним героєм, який в досить невеликих масштабах розвивається до максимального виразу його «душевного польоту». В цьому ключі варто звернутись до моментів біографії композитора, які ґрунтовно пояснюють використання саме такої назви для твору: одруження, поява стабільної роботи та достатня свобода для творчого самовираження. Такий симбіоз позитивних подій вноормував особистісний та екзистенційний простір мистця. Звідси, «утіха» – вдале визначення внутрішнього стану В. Косенка в цей період. З аналітичної точки зору, композитор звертається до типового романтичного жанру – поеми (перший серед українських мистців). Однак це не позначається у «традиційних» масштабних розмірах, а, радше, у поглибленні психологізації музичного образу, в поєднанні елегійності з певним драматичним началом та в прагненні до імпровізаційності.

«Мазурка» та «Ноктюрн» із циклу вказують на пряму спадкоємність В. Косенка від Ф. Шопена (український композитор студіював в А. Міхаловського; другий вчився у К. Мікулі, який, у свою чергу, був учнем Ф. Шопена). Окрім особистісного злету в житомирський період, у цих творах спостерігається альянція до його перебування у Польщі (адже варшавський «етап» – досить світлий у пам'яті В. Косенка). Також, композитор продовжує шопенівську традицію трактування польського танцю, яка заснована на прояві «танцювальності» крізь призму образно-поетичної сфери. В свою чергу, це надало В. Косенку своєрідний простір для вільного розкриття та поєднання різних психологічних станів, особливого прояву ліризму.

«Ноктюрн» продовжує романтичну традицію трактування цього жанру, який у великій мірі також ототожнюється із жанровою моделлю Ф. Шопена. Як і польський композитор, В. Косенко тяжіє до камерності форми і невимушеності розгортання ліричного вислову, але при тому – до емоційної цілісності образу з характерним поєднанням драматичного та елегійного начал; інтимно-проникливого характеру висловлювання; трактування фортепіано як «співучого» інструмента та свободи у використанні його технічного потенціалу. Окрім романтичного, у п'єсі відчутний символістський стиль письма, а особливо – О. Скрибіна. Це простежується у певному рівні засвоєння драматургічних принципів та стилістичних прийомів: плинність музичної думки, яка зумовлена використанням принципів варіювання; ритмічна та метрична мінливість; перегармонізація, інтенсивні секвенційні рухи, особлива увага до еліптичних послідовностей та деталізація звукового колориту. Окрім того, у «Ноктюрні» В. Косенка, також відзначається той «юнацький політ», який має важливе біографічне та екзистенційне значення в циклі «Три п'єси» в цілому.

**Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
Кафедра історії світової музики, аспірант II курсу**

Автор – Шань Юйнань

*Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор
Жаркова Валерія Борисівна*

ВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ ДАРІЮСА МІЙО: ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ТА ПИТАННЯ ЇЇ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОЇ ОБУМОВЛЕНOSTІ

Вокальна творчість Даріюса Мійо складає значну частину доробку композитора. Вона охоплює період майже в 60 років і відбиває всі етапи творчого становлення видатного французького митця. Вокальні твори Мійо звучать у сучасному музичному світі, і виконавці різних країн шукають власні шляхи до розуміння об'ємного музичного світу французького Майстра. Проте дослідники й досі не приділили належної уваги цьому явищу, тож вивчення вокальних творів Мійо постає нагальною задачею сучасного музикознавства.

Серед питань, які потребують вирішення – розуміння жанрової специфіки вокальних творів Мійо. В різні десятиліття свої творчості композитор по-різному бачив шляхи взаємодії із традиційними музичними моделями та стилістичними кліше, обирав різних поетів для власних композицій. Однак його належність саме до французької композиторської школи з її постійним інтересом до розв'язання проблеми єднання вербального і музичного рядів композиції, не викликає сумнівів. Саме цей аспект продовження традицій національної композиторської школи та особливостей їх усвідомлення в умовах відкритого культурного простору ХХ століття і постає в центрі запропонованої доповіді.

Обґрунтовану періодизацію творчості Мійо пропонує у своєму дослідженні Л. Кокорева, наголошуючи на доцільності виділення такі хронологічні межі: 1) 1910–1919 як час формування художніх принципів; 2) 1919–1930 як період авангардних експериментів разом із «Шісткою»; 3) 1930–1940 як час виявлення неофольклорних та неокласичних тенденцій; 4) 1940–1947 як період оновлення музичної мови після еміграції до США; 5) 1947–1974 як час синтезу попереднього досвіду. Дослідження жанрових особливостей вокальних творів кожного з цих періодів поглиблює загальне розуміння оригінальності творчої спадщини Даріюса Мійо та має значну практичну цінність для виконавців, адже розкриває індивідуальні художні рішення видатного французького митця, що завжди рухався власними шляхами.

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

*Автор – Шниг Юлія Володимирівна
Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор
Жаркова Валерія Борисівна*

**«ФЛОРЕНТІЙСЬКИЙ СПІВ» ЯК НОВА ЕРА РОЗВИТКУ
ВИКОНАВСЬКОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА
В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ**

Флоренція завжди була містом з надзвичайно високим рівнем культурного життя, тону якого визначала родина Медічі. Велике значення у формуванні Флорентійської вокальної школи відіграла «спільнота однодумців» під патронатом графа Джованні Барді (1534–1612), а пізніше графа Якопо Корсі (1561–1633). Дискусії найвидатніших представників «Камерати» таких, як Вінченцо Галілей (1520–1591), Джироламо Меї (1519–1594), Джуліо Каччіні (1550–1618), Якопо Пері (1561–1633), Оттавіо Рінуччіні (1563–1621), Алессандро Стріджо (1573–1630), П'єро Строщі (1550–1609) визначили формування нових принципів співу.

Відродження античного стилю співу, який асоціювали з класичною драматургією, та більш «ефективна» комунікація були основною метою «камератців». Саме нова манера спілкування із слухачем за допомогою музики і слів була ключовою проблемою міркувань талановитих і чутливих до музичної виразності флорентійських гуманістів.

Святковим урочистим затвердженням періоду формування такої «національної ідеї» стала вистава «Еврідіки» Пері–Рінуччіні в палаці Медічі 6 жовтня 1600 року на честь весілля Марії Медічі та Генріха IV. Не зважаючи на те, що видання «Еврідіки» Джуліо Каччіні вийшло в грудні 1600 року, а прем'єра «Еврідіки» Пері–Рінуччіні в палаці Медічі відбулася раніше («Еврідіка» Якопо Пері була надрукована лише в лютому 1601 року), заява Каччіні, що саме він відкрив нову манеру співу не викликала контраргументів у Пері.

Якщо загальні філософсько-естетичні міркування щодо особливостей нової музики були «ідеями часу», що літали у повітрі, то технічні аспекти їх втілення були прерогативою досвідчених співаків. Саме орнаментування мелодії за новими вимогами в такий спосіб, щоб посилити виразність поетичного тексту, в найбільшій мірі проявляло нові настанови флорентійців. В 1602 році Джуліо Каччіні видав збірку «Le Nouve Musique», яка містила 9 сторінок передмови, де він виклав своє розуміння сутності нової «благородної манери співу». Ці міркування мали значення «програмного документу флорентійської або тосканської школи співу».

Підкреслимо велике значення передмови Дж. Каччіні до його «Нової музики», в якій було визначено основи нового стилю співу і вказано на непересічну роль слова, за яким має слідувати власне мелодична лінія і всі її технічні параметри. Увага до слова відтісняла на другий план мистецтво дімінування, яке традиційно було критерієм виконавської майстерності.

Історичне значення цих виконавських настанов було великим, адже вони забезпечували традицію розуміння музичного твору, його виконання і соціокультурного призначення. Вони також відкривали шляхи для розвитку нового

музично-сценічного жанру, в якому саме виразність звучання голосу, майстерність донесення змісту та емоційної аури слова до слухача складали саму сутність художньої комунікації, набували все нові й нові форми. Тож всі аспекти діяльності «Флорентійської камерати» презентують її як унікальну вокальну школу, що сформуvala нові методики і прийоми навчання не лише в музичному, але і в широкому культуротворчому контексті.

**Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського,
Кафедра хорового диригування, II курс**

*Автор – Яксманицька Тетяна Ігорівна
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент
Гоменюк Світлана Григорівна*

**МАЛОВІДОМІ СТОРІНКИ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ ЛЬВОВА:
ЖИТТЯ Й ТВОРЧІСТЬ ІОАННА МЕДЕРІЧА (ГАЛЛЮСА)**

В музичному житті Львова першої третини XIX століття помітною фігурою був Іоанн Медерич, композитор, диригент, педагог. Що ми знаємо про нього?

- Відомо, що велику частину свого життя Медерич провів у Відні, працюючи церковним музикантом. У Львів композитор приїхав в поважному віці, оселився в одному з місцевих монастирів, в якому виконував обов'язки викладача музики й переписувача нот. Композитор приїхав у Львів в 1817 році і жив в місті до самої смерті у 1835 році.

- У Львові Іоанн Медерич приятелював із Францем Ксавером Моцартом, якому залишив у спадок весь свій нотний архів.

- Медерич є автором ряду творів, серед яких 8 опер, 4 меси, 5 клавірних концертів, чимало камерних творів. Його опери ставилися в різних театрах Європи, зокрема, у Відні, Пешті. Їх виконували у також Львівському театрі.

Які джерела дозволяють глибше дізнатися про життя й творчість Іоанна Медерича-Галлюса, зокрема, про його діяльність у Львові, які музичні твори збереглися в Україні, що являє його собою музиканта Медерича в стилістичному плані – ці та інші питання розглядатимуться у доповіді.

**Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
Кафедра теорії та історії культури, аспірантка II року навчання**

*Автор – Янишин Марія Тарасівна
Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,
в. о. доцента Гадецька Ганна Миколаївна*

**ПОХОДЖЕННЯ ЯК ФОРМУЮЧИЙ СВІТОГЛЯДНИЙ ЧИННИК
ТВОРЧОЇ БІОГРАФІЇ МАРІЇ ШИМАНОВСЬКОЇ**

Завдання доповіді полягає у розкритті світоглядної спадковості польської композиторки-піаністки Марії Шимановської. Через звернення до історії родини Шорів, що становить важливу гілку генеалогії мисткині, висвітлити та

проаналізувати передумови формування її світогляду, з'ясувати міру спадковості світоглядних настанов. Такий підхід видається важливим етапом на шляху до цілісної реконструкції творчої біографії Шимановської, адже родинні традиції мали беззаперечний вплив на різні ідентичні виміри творчої біографії мисткині.

Доповідь спрямована на визначення:

- історико-культурних особливостей регіону Поділля, звідки походила родина мисткині, що розкриває специфіку середовища, в якому формувалися світоглядні принципи Шорів;
- передумов виникнення та основних принципів релігійного руху франкізму, до якого належали Шори, що дозволить усвідомити важливі традиції, релігійні догми та світоглядні позиції родини;
- специфіки діяльності предків Марії Шимановської – прадіда Еліші Шора та діда Шломо Шора (після хрещення Лукаса Францішека Воловського) та їх впливу на історію подільських іудеїв;
- родинного впливу на творчі та життєві рішення композиторки.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Кафедра струнно-смичкових інструментів, творча аспірантура**

*Автор – Яронуд Наталя Вікторівна
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, професор
Сумарокова Віра Григорівна*

**ПОДВІЙНІ КОНЦЕРТИ АНТОНІО ВІВАЛЬДІ ДЛЯ СКРИПКИ І
ВІОЛОНЧЕЛІ ТА ДЛЯ ДВОХ ВІОЛОНЧЕЛЕЙ ЗІ СТРУННИМИ ТА
КОНТИНУО ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ В
СУЧАСНИХ УМОВАХ ВИКОНАВСТВА**

XX століття стало в певному сенсі переломним етапом у розумінні виконання музики XVI–XVIII століть. Після довгого періоду (понад сто п'ятдесяти років) забуття були віднайдені та відкриті чисельні твори періоду Бароко таких композиторів як Арканджелло Кореллі, Антоніо Вівальді, Йогана Себастьяна Баха. В наш час музиканти, намагаючись визначити як саме виконувалися ці твори їх авторами, все частіше звертаються до так званої автентичної манери виконання. Цей напрямок набув популярності в другій половині XX століття та згодом отримав формулювання історично орієнтоване виконавство, що значно більше відповідає суті даної практики.

Зростання інтересу до старовинної музики спонукало дослідників до пошуку нотного матеріалу. Так, у бібліотеках світу, різних приватних колекціях знаходили старовинні манускрипти невідомих раніше музичних творів. Ці нотні тексти дозволили розширити уявлення про творчість вже відомих композиторів тієї епохи. Саме так можна сказати і про Антоніо Вівальді (1678–1741), творчий доробок якого налічує понад сто томів, повна колекція яких зберігається в Туринській національній бібліотеці. Серед творів автора близько 90 опер, чисельні твори світської та церковної вокальної музики, більше 500

інструментальних концертів, багато з яких раніше були невідомі та стали об'єктом досліджень музикознавців та виконавців.

Відкриття манускриптів дало можливість ознайомитися з багатьма зразками жанрів, таких як *Concerto grosso*, сольного інструментального концерту (для різних інструментів) зі струнними та *continuo*, а також новим на той час жанром, що тільки зароджувався – концертом для двох солюючих інструментів зі струнними та *continuo*. Останній з названих можна віднести до жанру подвійного концерту, який отримає таку назву значно пізніше. Розквіт цього жанру відбудеться в епоху романтизму, еталонним зразком якого безсумнівно вважається подвійний концерт для скрипки та віолончелі з оркестром (a-moll, op. 102) Йоганеса Брамса.

А. Вівальді увійшов до історії музичного виконавства як один з засновників жанру сольного інструментального концерту (передкласичної форми) та став емблемою барокової музики віртуозного напрямку. Саме в його концертах сольний інструмент виводиться на перший план з групи оркестрових інструментів *tutti*, а виконавець отримує статус соліста. Форма подвійного концерту розвивається паралельно розвитку жанру сольного концерту у відповідності до типових тенденцій. Поєднання близьких тембрів скрипки і віолончелі, дуетне сольне виконання, традиції *concertante*, які пов'язані з ідеєю розкриття віртуозного начала та демонстрацією технічних можливостей солістів, що будується на принципі змагання – є ознаками жанру подвійних концертів А. Вівальді.

Сьогодні, у дослідженнях творчості композитора все ще залишаються «білі плями». Бібліографічні відомості досліджувалися багатьма вітчизняними та зарубіжними вченими і музикознавцями такими, як П. Барб'є, І. Белецький, Л. Гинзбург, Б. Доброхотов, Т. Ліванова, М. Tolbot та інші. Проте, його твори, зокрема й ті, що відносяться до жанру подвійного концерту, залишаються поза увагою. Для музиканта, який хоче репрезентувати ці твори, вивчення їх з точки зору виконавства залишається актуальним. Літератури, присвяченої глибокому аналізу подвійних концертів А. Вівальді, практично не існує.

Часовий інтервал завжди впливає на сприйняття естетичних та моральних цінностей тієї, чи іншої епохи. Завданням виконавця має бути максимальне наближення до композиторського задуму через аналіз твору, звертаючись, по можливості, до оригінальних текстів, порівнюючи існуючі редакції та аналізуючи стиль композитора в еволюції розвитку його творчості. Отже, підходи до вивчення подвійних концертів вимагають від виконавця глибокого занурення у весь арсенал знань епохи Бароко, вивчення першоджерел, рукописів, аналізу виконавських засобів. Доступними для такої роботи сьогодні є партитури рукописів подвійних концертів А. Вівальді: Трьох концертів для скрипки і віолончелі зі струнними та *continuo* (RV 544, F-dur; RV 546, A-dur; RV 547, B-dur) та концерт для двох віолончелей струнних та *continuo* (RV 531, g-moll).

Контекстуальний аналіз передбачає вивчення стилістичних особливостей цих творів. Йоганн Йоахім Кванц (1697–1773), сучасник А. Вівальді, в своїй книзі «Досвід настанов з гри на флейті траверсо» (1752) надає повний спектр виконавських засобів та прийомів, які мали місце не тільки у флейтовій

виконавській практиці, а були загально прийнятими для виконання музики того часу. Музична риторика, теорія афектів, імпровізаційність викладення музичного матеріалу, як художні засоби є характерними рисами епохи.

Аналіз сучасних виконавських інтерпретацій, що є у вільному доступі на просторах інтернет ресурсів (YouTube) дає змогу виявити тенденції виконання музики А. Вівальді. Один з підходів до прочитання творів, який в наш час є широко розповсюдженим та займає вагоме місце в сучасній виконавській практиці – історично орієнтоване виконавство. Серед виконавців такої манери концертів для двох віолончелей – Джованні Соліма та Жан Гуен Куейрас, Генрі Демаркіт та Клар-Луїз Деметтр, Рене Шифтер та Мімі Брікманн, а концертів для скрипки і віолончелі – Пінкас Цукерман та Аманда Форсис, Ноах Бенді-Баллей та Трей Лі та багато інших. Виконавців в академічній манері на даний час не можна назвати в силу того, що подвійні концерти А. Вівальді стали предметом вивчення у практичному виконавстві не так давно. Аналіз цих підходів все ще залишається не вичерпаним та актуальним для досліджень у виконавській практиці.