

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

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 ім. Р. М. ГЛІЄРА  
R. GLIER KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF MUSIC

**28–30/03/2025**

**XXIV** МІЖНАРОДНА  
НАУКОВО-ПРАКТИЧНА  
КОНФЕРЕНЦІЯ

**«МОЛОДІ МУЗИКОЗНАВЦІ»**

у рамках VII Міжнародного науково-творчого проекту  
«СУЧАСНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО ТА ВИКОНАВСТВО:  
ВІД ТЕОРЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ – ДО  
ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ»

**24<sup>th</sup>** INTERNATIONAL  
SCIENTIFIC AND PRACTICAL  
CONFERENCE

**«YOUNG MUSICOLOGISTS»**

at the 7th International scientific and creative project  
«MODERN MUSIC SCIENCE AND  
PERFORMANCE: FROM THEORETICAL  
DISCOURSE TO PERFORMANCE PRACTICE»

**Міністерство освіти і науки України**  
Ministry of Education and Science of Ukraine

**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

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

**24<sup>or</sup> INTERNATIONAL  
SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE  
«YOUNG MUSICOLOGISTS»**

**28–30 березня 2025**  
March 28 to 30, 2025

**у рамках VII Міжнародного науково-творчого проєкту  
«СУЧАСНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО ТА ВИКОНАВСТВО:  
ВІД ТЕОРЕТИЧНОГО ДИСКУРСУ ДО ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ»**

**at the 7<sup>th</sup> International scientific and creative project  
«MODERN MUSIC SCIENCE AND PERFORMANCE:  
FROM THEORETICAL DISCOURSE TO PERFORMANCE PRACTICE»**

**ТЕЗИ  
ABSTRACTS**

**Київ–2025**  
Kyiv–2025

## ОРГКОМІТЕТ КОНФЕРЕНЦІЇ:

**Злотник Олександр Йосипович**, доктор філософії (PhD), професор, народний артист України, заслужений діяч мистецтв України, в. о. ректора КМAM ім. Р. М. Глієра

**Панова Наталія Анатоліївна**, заслужена діячка мистецтв України, проректорка з науково-педагогічної та наукової роботи КМAM ім. Р. М. Глієра

**Гуменюк Тетяна Костянтинівна**, докторка філософських наук, професорка, заслужений працівник освіти України, проректорка з науково-педагогічної роботи, інноваційно-методичного забезпечення освітнього та наукового процесів КМAM ім. Р. М. Глієра

**Борисова Світлана Володимирівна**, кандидатка педагогічних наук, професорка, декан факультету виконавського мистецтва та музикознавства КМAM ім. Р. М. Глієра

**Небога Олеся Григорівна**, кандидатка мистецтвознавства, доцентка, декан факультету мистецтва співу та джазу КМAM ім. Р. М. Глієра

**Василенко Ольга Валентинівна**, кандидатка мистецтвознавства, доцентка, завідувачка кафедри історії музики КМAM ім. Р. М. Глієра

**Дугіна Тетяна Євгенівна**, кандидатка мистецтвознавства, доцентка, завідувачка кафедри теорії музики КМAM ім. Р. М. Глієра

**Юферова Ганна Володимирівна**, кандидатка мистецтвознавства, доцентка, завідувачка кафедри гуманітарних та музично-інноваційних дисциплін КМAM ім. Р. М. Глієра

**Бондаренко Тетяна Олександрівна**, заслужена діячка мистецтв України, професорка; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**Драч Ірина Степанівна**, докторка мистецтвознавства, професорка; Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

**Єфіменко Аделіна Геліївна**, докторка мистецтвознавства, професорка; Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка / Український вільний університет (Мюнхен, Німеччина)

**Зінькевич Олена Сергіївна**, докторка мистецтвознавства, професорка; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**Зосім Ольга Леонідівна**, докторка мистецтвознавства, професорка; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

**Іванніков Тимур Павлович**, доктор мистецтвознавства, доцент; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**Копиця Маріанна Давидівна**, докторка мистецтвознавства, професорка; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**Коханик Ірина Миколаївна**, кандидатка мистецтвознавства, професорка; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**Савчук Ігор Борисович**, доктор мистецтвознавства, професор; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

**Самойленко Олександра Іванівна**, докторка мистецтвознавства, професорка; Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

**Соломонова Ольга Борисівна**, докторка мистецтвознавства, професорка; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**Тукова Ірина Геннадіївна**, докторка мистецтвознавства, доцентка; Національна музична академія України

**Артем'єва Віра Борисівна**, кандидатка мистецтвознавства, доцентка; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**Ковалінас Микола Анатолійович**, кандидат мистецтвознавства, доцент; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**Корчова Олена Олександрівна**, кандидатка мистецтвознавства, доцентка; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

**Пальцевич Юлія Миколаївна**, кандидатка мистецтвознавства; Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв

**Різаєва Ганна Євгенівна**, кандидатка мистецтвознавства, доцентка; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**Богданова-Дашак Ірина Вікторівна**, кандидатка мистецтвознавства; КМAM імені Р. М. Глієра

**Бодіна-Дячок Вікторія Володимирівна**, кандидатка мистецтвознавства; КМAM ім. Р. М. Глієра

**Войтенко Олексій Сергійович**, кандидат мистецтвознавства; КМAM ім. Р. М. Глієра

**Вороніна Марія Олексіївна**, кандидатка мистецтвознавства; КМAM ім. Р. М. Глієра

**Гармель Оксана Володимирівна**, кандидатка мистецтвознавства, доцентка; КМAM ім. Р. М. Глієра

**Гончар Олексій Юрійович**, доктор філософії (PhD); КМAM ім. Р. М. Глієра

**Кузьменко Анна Михайлівна**, кандидатка мистецтвознавства; КМAM ім. Р. М. Глієра

**Менделенко Дар'я Валентинівна**, кандидатка мистецтвознавства; КМAM ім. Р. М. Глієра

**Мудрецька Лілія Григорівна**, кандидатка мистецтвознавства, доцентка; КМAM ім. Р. М. Глієра

**Пешкова Вероніка Андріївна**, докторка філософії (PhD); КМAM ім. Р. М. Глієра

**Полячок Дмитро Олександрович**, кандидат мистецтвознавства; КМAM ім. Р. М. Глієра

**Скрипник Людмила Миколаївна**, кандидатка мистецтвознавства; КМAM ім. Р. М. Глієра

**Швецова Олена Валентинівна**, заслужений працівник культури України, доцентка; КМAM ім. Р. М. Глієра

**Швець Наталія Олександрівна**, кандидатка мистецтвознавства, доцентка; КМAM ім. Р. М. Глієра

*За достовірність інформації, зміст тез редакція відповідальності не несе.*

*Висловлені в тезах думки можуть не збігатися з поглядами редакції.*

*© Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра, 2025*

**ЗМІСТ**

<b>Зміст</b> .....	<b>3</b>
<b>Dañda A.</b> Music and Movement – an Attempt to Recognise The Relationship .....	<b>6</b>
<b>Rusin A.</b> The Musical Laughter “Heals All Wounds”. The French Opéra-Bouffe in 20th Century...	<b>6</b>
<b>Wrisemo T. S.</b> Composing by Other Disciplined Than Music Theory .....	<b>7</b>
<b>Авраменко М.</b> Концерт для контрабаса Золтана Алмаші: переосмислення жанру (до 50-річчя від дня народження композитора) .....	<b>8</b>
<b>Антонова М.</b> Артур Оннеггер та Жан Кокто: історія творчих взаємин .....	<b>10</b>
<b>Анудін Д.</b> Особливості виконавського стилю Гатрі Гована .....	<b>11</b>
<b>Бабій Т.</b> Міф про Медею крізь призму ліричної трагедії Марка-Антуана Шарпантьє .....	<b>12</b>
<b>Бабій М.</b> Співпраця з виконавцем як чинник формування сольної скрипкової творчості Золтана Алмаші .....	<b>14</b>
<b>Берлад М.</b> Естетика оперної творчості Джузеппе Верді: вокальний феномен «Отелло» .....	<b>16</b>
<b>Бершадська К.</b> Фортепіанний цикл «Ноктюрни» Франсіса Пуленка: діалог з минулим .....	<b>18</b>
<b>Білобловський В.</b> Особливості музичного груву в «Болеро» Моріса Равеля: інтерпретаційний аспект .....	<b>19</b>
<b>Білявець М.</b> Традиції та новаторство у скрипковому концерті Золтана Алмаші .....	<b>20</b>
<b>Білянська Т.</b> Кантата «Su L’Ora Appunto» («La Fenice») Алессандро Скарлатті: зріз Еволюції жанру у творчості митця .....	<b>23</b>
<b>Буштрुक О.</b> Минуле і сучасність у фортепіанному циклі Валентина Сильвестрова «Музика в старовинному стилі» .....	<b>25</b>
<b>Вальтіна М.</b> Традиційне та новаторське в опері Менотті «Допоможіть! Глоболінки йдуть!» ...	<b>28</b>
<b>Ваславський К.</b> Литаври в історії європейської музичної культури .....	<b>30</b>
<b>Гаврилюк О.</b> Харківська бандура Гната Хоткевича у сучасному виконавському просторі ...	<b>32</b>
<b>Галігузова С.</b> Архаїчне і сучасне у «Румунських танцях» ор. 8-а для фортепіано Бели Бартока .....	<b>34</b>
<b>Галінін М.</b> Вплив знахідок джазових виконавців Баді Річа та Макса Роуча на прийоми драмінгу .....	<b>35</b>
<b>Галла І.</b> Жанр гітарного квінтету у творчій практиці Маріо Кастельнуово-Тедеско .....	<b>36</b>
<b>Годьмаш В.</b> Жанр хорового концерту в творчості Василя Гайдука (на прикладі «До тебе підношу я, Господи, душу свою») .....	<b>38</b>
<b>Дубінчук М.</b> Легкість буття музики Франсіса Пуленка (на прикладі Симфоніети) .....	<b>40</b>
<b>Задьора А.</b> Драматургічна функція ансамблевих та хорових сцен в опері «Вишиваний. Король України» Алли Загайкевич .....	<b>41</b>
<b>Згама А.</b> Деконструкція як форма життєвості у «Мучеництві Святого Себастьяна» Клода Дебюссі .....	<b>43</b>
<b>Зозуля Д.</b> Розмаїття жанрових джерел у мюзиклі Джерома Керна «Show Boat» (1927) .....	<b>45</b>
<b>Іванюшенко Г.</b> Впровадження ідей історичного інформованого виконавства у навчальний процес Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка: виклики та досягнення .....	<b>46</b>
<b>Кагало А.</b> Проблемні аспекти теоретизування музичної культури .....	<b>48</b>

**XXIV International scientific and practical conference  
«Young musicologists», March 28 to 30, 2025**

---

<i>Казаков С.</i> Виконавство як стимулюючий фактор творчого композиторського процесу (сторінки історії квартету імені Лисенка) .....	49
<i>Качур А.</i> Пісенна творчість Олександра Злотника: «музичний портал» у світ дитинства .....	51
<i>Костандова Ю.</i> Джазова культура у творчій спадщині Мирослава Скорика .....	53
<i>Кукурудза М.</i> Співоча муза видатного сина карпатського краю (до ювілею Анатолія Кос-Анатольського) .....	55
<i>Ладний А.</i> Хорова музика у медійних шоу: світовий та український досвід .....	57
<i>Лігоцький О.</i> Формування української баянно-акордеонної школи в контексті науково-практичної діяльності М. А. Давидова (до 95-річчя від дня народження М. А. Давидова) ....	59
<i>Лозицька О.</i> Особливості початкової музичної освіти у країнах Європи .....	60
<i>Лук'яненко В.</i> Від колективної пам'яті до комеморації .....	63
<i>Малахова Є.</i> Сучасна українська камерна опера на прикладі опери Золтана Алмаші «Пеніта» ....	65
<i>Мельник В.</i> Історико-мистецькі аспекти розвитку диригентського виконавства (кінець XVIII і початок XIX століть) .....	67
<i>Мельник Т.</i> Перша соната Костянтина Шиповича: досвід реконструкції твору .....	69
<i>Могилко А.</i> Угорська рапсодія № 2 Ференца Ліста через призму балалайкової традиції (на прикладі транскрипції Є. Блінова) .....	70
<i>Ощепков М.</i> Альтові твори Євгена Станковича: співпраця композитора і виконавця .....	72
<i>Панько В.</i> Артур Бісс: становлення творчої особистості .....	73
<i>Прокопенко І.</i> Ролі виконавця та слухача у творі Кеті Берберіан «Stripsody» .....	76
<i>Пушкар В.</i> Принципи втілення поетичних образів «Осінніх пісень» Максима Рильського в хорових мініатюрах Бориса Лятошинського .....	78
<i>Ралко О.</i> Варіанти трактувань образу Віолетти відповідно до традицій та сучасних інтеграцій актуальних соціальних та культурних питань .....	80
<i>Рибіцька А.</i> Симфонія № 10 «Hit Torden-Bolig» як кульмінація романтичного періоду творчості Руда Лангтора .....	82
<i>Рожко С.</i> Сильова репліка «нової простоти» Еріка Саті у творчості Людовіко Ейнауді .....	84
<i>Романюк Н.</i> Втілення українських фольклорних джерел у фортепіанному циклі «Пори року» Ігоря Соневицького .....	86
<i>Савчук Л.</i> Композиторське втілення образу відьми в епоху романтизму .....	87
<i>Слободян Є.</i> Історія створення професійної вокальної школи на Буковині .....	89
<i>Сокольчук А.</i> «Концертна увертюра» E-dur op. 12 Кароля Шимановського: особливості композиторського стилю .....	91
<i>Сошальський О.</i> Фільм «Червона рута»: народження українського кіномюзиклу як жанрового феномена .....	92
<i>Сюй На.</i> Куплети Аделі «Mein Herr Marquis» з оперети «Летюча миша» Йоганна Штрауса в інтерпретації оперних співачок (на прикладі Марії Стеф'юк) .....	94
<i>Тан Маосень.</i> Творча постать Жана-Марі Леклера в контексті епохи .....	96
<i>Торба Я.</i> Маловідомі сторінки музичної освіти Києво-Могилянської Академії (за дослідженням П. О. Козицького) .....	98
<i>Турчинік А., Іваненко М. Е.</i> Деякі риси еволюції барокової сюїти: Й. С. Бах – В. А. Моцарт – Е. Гріг – І. Я. Падеревський – М. Скорик .....	100

**XXIV Міжнародна науково-практична конференція  
«Молоді музикознавці», 28–30 березня 2025**

---

<b>Устюжаніна Н.</b> Система Schritt / Wechsel (Крок / Зміна) у теорії Гуго Рімана .....	<b>102</b>
<b>Фаренюк Г.</b> «Мир перемаже війну»? Советська критика першої редакції Третьої симфонії Бориса Лятошинського .....	<b>104</b>
<b>Чабан М.</b> Дмитро Бортнянський. Гармонія української душі .....	<b>106</b>
<b>Чже Ло.</b> Темброві новації партії соліста в українських концертах для труби з оркестром 90-х років ХХ – першого десятиліття ХХІ століть .....	<b>108</b>
<b>Шевченко К.</b> Особливості втілення поетичного тексту у циклі Федеріко Гарсія Лорка «Canciones Españolas Antiguas» .....	<b>110</b>
<b>Шевченко К.</b> «Сім іспанських народних пісень» Мануеля Де Фальї в контексті проблеми «композитор і фольклор» .....	<b>112</b>
<b>Шевчук П.</b> Інтерпретаційні аспекти сонати для флейти і фортепіано Франсіса Пуленка .....	<b>114</b>
<b>Шиліна Н.</b> Опера «Страшна помста» Євгена Станковича: сон-жахіття або реальність .....	<b>116</b>

**The Krzysztof Penderecki Academy of Music in Kraków,  
the Department of Creativity, Interpretation and Music Education,  
Fourth year of PhD School**

*Author – Anna Dańda*

*Scientific supervisor – Professor Małgorzata Janicka-Słysz*

**MUSIC AND MOVEMENT – AN ATTEMPT TO RECOGNISE THE  
RELATIONSHIP**

The stage dimension of Émil Jaques-Dalcroze's method is based on the relationship between a musical piece (in theory) and choreography (in practice). One of the overarching aims of Jacques-Dalcroze's concept is to prepare the recipient for a deeper perception of a piece through auditory-visual experience. Witold Lutosławski assessed the relationship between dance and music in his commentary for the music journal «Opera Viva» (1962). He expressed an opinion that «in a ballet performance, the music can play an equally important role as the dance. It should not be relegated to the role of a simple metronome that enables the dancers to execute their movements punctually and simultaneously».

The aim of the presentation is an attempt to present a general approach to the complex relationship between music and movement. The reinterpretation of Witold Lutosławski's reflections forms the background to the exploration undertaken. The presenter endeavours to define four observed music and movement situations: autonomous, contrasting, dialogue and closely related. Due to the scope of the topic, the presentation provides only a preliminary insight into the research question.

**The Krzysztof Penderecki Academy of Music in Kraków,  
The Doctoral School, 2<sup>nd</sup> year**

*Author – Anna Rusin*

*Scientific supervisor – prof. AMKP, dr hab. Agnieszka Draus*

**THE MUSICAL LAUGHTER “HEALS ALL WOUNDS”. THE FRENCH  
OPÉRA-BOUFFE IN 20<sup>th</sup> CENTURY**

The history of the French *opéra-bouffe* is naturally connected with the evolution of operetta and *opéra-comique*, which, on the one hand, interferes with defining the boundaries of the genre, and on the other, determines interweaving of these movements in historically oriented studies. The sources of the *opéra-bouffe* (as per Théophile Gautier's distinction) can be traced in the output of Jacques Offenbach. Although the comic trend plays an important role in the 20th century as more than thirty operas *bouffe* can be listed, it remains neglected in musicology as a phenomenon distinguished in terms of time and aesthetics. Among the operas are four representative examples, written between 1925 and 1965 by two French composers and two Polish composers who emigrated to Paris: «Esther de Carpentras» by Darius Milhaud and Armand Lunel, «La toison d'or» («Golden Fleece») by Aleksander Tansman and Salvador de Madariaga, «Les mamelles de Tirésias» («The Breasts of Tiresias») by



Francis Poulenc and «L'hirondelle inattendue» («The unexpected swallow») by Simon Laks and Henri Lemarchand. The selected musical material opens up three research perspectives which – as preliminary analyses indicate – are organically linked and include: the genological context (respectively *opéra bouffe*), the aesthetic context connected with carnivalisation, and the social context concerning both female characters and sociopolitical issues. That's why, the paper aims to present the indicated aspects in the above-mentioned works and points out the research gaps emerging in the operatic literature.

The subject matter undertaken in the librettos can be perceived as a particular mirror of universal social fates and problems. The operas can be thus categorized as *musica adhaerens* (related to the engaged music), according to the conception of Mieczysław Tomaszewski. «Esther de Carpentras», forgotten in musicological reflection, tells the story of the Provençal Jewish community. The action, set in the 18<sup>th</sup> century, takes place during the carnival holiday «Purim» and concerns a dispute with a cardinal of the Catholic Church. «Golden Fleece», created on stage only in 2016, is a meaningful manifestation of satire on political management of the imaginary land. F. Poulenc's opera is widely known and tackles the topic of the reversal of the social roles of women and men. «The unexpected swallow» in turn emerges the issue that concerns transferring traumatic experiences to a stage work understood as a testimony to war atrocities (as determined by Amy Lynn Wlodarski). The juxtaposition of dramatic threads with a comic tone seems to be – in the case of Laks, the Holocaust survivor – an attempt at self-therapy. Interestingly, numerous strategies of carnivalization (as per Mikhail Bakhtin's approach) function in verbal, musical and dramaturgical layers of the analysed works. As a result, a carnival aesthetics can be identified as one of immanent characteristics of the genre and the liberating laughter seems to become a unique solution introduced by the composers to accept the difficult matters of all times.

**National and Kapodistrian University of Athens,  
School of Philosophy, Music Department,  
Erasmus+ exchange period, 4<sup>th</sup> year**

*Author – Truls Schager Wisemo  
Scientific supervisor – Laboratory Teaching Staff,  
Magdalini Kalopana*

### **COMPOSING BY OTHER DISCIPLINES THAN MUSIC THEORY**

The purpose of this research topic has been to examine the field of using other disciplines than music theory for composing music, mainly through the two Greek composers Jani Christou and Iannis Xenakis, which were studied separately and comparatively. They were predominantly active during the second half of the 20<sup>th</sup> century and participated in and were both important composers for the modernist movement. Jani Christou was born into the Greek community of Heliopolis in Egypt and Iannis Xenakis was born by Greek parents in the Romanian town of Braïla.

I. Xenakis and J. Christou frowned upon the contemporary schools of thought within music and instead found new ways to composing. J. Christou who had studied philosophy, psychology and music managed to create a system with the help of different patterns, practices and his very own notational system. I. Xenakis, on the other hand, who had studied civil engineering and had worked as an architect used mathematic formulas as the foundation for his musical pieces. Both their practices are truly extraordinary and were probably of great help to the composers themselves who strived beyond contemporary music, towards a meta-music as sometimes described.

J. Christou and I. Xenakis managed to create a liberative music, they saw music as a medium for humans to reach new levels of thought and possibly even new areas of consciousness. This was their purpose. Their music is at times very different, sometimes it even sounds outright unmusical, but at other the opposites. Thanks to their revolutionary way of thinking they made new music, brought music to new levels, breached the barriers of thinking; leaving us with something more than what was before.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
історико-теоретичний факультет, кафедра історії української музики та  
музичної фольклористики, аспірант, I рік навчання**

*Автор - Авраменко Мирослав Миколайович  
Науковий керівник - докторка мистецтвознавства, професорка,  
завідувачка кафедри **Копиця Маріанна Давидівна***

**КОНЦЕРТ ДЛЯ КОНТРАБАСА ЗОЛТАНА АЛМАШІ:  
ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ЖАНРУ  
(ДО 50-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ КОМПОЗИТОРА)**

Сучасна українська академічна музика є активним майданчиком для експериментів із жанрами, формами та виражальними засобами. Одним із цікавих прикладів таких пошуків є Концерт сі мінор для контрабаса та струнного оркестру Золтана Алмаші – твір, що виходить за межі традиційного розуміння жанру контрабасового концерту та пропонує нове бачення його драматургії, структури й виконавських можливостей.

Золтан Алмаші – український композитор, віолончеліст і педагог, який активно працює у сфері сучасної академічної музики. Його творчість характеризується сміливими жанровими експериментами, розширенням меж традиційних форм та активним використанням різноманітних композиторських технік. Концерт для контрабаса став частиною цього пошуку, пропонуючи нову концепцію жанру, в якому контрабас перестає бути лише сольюючим інструментом у традиційному розумінні, а стає центральною постаттю складної музичної розповіді.

Традиційно жанр концерту забезпечує певний баланс між сольним інструментом і оркестром, змагальну взаємодію між ними та чітку тричастинну форму. З. Алмаші руйнує ці рамки, вибудовуючи твір за восьмичастинною структурою, що надає сукупність різних музичних станів, об'єднаних

внутрішньою драматургією. Кожна частина має власну емоційну функцію, що дозволяє сприймати концерт не лише як демонстрацію технічної майстерності виконавця, а як цілісний музичний наратив.

Структура твору: «Елегія», «Інтерлюдія 1», «Мультфільм», «Техно», «Інтерлюдія 2», «Райдуга в січні», «Інтерлюдія 3», «Варіації на тему Боттезіні».

Перша частина, «Елегія», є найбільш розгорнутою та задає тон усьому твору. Її зміст нагадує монолог, де контрабас виступає не лише як інструмент експресії, а як «голос» із глибоким філософським змістом. Оркестрова фактура не просто супроводжує, а створює повноцінний простір для сольного інструменту. Вже тут стає очевидним, що композитор виходить за межі традиційного концерту, використовуючи «Елегію» як першу частину.

Три частини-інтерлюдії функціонують як зв'язуючі ланки, в яких відбувається пошук тематизму для наступних частин, що вже є оригінальним, пошуковим та незвичним для цього жанру.

«Мультфільм» містить елементи звукового гротеску, експериментуючи з прийомами звуконаслідування та містить саркастичні інтонації. «Техно» апелює до ритмічної організації електронної музики, імітуючи механічний пульс, що є нетиповим для жанру контрабасового концерту. В цій частині оркестр займає ключову роль у формуванні цього ефекту, залишаючи контрабасу ліричну роль в кінці частини.

Особливо цікавою є шоста частина, «Райдуга в січні», що відсилає до подій Євромайдану 2014 року. Тут використовуються спектральні техніки, що дають музиці ефект краси і одночасно тривожності. Такі композиційні рішення демонструють глибший концептуальний задум: концерт З. Алмаші — це не просто віртуозний твір, а рефлексія на історичні, соціальні й культурні процеси.

Фінальна частина, «Варіації на тему Боттезіні», є ще одним підтвердженням переосмислення жанру. Джованні Боттезіні — один із найвідоміших контрабасистів XIX століття, його творчість стала фундаментальною для цього інструменту. З. Алмаші не просто цитує його тему, а інтегрує її в сучасний контекст, використовуючи техніку стилістичних алюзій і драматичного розвитку. У результаті фінал звучить як драматургічний підсумок твору, підсумовуючи розширення жанру концерту, як з боку форми, так і з боку змісту.

Ще одним аспектом твору є його адресність. Концерт написаний для Назарія Стеця, одного з провідних українських контрабасистів. Його виконавська майстерність стала натхненням для композитора, а технічні виклики, закладені у творі, розширюють уявлення про можливості контрабаса як сольного інструменту. З. Алмаші не просто пише концерт — він створює своєрідний маніфест контрабасового виконавства, демонструючи, що цей інструмент зданий на більше, ніж прийнято вважати.

Таким чином, Концерт для контрабаса Золтана Алмаші є знаковим явищем у сучасній українській музиці. Він не просто вводить нові прийоми або експериментує з формою, а радикально переосмислює саму сутність жанру контрабасового концерту. Восьмичастинна структура, роль соліста, концептуальний характер твору та розширені технічні можливості інструменту

свідчать про глибокий композиторський задум, що виходить за межі академічних традицій.

Розглядати цей твір варто не лише в контексті контрабасового репертуару, а й в загальному музичному пошуку інноваційних прийомів і ідей сучасної музики. Він відкриває нові перспективи для композиторів і виконавців, демонструючи, що жанрові кордони можуть бути розширені завдяки творчому підходу та сміливому експерименту. Враховуючи сучасні тенденції в академічній музиці, можна припустити, що такі твори, як концерт З. Алмаші, стають дедалі актуальнішими, прокладаючи шлях до нових форм музичного мислення.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
історико-теоретичний факультет, кафедра історії світової музики,  
аспірантка I року навчання**

*Автор – Антонова Марина Станіславівна  
Науковий керівник – докторка мистецтвознавства,  
професорка, завідувачка кафедри історії світової музики  
НМАУ ім. П. І. Чайковського  
Жаркова Валерія Борисівна*

### **АРТЮР ОНЕГТЕР ТА ЖАН КОКТО: ІСТОРІЯ ТВОРЧИХ ВЗАЄМИН**

Жан Кокто – багатогранний митець, поет, драматург, режисер і художник, який завжди прагнув руйнувати межі між мистецькими дисциплінами. Він став своєрідним ідеологом мистецького оновлення у Франції, що привело його до співпраці з Групою Шести, зокрема з Артюром Онегтером. У свою чергу, А. Онегтер, один із найвизначніших представників Групи, у своїй творчості прагнув до поєднання музичної традиції та новаторських прийомів, що добре узгоджувалося з експериментальними підходами Ж. Кокто. Тож, особливістю їхніх творчих взаємин було прагнення до виходу за межі традиційних жанрових рамок та створення нових форм музично-драматичного мистецтва, що відображало загальні тенденції європейського модернізму.

Співпраця Кокто та Онегтера не обмежувалася лише окремими проектами – це була взаємодія двох сильних творчих індивідуальностей, які впливали один на одного і розширювали горизонти можливого у мистецтві. Вони неодноразово дискутували щодо ролі музики у театрі, перспектив розвитку оперного жанру та впливу нових технічних можливостей на сценічні втілення.

Ж. Кокто, з його універсальним підходом до мистецтва, виступав не лише як лібретист, а й як ідеолог нової театральної естетики, що згодом відобразилося у творчості А. Онегтера, зокрема в опері «Антигона». Використовуючи поетичні та драматургічні ідеї Ж. Кокто, композитор знаходив у них натхнення для створення власної оригінальної музичної мови.

Творчі взаємини Артюра Онегтера та Жана Кокто є не просто епізодом в історії французького мистецтва, а ключовим моментом у становленні модерністського музичного театру. Аналіз цих творчих контактів дозволяє

краще зрозуміти механізми взаємодії мистецтв у першій половині ХХ століття, а також дає змогу простежити, як особисті та професійні зв'язки між митцями сприяли розширенню меж традиційного музичного театру, закладаючи основи для новаторських сценічних рішень.

**Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра,  
музичне мистецтво естради, кафедра джазу, магістрант I курсу**

*Автор – Анудін Дмитро Сергійович  
Науковий керівник – докторка філософії,  
старша викладачка Зінченко Вероніка Михайлівна*

### **ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ ГІТРИ ГОВАНА**

У світі сучасної музики існує вузьке коло виконавців, чия майстерність виходить за межі жанрових та стильових обмежень. Серед них особливе місце займає Гітрі Гован (*Guthrie Govan*) – англійський гітарист-віртуоз, чия техніка і музична ерудиція відкривають нові горизонти для електрогітари. Його творчість, зокрема у складі гурту «*The Aristocrats*» та в співпраці з видатним композитором Хансом Ціммером (*Hans Zimmer*), демонструє межі потенціалу цього інструмента, стираючи бар'єри між стилями.

Г. Гован вирізняється своєю винятковою виконавською манерою, що поєднує технічну бездоганність із глибокою музичною експресивністю. Його стиль охоплює широкий спектр напрямів – від прогресивного до джазу, ф'южну, блюзу та металу. У його виконавському арсеналі – витончена техніка змінного штриха, фінгерстайл, гібридний штрих, дворукий тепінг та численні інші прийоми, доведені до рівня абсолютної досконалості.

Г. Гован не просто демонструє технічну майстерність, а й застосовує її як засіб глибокого музичного самовираження. Його підхід до гри на гітарі можна розглядати як синтез різних традицій, що спирається на ґрунтовне розуміння теорії, імпровізації та тональної пластики. Завдяки цьому він є не лише новатором у сфері гітарного виконання, а й джерелом натхнення для музикантів, які прагнуть розширити свої творчі можливості. Його виконавська універсальність доводить, що електрогітара – це не просто інструмент певного жанру, а й гнучкий засіб самовираження музиканта.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
факультет історико-теоретичний, композиторський та іноземних студентів,  
кафедра історії світової музики, II курс**

*Автор – Бабій Тетяна Василівна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент  
Артем'єва Віра Борисівна*

### **МІФ ПРО МЕДЕЮ КРИЗЬ ПРИЗМУ ЛІРИЧНОЇ ТРАГЕДІЇ МАРКА-АНТУАНА ШАРПАНТЬЄ**

Мистецтво барокової опери є актуальним у сучасному світі і продовжує захоплювати досвідчену публіку. Впродовж століть інтерес до цього жанру не згасав, адже витончені мелодії, драматичні контрасти та величні сценічні постановки залишаються неперевершеним втіленням емоційної глибини і театральної пишноти. Однією з ключових рис барокової опери є звернення до античної міфології. Боги, герої та легендарні події давнини надихали композиторів на створення музичних шедеврів, що поєднували урочистий стиль, символізм і глибоку емоційну виразність. Оперні твори, засновані на міфологічних сюжетах, дозволяли композиторам і лібретистам втілювати універсальні теми кохання, долі, влади та боротьби, що резонують з уявленнями глядачів і сьогодні. Міф став однією з ключових концепцій культури, що зберігає значимість на всіх етапах її розвитку. Дослідження концепту міфу в оперному мистецтві дозволяє по-новому осмислити сутність опери (Е. Тарасті).

У різні епохи оперний жанр слугував засобом інтерпретації тем, які глибоко вкорінені у міфології. Такі ідеї, як кохання, що долає смерть, прагнення до щастя, сили долі, які визначають шлях людини, постають у вигляді міфологічних структур, що організують драматургію і обумовлюють світоглядні позиції в оперних творах. Е. Тарасті зазначає, що перетворення міфів в оперні сюжети відбувається двома шляхами: через пряме звернення до первинних міфологічних джерел або через їх літературну адаптацію, що додає нового змісту міфам у контексті сучасності. Власне у бароковій опері, яка зародилася на межі XVI–XVII століть, міфи були головним сюжетним джерелом. Важливим етапом у розвитку жанру стали звернення до історій про Орфея, Медею, Дідону та Енея. Ці сюжети надавали можливість композиторам реалізувати сильні емоції, напружені конфлікти та драматичні історії. Серед барокових композиторів, що зверталися до давньогрецької міфології, варто згадати Ж.-Б. Люллі, Г. Ф. Генделя, Г. Персела тощо.

Щодо французької опери, у той період, майже пліч-о-пліч з Ж.-Б. Люллі жив і творив відомий композитор і теоретик Марк-Антуан Шарпантьє, діяльність якого доволі різнобічна. Він працював як капельмейстер у герцогині де Гіз, потім знаходився на службі у єзуїтів, а в останні роки став капельмейстером церкви при паризькій капелі короля Сен-Шапель, а також співпрацював з Мольєром. Композитор здобув славу завдяки месам, мотетам, операм та інструментальним творам, сповненим вишуканої поліфонії та глибокої емоційної виразності. В його доробку є кілька зразків музично-сценічних творів,

написаних саме на міфологічні сюжети, зокрема, це «Актеон» (1684), «Розквітлі мистецтва» (1685), «Сходження Орфея в підземний світ» (1686-1687) та «Медея» (1693).

Історія про Медею стала популярним сюжетним матеріалом у європейському оперному жанрі того часу, а її інтерпретації з'являлися в різних культурних формах. Опера ґрунтується на давньогрецькому міфі про Медею — історії, яка об'єднує кохання, зраду та помсту в одному драматичному сюжеті. Автором лібрето став Тома Корнель — відомий драматург, науковець та член Французької академії (1685). Він вважається одним із найвизначніших придворних драматургів епохи Людовика XIV. Його творчість формувалася під впливом таких визначних постатей, як П'єр Корнель, Жан Расін, Філіппа Кіно, а також іспанських майстрів Педро Кальдерона де ла Барки, Лопе де Веги Карпьо та всіма відомого тогочасного драматурга, чий текст були бажаними для більшості оперних композиторів тієї епохи — Мольєра.

В опері «Медея» Марк-Антуан Шарпантьє частково дотримується міфологічного сюжету, проте у лібрето, присутні деякі значні відмінності від класичного давньогрецького міфу про Медею, який походить із трагедії Еврипіда. Таким чином, М.-А. Шарпантьє не відходить повністю від міфу, але адаптує його до особливостей жанру французької опери XVII століття («ліричної трагедії») завдяки психологізації персонажів і пом'якшенню деяких жорстоких аспектів античної трагедії, опера стає зразком барокового мистецтва, де любов і обов'язок, зрада і помста переплітаються в яскравому драматизмі музичного втілення.

Опера складається з п'яти актів з прологом і відкривається оркестровою увертюрою, що задає загальний тон. Через інтимні сольні арії і ансамблеві сцени, хорові сцени і дивертисменти, що поетапно розкривають внутрішній конфлікт головної героїні – Медеї, композитор підводить слухача до трагічного фіналу твору.

Драматургія опери спирається на тісний зв'язок музики і лібрето у передачі внутрішнього стану героїв та розвитку трагедії. Мелодії втілюють широкий діапазон емоцій: від ніжних і рефлексивних моментів до пристрасних, експресивних почуттів, що відповідають внутрішнім конфліктам персонажів. Оркестрова партія у різних тембрових відтінках – від стрімких струнних пасажів до могутніх акцентів духовими і ударними інструментами – створює насичену емоційну палітру психологічних станів героїв та різноманіття ситуацій.

Серед головних героїв ліричної трагедії «Медея» можна виділити Медею та Ясона. Медея – центральна постать, чия трагічна внутрішня боротьба, глибокі пристрасні та моральні дилеми стають рушійною силою всього твору. Її образ поєднує як величну рішучість, так і болючі емоційні протиріччя. Ясон контрастує з Медеєю, уособлюючи раціоналізм та особисту суперечливість. Його вчинки і рішення стають каталізатором конфлікту, що приводить до трагедії.

Другорядні персонажі включають супутників, друзів чи родичів героїв. Їх ролі допомагають деталізувати психологічні портрети головних героїв та відобразити соціально-моральний контекст епохи, в якій розгортаються події (Креуса, Креон, Неріна, Оронт, Аркас тощо).

Варто зазначити особливу роль хору – коментатора подій та метод віддзеркалення суспільних настроїв. Через хорові партії автор втілює ідею

загального осуду або ж співчуття до подій, що розгортаються на сцені, підсилюючи драматичний ефект твору.

Опера «Медея» М.-А. Шарпантьє – це емоційно насичений музичний простір, де розгортається глибока драма людської пристрасті та страждання. Через контраст між героїчними і трагічними образами опера не лише відображає класичну історію кохання, зради і помсти, але й ставить важливі питання про природу людських стосунків та наслідки того чи іншого вибору. Завдяки цьому «Медея» залишається актуальною та вражаючою для сучасної аудиторії, надихаючи на роздуми про універсальні цінності життя.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
кафедра української музики та музичної фольклористики,  
відділ аспірантури та докторантури, наукова аспірантура, III рік навчання**

*Автор – Бабій Марія Михайлівна  
Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства, доцентка  
Дерев'янченко Олена Олександрівна*

### **СПІВПРАЦЯ З ВИКОНАВЦЕМ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ СОЛЬНОЇ СКРИПКОВОЇ ТВОРЧОСТІ ЗОЛТАНА АЛМАШІ**

Український композитор, виконавець, педагог, організатор та засновник авторських проєктів Золтан Алмаші відмічає в цьому році свій ювілей – 50 років. Яскрава та харизматична постать митця завоювала своєю потужною енергетикою прихильність багатьох слухачів та творчих колективів, з якими співпрацює.

З. Алмаші – соліст та артист оркестру Національного ансамблю солістів «Київська камерата», один із засновників і керівників фестивалю класичної та сучасної камерної музики «Гольфстрім» (з 2012), член Національної спілки композиторів України (з 2001), лауреат премій ім. Л. Ревуцького (2003), Б. Лятошинського (2013) та В. Косенка (2024), Заслужений артист України (2024).

Як композитор З. Алмаші постійно поповнює репертуар ансамблів «Київська камерата», «Nostri temporis» та «Рикошет». Автор часто пише та присвячує твори своїм друзям-виконавцям, зокрема: Богдані Півненко (скрипка), Андрію Тучапцю (альт), Катерині Супрун (альт), Мар'яні Скрипі (скрипка), Ігорю Завгородньому (скрипка, альт), Мирославі Хомік (скрипка), Назару Стецю (контрабас) та ін.

Наявність сольної скрипкової музики у доробку митця є наслідком співпраці композитора із скрипалями-виконавцями, які виступають замовниками творів та здійснюють їхні прем'єри. Як правило, композитор присвячує свої твори першовиконавцям. Зокрема, «Мелодію» для скрипки соло (2015; 2021) присвячено українському скрипалю та альтисту Ігорю Завгородньому, «Зелену сонату» (2017; 2021) – скрипальці Мар'яні Скрипі. Мініатюра «Тендітне марево» (2020) виникла на замовлення американської скрипальки українського походження Мирослави Хомік.



Невід'ємною складовою авторського підходу є довершення творів в процесі комунікації з виконавцями та після прем'єрного виконання і прослуховування композитором. Хоча замовником «Мелодії» (2015) для скрипки соло був І. Завгородній, проте світову прем'єру виконала львівська скрипалька Анна Савицька у Швейцарії. У 2021 році І. Завгородній зіграв «Мелодію» у новій редакції. «Зелена соната» (2017) отримала другу редакцію автора після прем'єрного виконання скрипалькою Мар'яною Скрипою. Друга редакція стала компактніша. Композитор пояснює: «у мене такий композиторський принцип – відсікати зайве».

Характерною особливістю творчого процесу З. Алмаші є оригінальний підхід до оформлення програмних назв композицій. Часто вони мають концептуальний характер, виявляють поетичність та метафоричність художнього мислення автора.

Назва «Тендітне марево» відображає портрет тендітної скрипальки М. Хомік та образно-художнє наповнення композиції. Твір писався навесні, під час «ковідних канікул», коли композитор обійшов пішки всі навколишні ліси на Лівому березі. Образ весняного Микільського лісу закарбовано у нотному тексті п'єси. «Тому і написана вона *in E*, коливаючись між мажором і мінором», – пояснює автор. У мініатюрі присутні алюзії на Концерт № 1 Мі мажор, Op. 8, RV 269, («Весна») А. Вівальді, скрипковий концерт та Партиту Мі-мажор для скрипки соло Й. С. Баха. Як зазначає автор: «закінчується п'єса загадковим серпанком, знаком запитання. Назва “Тендітне марево” – це про коду».

«Мелодія» є авторською спробою звернення до вже апробованого українськими композиторами інструментального жанру – «мелодії». На відміну від популярних мелодій М. Скорика, Б. Лятошинського, М. Скорульського, яким притаманний виразний наспівний ліричний характер, компактність форми та доволі прозора фактурна та виконання скрипкової партії у супроводі фортепіано, «Мелодія» З. Алмаші має лірико-експресивний характер і орієнтована на розкриття віртуозно-технічних можливостей скрипки соло. Композитор розповідає: «Тут ми маємо справу з таким частим явищем у моїй творчості, що – назва вводить в оману. Точніше – назва відображає першопочаток, творчий імпульс, а далі – матеріал розвивається по своїм власним законам, а я – просто йому не заважаю». Фантазійного характеру віртуозна мініатюра демонструє багатство звучання сольної скрипки: темброве різноманіття (проведення мелодії на різних струнах, регістрах, різними способами звуковидобування *sul ponticello, sul tasto, pizzicato, arco, soto voce*), об'ємні фактурні рішення (подвійні ноти, акорди), залучення широкої динамічної шкали, темпові контрасти та образно-емоційні характеристики (*maestoso, molto espressivo, piu espressivo, furioso, dolcissimo, cantabile*) тощо.

Наймасштабніший сольний опус З. Алмаші «Зелена соната» складається із чотирьох частин – «Прелюдія», «Мелодія», «Колесо Самсари», «Постлюдія». Композитор розповідає, що програмне уточнення у назві твору вказує на джерело натхнення: «Для мене «зелений» – це колір природи. Музика сонати натхненна природою, а також в ній є елементи фольклору західних регіонів України, але без цитат, це просто характерні інтонації, переплавлені в моїй свідомості». Твір є поєднанням жанрових прикмет сольної сонати доби бароко

(чотиричастинний цикл, 1 частина «Прелюдія»), із надбаннями вітчизняної композиторської школи (введення назв мелодія у другій частині, постлюдія у четвертій частині, робота із фольклорним матеріалом), алюзіями на зразки музики ХХ століття (сольні сонати Е. Ізаї, «*Fratres*» А. П'ярта тощо) та власного світобачення. Назва третьої частини «Колесо Самсари» є символом колообігу і перевтілення у Всесвіті – це рефлексія автора на індійську філософію.

Творча співпраця З. Алмаші із виконавцями стала каталізатором до створення яскравих самобутніх зразків скрипкового мистецтва. Такий підхід є рушійною силою музичного процесу, дозволяє композитору бути почутим та сприяє розширенню і популяризації вітчизняного скрипкового репертуару.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
диригентський факультет, кафедра оперно-симфонічного диригування,  
творча аспірантура II року навчання**

*Автор - Берлад Марія Іванівна  
Науковий керівник – доцентка, кандидатка мистецтвознавства  
Ткач Юлія Сергіївна*

### **ЕСТЕТИКА ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ: ВОКАЛЬНИЙ ФЕНОМЕН «ОТЕЛЛО»**

Звернення до класики оперного мистецтва – оперної творчості Дж. Верді, вимагає від дослідників та музикантів-практиків глибокого і різнобічного аналізу практичного аспекту виконання цієї величної музики. Ми прагнули дослідити стилістичні особливості вокальної техніки, виконавських прийомів і природи такого потужного типу голосу як драматичний тенор.

Вокальний стиль Дж. Верді був позначений впливом мистецтва його попередників: Дж. Россіні, В. Белліні і Г. Доницетті. «Це була нова епоха в історії італійського вокального мистецтва, що стало найціннішим надбанням італійської манери співу, так званого *bel canto*, тобто мистецтва красивого співу, саме співу, а не віртуозної техніки. Рівний, м'який, благородний спів, витончений, внутрішньо схвильований, а зовнішньо спокійний, сповнений хорошого смаку».

Для того, щоб зрозуміти особливості виконання вокальних партій в операх Дж. Верді, потрібно зосередити увагу на дослідженні специфіки вокальної манери, яку започаткував сам композитор, на осягненні її естетики, багатогранності та особливості. Композитор створив свій, глибоко індивідуальний «вердіївський» стиль. Особливістю його вокального письма було вкраплення речитативних декламаційних елементів у кантиленну тканину, що надавало його музиці змішаного стилю (*stile misto*). Цей прийом ставить перед вокалістом нові завдання в чергуванні різних манер звуковидобування. Прикладом цього можуть служити вокальні партії Ріголетто, Отелло, Фальстафа. Все це ускладнювало завдання вокаліста, від якого вимагається плавний перехід від однієї манери звукоутворення до іншої.

Також особливості вокальних партій в операх Дж. Верді полягають у тому, що вони написані в лірико-патетичному і драматичному ключі, і для виконання цих партій не досить бути прекрасним співаком, треба ще й володіти драматичним акторським обдаруванням, емоційною харизмою. Новий тип виконання вимагає додаткових професійних якостей: поєднання вокальної та акторської майстерності. Повне та логічне відображення зміни різних психологічних станів героя, які слідують один за одним, являється одним з головних завдань.

Важливе місце в загальних характеристиках «вердіївського голосу» займає певний тип вібрато. Співаки з великим голосом, наділеним силою та міццю, досягають ідеального для вердіївських партій вібрато за допомогою точної звуковисотної форманти та продишу, а не за допомогою форсованого тембру.

Вердіївський тенор – це ліричний, благородний, але в той же час, героїчний і драматичний герой. Він володіє тембристим, міцним голосом. Пристрасна й мужня лірика «вердіївського» стилю вимагала від співаків більшої напруги голосового апарату, більшої сили голосу, барвистого звуку, насамперед у верхньому регістрі, на який лягло основне навантаження драматичних кульмінацій. Особливістю композиторського стилю стала відмова від крайнього верху, що дозволяє співаку не користуватися фальцетним звучанням голосу, а використовувати всю його «чисту» природу. Але володіти бездоганною технікою співу *bel canto* в умовах нової естетики музичної драми.

Драматичні події в опері «Отелло» Дж. Верді вимагають могутнього звучання і оркестру, і солістів. Звідси одна з найбільш складних тенорових партій – партія Отелло – написана для драматичного тенора. Це декламаційний спів, де слово породжує музику, а драматургія – образ героя. Легендарний Франческо Таманьо – перший виконавець даної ролі, який володів світлим, чистим голосом феноменальної сили, широкого діапазону, сильними верхами, насиченим середнім і нижнім регістром, могутнім диханням, бездоганною дикцією. Це був своєрідний голос-рупор. Досконала вокальна майстерність співака поєднувалася із сценічним талантом, могутньою статуєю, темпераментом. Вершиною сценічної кар'єри співака стало виконання партії Отелло в 1887 році в театрі «Ла Скала», над якою Дж. Верді особисто працював з артистом.

Рамон Вінай – унікальний чилійсько-французький співак з незвичайною виконавською кар'єрою. Його творча біографія розпочалася у 1931 році з репертуару для баса. Дебют і оперна кар'єра відбулася як баритона. Репертуар Р. Віная включав партію в «Ріголетто», Жоржа Жермона в «Травіаті» Дж. Верді, Альфонса в «Фаворитці» Г. Доницетті, Тоніо в «Паяцах» Р. Леонкавало. Але з 1943 року артист різко переключився на теноровий репертуар. Після дебюта в партії Хозе в «Кармен», у 1944 вперше він виступив у ролі Отелло. Ця роль принесла йому світову славу кращого Отелло ХХ ст., нарівні з Маріо дель Монако, який виконав цю найважчу тенорову партію 427 разів. Після 20 років блискучої тенорової кар'єри Р. Вінай повернувся у баритоновий і, навіть, басовий репертуар.

Пласідо Домінго – наш сучасник і всесвітньо відомий оперний співак, дебютував у 1961 році. Різносторонній і «тонкий» художник, який з одинаковим

успіхом виконує ліричні, драматичні тенорові і баритонові партії. З його участю знята відома оперна екранізація опер Дж. Верді «Травіата» і «Отелло» відомого італійського режисера Ф. Дзефіреллі.

Йонас Кауфман – сучасний німецький співак, драматичний тенор. Як відомо, він теж розпочинав своє навчання як баритон. Виконавець кращих взірців тенорового оперного репертуару, включаючи Отелло з однойменної опери.

На прикладі аналізу вокальної характеристики голосів цих прекрасних оперних співаків, ми виявили особливість їхньої баритональної природи як одну з індивідуальних якостей, необхідну для драматичного наповнення, тембрового насичення, багатства, різнобарв'я, сили і величі драматичного типу голосу. Хоча, звичайно, необхідною умовою успіху є майстерне володіння технікою співу, яке у поєднанні з фізіологією голосового апарату, досягається наполегливою працею, але приносить гідні плоди творчої реалізації.

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

*Автор – Бершадська Ксенія Ігорівна  
Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,  
старша викладачка  
Бодіна-Дячок Вікторія Володимирівна*

### **ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ «НОКТЮРНИ» ФРАНСІСА ПУЛЕНКА: ДІАЛОГ З МИНУЛИМ**

Фортепіанний цикл «Ноктюрни» Ф. Пуленка створювався протягом 1929-1938 років, охоплюючи дев'ять років творчості композитора. Спочатку кожен з восьми ноктюрнів видавався окремо, а як цикл вони були опубліковані лише у 1939 році. Ф. Пуленк вільно інтерпретує жанр ноктюрну. У циклі є як повільні, традиційні ноктюрни, так і швидкі, що відходять від класичного розуміння цього жанру.

«Ноктюрни» Ф. Пуленка об'єднані надписами-присвятами різним особам, переважно близьким друзям композитора. Чотири з восьми ноктюрнів мають програмні заголовки, що наближує їх до естетики романтизму (№ 2 «Танець юних дівчат, № 3 «Дзвони Маліну», № 4 «Бал привидів», № 5 «Метелики»).

У даному фортепіанному циклі Ф. Пуленк постає неокласиком. Всі ноктюрни – це тональна музика. Композитор фіксує тональність біля заголовків п'єс. Винятком є лише ноктюрни № 2 та № 8, де тональності не вказано, проте вони легко ідентифікуються в нотах. Відкривається цикл До мажором. Ф. Пуленк робить вибір на користь ясних і зрозумілих форм: ноктюрни №1-4 та № 7 мають тричастинну контрастну форму. Гармонічну мову можна узагальнити до «діатонічності». Фортепіанна фактура легко піддається розумінню. Поряд з досить класичними ознаками наявні нерегулярність та різноманітність ритму та метру, через що виникає гнучкість фразування.

У «Ноктюрнах» Ф. Пуленк веде діалог з різними композиторами. Так, легка стрімка музика ноктюрну № 2 співзвучна з «Метеликами» Р. Шумана,

точніше з п'єсою № 2. У ноктюрні № 3 композитор імітує звучання дзвонів за допомогою остінатного квартового мотиву, що нагадує ідею Ж. Бізе в його оркестровій п'єсі «Передзвін» з сюїти «Арлезіанка». Вальсова тема ноктюрну № 4 з химерними нестійкими гармоніями відсилає до творчості Ф. Шопена. Ноктюрн № 5 значно вирізняється з-поміж інших, бо має яскраві фольклорні риси та бартоківський слід. Багатошарова фактура ноктюрну №6 нагадує сторінки прелюдії «Затонулий собор» К. Дебюссі. Таким чином, у фортепіанному циклі «Ноктюрни» Ф. Пуленк створив стильовий діалог з дорогим його серцю музичним минулим.

**Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,  
Інститут перформативних мистецтв,  
кафедра музичного мистецтва, аспірант III курсу**

*Автор – Білобловський Віктор Іванович  
Науковий керівник – докторка мистецтвознавства, професорка  
Зосім Ольга Леонідівна*

### **ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО ГРУВУ В «БОЛЕРО» МОРИСА РАВЕЛЯ: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АСПЕКТ**

Музичний грув – це багатошаровий циклічний патерн, що має закінчену форму та спрямований на слухача, що підштовхує його до танцю або до емоційної емпатії. Виконуючи функцію акомпанементу до мелодії, він тяжіє до ритмічної досконалості, а тому найкращим чином виявляється при наявності чіткого MIDI-секвенсора при фіксованому та незмінному значенні *bpm*. Довжина патерну музичного груву є різною і коливається в межах 1, 4, 8 або 16 тактів. Розуміння початку та закінчення патерну дає свободу й легкість прослуховування композиції для слухача. Музичний грув можна розглядати не лише як музичну категорію, а й категорією суб'єктивно-оцінної характеристики музичного твору. Його можна порівняти з музичним свінгом у частині емоційного впливу на слухача. Ключовими параметрами музичного груву є: темп виконання та його швидкість; ідеальність метричної пульсації; прогнозоване відхилення від ритмічного рисунку; інтонування; динаміка; музична акцентуація; тембральне рішення. Емоційна складова музичного твору, що підштовхує слухача до танцю, зазначена В. Москаленком у роботі «Творчий аспект музичної інтерпретації», де автор говорить про моторно-пластичне начало. Музичний грув багато в чому з ним збігається, надаючи художньому самовираженню статусу надзадачі, інструментами виконання якої є темп та музична акцентуація.

Розглянемо один із найпопулярніших творів академічної музики – «Болеро» М. Равеля, що був написаний 1928 року, й охарактеризуємо його музичну драматургію у категоріях музичного груву. Для цього звернемося до двох музичних інтерпретацій твору, перша з яких здійснена у середині 2000-х років Віденським філармонічним оркестром під орудою Густаво Дудамеля ([https://youtu.be/N9Ceer\\_SfUU](https://youtu.be/N9Ceer_SfUU)), друга – симфонічним оркестром Кельнського

радіо під орудою Алондри де ла Парри (<https://youtu.be/cmNEvSFwftc>) у січні 2022 року. В аналізі сконцентруємо увагу на двох параметрах граву – темпі та музичній акцентуації. Головним елементом граву «Болеро» є ритмічний рисунок малого барабану, і вірно підібраний темп виконання, який дозволяє варіювати розстановку акцентів за рахунок використання мікроритму, є запорукою успішної інтерпретації твору. Час звучання в обох інтерпретаціях доволі суттєво різниться: у виконанні Кельнського симфонічного оркестру твір звучить 14:40 (*bpm* 137), Віденського – 16:45 (*bpm* 118). За рахунок повільного темпу в інтерпретації Віденського симфонічного оркестру під орудою Г. Дудамеля музичні акценти сильних долей стають більш виразними. Уповільнений темп дає можливість «маневрувати», створювати мікроритм (відтяжку), тим самим емоційно підкреслювати початок мелодії-патерну. За допомогою повільного темпу та мікроритму Г. Дудамель створює таємничо-магічний образ, який тримає в напрузі слухача до кінця твору. Симфонічний оркестр Кельнського радіо стає заручником прискореного темпу, оскільки в ньому відсутня можливість темпового варіювання: уповільнення темпу під час виконання призведе до втрати зв'язку музикантів зі слухачем, а загальне сприйняття твору стає фоновим. За рахунок більш швидкого темпу акценти, що припадають на сильні доли, стають менш вираженими. У цілому звучання «Болеро» в інтерпретації оркестру Кельнського радіо більш механістичне, створює інший музичний образ, більш віддалений від магічної енергії іспанського танцю. Отже, обраний темп виконання впливає на музичну акцентуацію і, як результат, на створення художнього образу.

Категорія музичного граву є притаманною музиці неакадемічних жанрів, однак вона може використовуватися і при аналізі музичних творів академічної традиції. Ритмічна повторність «Болеро» споріднює його з неакадемічною музикою, а грав як музична категорія дозволяє по-новому подивитися на геніальний твір М. Равеля.

**Хмельницький фаховий музичний коледж імені В. І. Заремби,  
відділ теорії музики, IV курс**

*Автор – Білявець Маріанна Олегівна  
Науковий керівник – викладачка-методистка  
Хлисту́н Любов Петрівна*

## **ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО У СКРИПКОВОМУ КОНЦЕРТІ ЗОЛТАНА АЛМАШІ**

Скрипковий концерт, що сформувався в Україні у 20-х роках ХХ століття, пройшов багатий і динамічний шлях розвитку, а в останні десятиліття утвердився в авангарді експериментальної композиторської творчості. Цей жанр набув виразної тенденції до індивідуалізації та пошуку нестандартних, оригінальних художніх рішень.

Такі майстри, як Левко Ревуцький, Борис Лятошинський та Мирослав Скорик, заклали основи сучасного скрипкового мистецтва в Україні. Серед

найвідоміших скрипкових концертів: Скрипковий концерт № 1 М. Скорика (1969 р.); Концерт для скрипки з оркестром № 2 Є. Станковича (1982 р.); Концерт для скрипки з оркестром *a-moll* В. Косенка (редакція Івана Пахоти).

4 жовтня 2024 року у Київській філармонії відбулася прем'єра скрипкового концерту сучасного композитора Золтана Алмаші, який водночас відомий як виконавець-віолончеліст, педагог та музично-громадський діяч.

Серед жанрової палітри творчості Золтана Алмаші важливе місце посідає музика для струнних інструментів, що пов'язано з його виконавською діяльністю (на даний момент – в ансамблі «Київська камерата»).

Найяскравішими творами композитора для струнних інструментів є: Камерна симфонія для альту і струнних, «Рондо» для двох віолончелей, «Супрун-рапсодія» для альту та струнних, камерна кантата для скрипки та струнних, «*Mirasteilas*» для двох скрипок і струнних, Сонати № 1 і № 2 «Грані» для віолончелі й фортепіано, «Маленька різдвяна сюїта», збірка творів для дітей і молоді «Казкова країна Віолончель», створена для віолончелі й фортепіано, тощо.

Робота над концертом для скрипки і струнного оркестру розпочалася Золтаном Алмаші ще у 2018 році. Перший варіант не задовольняв творчого задуму композитора, тому він відклав цей твір та практично забув про нього. Не зважаючи ні на що, у 2023 році Золтан вирішив повернутися до цього матеріалу. Перший варіант було знищено, тому композитор почав писати з чистого листа. Концерт присвячений видатній сучасній українській скрипальці Богдані Півненко та канадській диригентці українського походження Кері-Лінн Вілсон, які, за словами Золтана Алмаші, «є не просто мега-професіоналками, але й дуже багато роблять для просування української музики у світі».

Будова концерту є традиційною та не відходить від класичних зразків тричастинного циклу:

I частина написана в сонатній формі, у світлій тональності весни *A-dur*. Темпова позначка *160* свідчить про швидкий темп.

II частина написана у тричастинній формі. Темпова позначка *60* вказує на повільний темп, що відповідає ролі ліричного центру в загальній концепції концерту. Алмаші використовує розширену діатоніку *in D*. Своєю нечіткою тональною завершеністю II частина готує святковий, життєствердний фінал.

За традицією, III частина має форму рондо, що переважно характерно для творів народно-жанрового характеру.

Класичність також підкреслена тональним обрамленням, де крайні частини звучать в основній тональності *A-dur*, а середня – в розширеному ладі *in D*. Сам Золтан Алмаші зазначає: «Я прагнув до простої музичної мови та чіткої класичної структури, але, на щастя, у мене знову нічого не вийшло. Все воно доволі химерне, але, мабуть, це добре; здається, самотність тут присутня».

I частина розпочинається темою вступу (лейтмотив образу весни), основою якої є заклична інтонація кварта. Віртуозні пасажі скрипки звучать після основної послівки з яскравим висхідним квартовим ходом, що заздальгідь готує Г. П., на фоні унісону струнних із ознаками старовинного звучання в найдавнішому пентатонічному ладі.

Зі вступної теми народжується Г. П., що вказує на монотематичний принцип розвитку. Її основою стають закличні квартові інтонації; звучить у високому регістрі, що нагадує весняні заклички (подібне явище зустрічалося і у фортепіанній прелюдії Василя Барвінського № 2).

П. П. звучить у змінному розмірі й у розширеному ладі *in E*. Вона також побудована на монотематичній інтонації ч. 4, проте є зразком мрійливої лірики. Цей настрій поглиблюється скорботними інтонаціями і різкими перепадами динаміки. Образ весни домінує і в цій темі, де можна почути пасажі зі вступної теми. Ці фольклорні елементи веснянок органічно поєднуються з неокласичними прийомами письма в закінченнях фраз із оспівуванням стійких ступенів. Тему виконують скрипка та контрабас, що завдяки контрастним регістрам може сприйматися як дует жінки та чоловіка.

II частина. Основна тема продовжує лінію П. П. У цій частині яскраво прослідковуються впливи барокової музики та, частково, творчості А. Вівальді.

У середньому розділі звучить ліричне, романтичне соло контрабаса. Подібні невеликі за масштабами сольні епізоди в середині частин Золтан Алмаші жартома називає «малосольними». Загалом, середній розділ сприймається як образ мрії. Закінчується II частина насторожено, завдяки чому посилюється контраст із наступною частиною.

III частина написана у формі рондо. Вона є найбільш запальною, активною і танцювальною. У ній відображено сцену народного свята: у рефрені звучить імітація налаштування інструментів, що чергується з танцювальними епізодами. Сам композитор умовно називає фінал буковинським, а каденцію скрипки – молдовською.

Музика Буковини є багатою і самобутньою частиною української музичної спадщини. Її унікальність полягає у поєднанні традицій українського фольклору зі впливами сусідніх народів – румунів, угорців, поляків, молдавців, євреїв. Ця музика відображає етнічну строкатість регіону, її яскраву мелодику, багатство ритмів і тембрів. Основні жанри танців на Буковині – коломийка, гуцулка, аркан – характерні швидким темпом і акцентованими ритмами, що відчувається у III частині.

Отже, у концерті чітко прослідковуються дві яскраві риси:

1) багатостильове поліфонічне мислення (поєднання народних і барокових традицій із сучасним модерністським письмом);

2) відображення у концерті різнонаціональних впливів – угорського, румунського, молдавського і західноукраїнського (буковинського) фольклору.



Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
історико-теоретичний факультет, кафедра історії світової музики, IV курс

Автор – Білянська Таїсія Геннадіївна  
Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка Артем'єва Віра Борисівна

## КАНТАТА «SU L'ORA APPUNTO» («LA FENICE») АЛЕССАНДРО СКАРЛАТТІ: ЗРІЗ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ У ТВОРЧОСТІ МИТЦЯ

Творчість Алессандро Скарлатті в історії західноєвропейської музики у першу чергу пов'язується з його реформами в опері. Однак композитор також є одним із найзначніших представників Бароко у жанрі кантати, а саме – сольної кантати, специфічної італійської ранньої форми цього жанру.

Сольна кантата – твір для слухання, що приурочувався до певної події. Принцип сольності реалізувався у виконавському складі: зазвичай до нього входили голос (або голоси соло) і одна або декілька партій сольних інструментів. Для кантат розроблялися лібрето – поетичні тексти на історичній, міфологічній або релігійній основі. Сама ж композиція передбачала цикл, що утворюється з послідовності речитативів та арій.

Процес розвитку жанру позначався стабілізацією форми музичних номерів, закономірностей їх чергування, посиленням ієрархії між ними тощо.

А. Скарлатті писав кантати протягом всього творчого шляху. Найбільш ранні зразки датуються 1688 роком («*Lascia più di tormentarmi*», «*Lasciato havea l'adultero superbo*»), тоді як останні – 1925, тобто роком смерті композитора («*Vedi, Eurilla, quel fior*», «*Là dove a Mergellina*»). Як і з іншими творами митця, у випадку з кантатами немає визначеності з точною їх кількістю у доробку автора – наразі відомо про як мінімум 783 твори у цьому жанрі.

А. Скарлатті мав різні приводи для написання сольних кантат. Окрім створення композицій суто на замовлення роботодавця, написання і виконання кантати могло бути формою подяки певному меценату, що підтримував творчість композитора. Такими були, наприклад, кантати 1700-1710 років, до яких дослідник Култер Кімберлі застосовує назву *conversazione cantata* («кантата на бесіду»), маючи на увазі приуроченість творів до зустрічей із меценатами (П'єтро Оттобоні, Франческою Русполі, Бенедетто Памфілі тощо)<sup>1</sup>. Іншою нагодою для написання творів були зібрання Аркадської академії у Римі, членом якої був А. Скарлатті.

Сучасні дослідження творів композитора є актуальними, а музикознавці перебувають у процесі пошуку відповідей на відкриті питання. Зокрема, велика частина авторизованих кантат А. Скарлатті досі не датована, іноді бувають відсутні імена авторів лібрето тощо. Однак наявність великої кількості творів композитора певним чином компенсує брак окремих даних і дозволяє дослідникам робити узагальнення щодо жанру.

---

<sup>1</sup> Kimberly C. H. N. Poetry and patronage: Alessandro Scarlatti, the accademia degli arcadia, and the development of the conversazione cantata in rome 1700-1710: PhD dissertation / University of North Texas. Denton, 2005. 153 p.

У творчості А. Скарлатті кантата підлягає еволюційним змінам, що, з одного боку, відображають загальні тенденції модифікації жанру, а з іншого – розвиток композиторського стилю митця. Відповідно, можна виділити дві групи кантат – ранні та пізні (такий поділ пропонує дослідник Малкольм Бойд<sup>1</sup>).

Твори раннього періоду (приблизно 1688-1698 роки) характеризуються використанням історичних і міфологічних сюжетів у лібрето з умовою переважання одного афекту протягом всієї кантати. Спостерігається нестабільність композиційної схеми циклу, музичних форм номерів; при цьому арія і речитатив постають рівнозначними. Музичній мові творів цього періоду властива деяка обмеженість тонально-гармонічних засобів і мелодичного тезаурусу.

У пізніх кантатах (приблизно 1698-1725 роки) переважають лібрето ліричного характеру, які дозволяють представити різні афекти. Відбувається стабілізація композиційних схем циклу, унормування форми арії *da capo*, яка починає домінувати над речитативом. Музичній мові властиві пишність гармонічного, поліфонічного письма та широкий запас мелодичних зворотів. Крім того, у пізніх кантатах посилюється наскрізність розгортання циклу.

Перехід між ранньою та пізньою моделлю композицій у А. Скарлатті здійснювався поступово. Це яскраво демонструє «*Su l'ora appunto*» для голосу, двох скрипок і *basso continuo*. Кантата написана 1703 року у період перебування А. Скарлатті в Римі. Можливо, вона була приурочена до одного із зібрань спільноти Аркадської академії. На це натякають поетичні рядки лібрето, в яких мимохіть згадуються «німфи Аркадії». Автором лібрето, ймовірно, міг бути кардинал П'єтро Оттобоні – прихильник творчості композитора, також аркадієць, меценат і автор понад двохсот лібрето (у тому числі до кантат А. Скарлатті).

Зміст лібрето втілює ідею звільнення душі від любовних страждань, що реалізовано протиставленням двох образних сфер: кохання, пов'язаного з мотивами поневолення людини, та – свободи, що уособлюється образом Фенікса, якому невідомі «пастки і жала» кохання.

У творі напрочуд органічно стикуються риси ранніх і пізніх кантат. Лібрето передбачає втілення протилежних афектів, що є пізньою рисою. У композиції можна спостерігати риси обидвох моделей. Так, передбачається інструментальна інтродукція з наступним сталим чергуванням речитативів і арій (це риси пізніх кантат). Однак твір завершується речитативом – а це є маркером ранніх композицій. Хоча у творі наявна строфічна арія, більшість з них – *da capo* (це пізня ознака). Однак тут не спостерігається системної переваги арії над речитативом, що відсилає до ранніх кантат.

Музична мова все ж свідчить про перевагу пізньої моделі, адже цикл має розвинений тональний план із композиційною аркою, а музика номерів за умов активності вертикалі ще й рясніє імітаціями, канонічними секвенціями тощо. Крім того, А. Скарлатті динамізує розгортання циклу за рахунок гармонічного розмикання речитативів.

---

<sup>1</sup> Boyd M. Alessandro Scarlatti and the Italian chamber cantata: MA thesis / University of Durham. Durham, 1962. 183 p.

Отже, «*Su l'ora appunto*» оприявлює поступовість еволюції кантатної творчості Алессандро Скарлатті, демонструючи «зріз» цього плавного процесу. При цьому нестандартний комплекс засобів реалізації твору ефективно доносить художню ідею кантати – розкриття свободи людської душі.

**Хмельницький фаховий музичний коледж імені В. І. Заремби,  
відділ теорії музики, IV курс**

*Автор – Буштрук Олена Ігорівна  
Науковий керівник – викладачка-методистка  
Хлистул Любов Петрівна*

### **МИНУЛЕ І СУЧАСНІСТЬ У ФОРТЕПІАННОМУ ЦИКЛІ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА «МУЗИКА В СТАРОВИННОМУ СТИЛІ»**

Музика В. Сильвестрова в 60-70 рр. ХХ ст. не була сприйнята в Україні через своєрідну манеру модерністського письма композитора, тому його твори в той час замовчувалися, не виконувалися або різко критикувалися. Визнання творчості композитора прийшло із Заходу й поступово сприяло виконанню його музики і в Україні у 80-90 рр. З початку повномасштабного вторгнення росії до України музика Сильвестрова стала звучати більше у різноманітних масштабних міжнародних проєктах, фестивалях на підтримку України.

На сьогодні Сильвестров, якому вже виповнилося 87 років, є найвідомішим у світі сучасним українським композитором. Розмірковуючи над станом розвитку української музики, Сильвестров наприкінці 1970-х р. змінює свою музичну мову і стає провідним представником українського музичного постмодернізму. Твори цього періоду мрійливі, споглядальні та медитативні: композитор звертається до стилів минулих епох, які називає «мета-музикою».

Характерними рисами медитативного стилю Сильвестрова стали такі ознаки: постлюдійність, чергування періодів підйому та спаду з перевагою тихої звучності і частого паузування; особливістю фактури є наявність звукової педалі, фону, в рамках якого виникають окремі образно-музичні алюзії на певні стилі або твори композиторів; особливого значення набуває динаміка та педалізація, що допомагають втілити сонорність у музиці.

Оригінальна назва циклу «Музика в старовинному стилі» вказує на зв'язок творів композитора із характерними моделями романтичного письма в контексті з сучасним модерністським мисленням. За масштабами твір представляє невеликий 4-х частинний цикл із романтичними назвами, які розкривають картини природи (1. «Ранкова музика»; 2. «Вечірня музика») або внутрішні почуття чи роздуми автора (3. «Споглядання»; 4. «Присвячування»).

Цикл вирізняється своєрідною будовою, оскільки всі п'єси мають декілька розділів (2-4), кожен із яких побудований в одній із класичних форм.

Ключову роль у створенні глибокого змісту та багатопарової художньої мови у циклі В. Сильвестрова відіграє принцип алюзії. Це проявляється у стилізації під старовинну музику, використанні музичних кліше старовини, «еха минулого», інтонаційному діалозі з класикою та музичному підтексті. Використовуючи алюзії,

Сильвестров прагне передати пам'ять про музику минулого, що характерно для його творчого методу. Алюзії додають додаткових сенсів музичному циклу і викликають у слухача асоціації, які розширюють сприйняття.

1 п'єса «Ранкова музика» складається з 3-х контрастних за образним змістом та темпом частин (1 ч. *Allegro*, 2 ч. *Andantino*, 3 ч. *Vivace rubato*). У цій п'єсі композитор звертається до тем природи, наче бажає дізнатися та досягнути всі її таємниці, дослідити мову квітів, загадковість каменів і гір, таємничість лісів і озер, а також зв'язок людини з природою.

Початок 1 ч. *Allegro* зображає промінчики сонечка, які зранку опускаються з неба, осяюючи та пробуджуючи все живе на землі. Тому мелодія світанку постійно звучить у високому регістрі, доповнюючись пастельними, прозорими, діатонічними гармоніями на фоні застиглому органного пункту, що нагадує звучання народного інструменту ліри. Сама мелодія в пасторальній тональності *Des-dur* асоціюється також із сопілкарським награванням. В кінці мелодія немов розчиняється і поступово затихає, поступаючись місцем другій темі у новій тональності *As-dur*, що є близькою до основної. Сама тема при всій своїй схожості до попередньої сприймається як інший образ, який показаний в середньому регістрі і звучить як проста народна пісня. На відміну від 1 теми, друга сприймається більш витончено, оскільки звучить на довгих витриманих педальних звуках із опорою на квінтовий органний пункт.

2 п'єса «Вечірня музика» Сильвестрова представляє собою чотири-частинний цикл, скомпонований так само, як і перша п'єса, за принципом темпового та жанрового контрасту: 1 ч. *Andante*, 2 ч. *Allegretto*, 3 ч. *Allegretto*, 4 ч. *Vivace*. Ця п'єса є більш розширеною за тривалістю звучання. Цікавим є те, що 1 частина п'єси має присвяту українському художнику Григорію Гавриленку, який є представником українського авангарду та покоління шістдесятників. У цій частині композитор передає глибину філософських та художніх поглядів Гавриленка. Таким чином, у 2 п'єсі Сильвестров не лише виявляє повагу до художника, але й створює культурну пам'ять та згадку про нього.

Яскравим прикладом у цій п'єсі є 2 ч. *Allegretto*, контрастна по характеру до 1 ч. Написана в тональності *B-dur*. Розпочинається затактовою будовою з темою у нижньому голосі, яка є легкою, грайливою і має танцювальну природу. Написана у формі 3-х голосної фуґи, оскільки відбувається розвиток однієї теми в різних голосах. Завершується у тональності *F-dur*, що є спорідненою до *B-dur*, і цим об'єднує дві частини циклу. У цій частині Сильвестров спирається на тему другої фуґи *c-moll* Й. С Баха, використовуючи відповідну ритміку в мажорному ладу. Цікавим є застосування прийому затихаючої педалізації при застиглих звуках мелодії.

3 п'єса «Споглядання» складається з 2-х схожих за образним змістом частин, де 1 ч. присвячена українському художнику, філософу, письменнику, викладачу, витонченому авангардисту – Валерію Ламаху (1925-1978 р.), єдиним джерелом натхнення якого для живопису-графіки, мозаїк, схем був засіб «споглядання» як форма мислення та виживання – тобто, не пасивне сприйняття дійсності, а глибинне занурення думки в процес пізнання.

Серед усіх частин п'єси виділяється 2 ч. *Moderato rubato*. Вона починається триголосною фуґою з подальшим переходом до нової теми з пісенною

методикою, викладеною у гомофонно-гармонічній фактурі. Згодом з'являється ще й 3 образ, близький до Бахівських тем. Це призводить до несподіваного фіналу частини, яка постійно звучала у *f-moll*, а завершення дається спочатку в однойменному мажорі, а потім застигає на другому ступені *G-dur*. Така неочікувана кінцівка пояснюється підготовкою наступної – останньої п'єси циклу – «Присвячення», яка написана у близькій тональності *C-dur*.

Остання п'єса № 4 «Присвячення» складається з 2-х частин і присвячена двом жінкам – Інзі та Ларисі. Одна з них – музикознавиця Лариса Бондаренко – була дружиною В. Сильвестрова. Вона пішла з життя 1996 р., і з цього приводу композитор присвятив коханій унікальний «Реквієм для Лариси».

Яскравою у цій п'єсі є 1 ч. *Andantino rubato*, яка написана в чистій тональності *C-dur*. На наш погляд, у цій частині композитор зображає світлі, приємні спогади та цінний час, проведений разом із дружиною. Мелодія побудована секвенційно і поступово підіймається вгору, де звучить у високих регістрах та нагадує легкий звук дзвіночків. Після досягнення найвищої точки звучання вона опускається в тому ж ритмі, що й підіймається вгору. Тема має ліричний, наспівний характер, композитор навіть дає позначення *dolcissimo*, що вимагає занадто ніжного виконання твору. Супровід повторювальної будови побудований на простих розкладених акордах, немов гітарний акомпанемент, що створює прозорий фон та доповнює ніжну мелодію. На закінчення композитор вводить в мелодію висхідні та низхідні ходи на інтервал малої терції у високому регістрі, яка переривається паузами і звучить все тихіше і тихіше. Останніх три такти взагалі звучать паузи на ферматі. Завершення відбувається в основній тональності. Є подібність до жанру романсу, вальсу.

Цікавим спостереженням є те, що композитор після кожної частини дає позначення *attacca*, що надає циклу наскрізного розвитку. Тому твір сприймається цілісно, як єдина ідея, думка, але не закінчена, оскільки створює відчуття постлюдійності.

Цикл має кілька відомих виконавських версій – як у фортепіанному звучанні, так і в оркестровому. Найвідомішим виконавцем фортепіанного циклу є видатний сучасний український піаніст Євгеній Громов, гра якого вирізняється своїм детальним та чуттєвим трактуванням. Нещодавно на сторінках соціальних мереж з'явилося оркестрове виконання 1 п'єси циклу «Музика в старовинному стилі» Сильвестрова у виконанні академічного камерного оркестру «*Capriccio*» Чернівецької обласної філармонії ім. Д. Гнатюка. Керівник та диригент – народний артист України Павло Чеботов. В оркестровій версії цикл звучить більш казково, багатогранніше та милозвучніше, оскільки присутня велика кількість тембрів різних інструментів.

Отже, цикл «Музика в старовинному стилі» В. Сильвестрова є яскравим зразком філософської та художньої глибини творчості композитора. Головною метою «Музики в старовинному стилі» є не тільки відтворення чи наслідування давньої музики, але її сучасне переосмислення. Сильвестров прагне встановити зв'язок між минулим і теперішнім, створюючи музику, яка одночасно є алюзією на старовинні жанри та автономним мистецьким твором.

За допомогою цього циклу В. Сильвестров розкриває важливі філософські питання: діалог із минулим, музика як метафора буття, пошук тиші. Валентин

Сильвестров присвячує окремі частини циклу українським художникам як своєрідну шану їхній творчості та їх ролі в українській культурі.

Під час воєнного вторгнення музика циклу розкрилася по-іншому, адже люди почали сприймати і цінувати все зовсім інакше. На сьогоднішній час люди потребують саме такої музики, яка буде заспокоювати, лікувати рани, надихати і допомагати проживати важкі моменти життя.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
кафедра сольного співу, творча аспірантура, II рік навчання**

*Автор — Вальтіна Марія Олександрівна  
Науковий керівник — кандидатка мистецтвознавства, доцентка  
Гоменюк Світлана Григорівна*

**ТРАДИЦІЙНЕ ТА НОВАТОРСЬКЕ В ОПЕРІ МЕНОТТІ  
«ДОПОМОЖІТЬ! ГЛОБОЛІНКИ ЙДУТЬ»**

Джан-Карло Менотті – американський оперний композитор середини ХХ століття. Успіх його творів забезпечений трьома складовими: вдалим використанням європейської оперної традиції (1), поміркованим новаторством (2) та бездоганним відчуттям сценічної драматургії (3). Дж. Менотті став одним із найуспішніших композиторів свого часу: його опери активно ставилися як у Метрополітен-опера, так і в інших театрах Америки. Він об'єднав стилістичні здобутки романтичної опери з темами, актуальними для ХХ століття, що принесло йому велику популярність. Секрет успіху Менотті значною мірою полягав у виборі сюжетів, у центрі яких знаходиться людина з її переживаннями, душевними колізіями. Менотті надавав перевагу сюжетам та подіям, які справили велике враження на нього особисто. Опера «Допоможіть! Глоболінки йдуть», що знаходиться у фокусі дослідження, є прикладом того, що попри простоту сюжету та певну «плакатність» образів, дитяча опера здатна висвітлювати глобальні проблеми – майбутнє людства, роль мистецтва у світі консюмеризму тощо. Прем'єра опери «Допоможіть! Глоболінки йдуть» відбулася у 1969 році у театрі Санта-Фе.

Шістдесяті роки ХХ століття – період радикальних новацій у мистецтві, і опера Менотті «Допоможіть! Глоболінки йдуть» цілком відповідає духові часу. Друга половина 60-х стала епохою розквіту авангардного мистецтва. В музиці формуються такі напрямки, як серіалізм (К. Штокхаузен), сонористика (К. Пендерецький), конкретна музика (П. Шоффер). Естетика авангардної музики у значній мірі спрямована на розширення звукової палітри та пошук нових виразових засобів.

Попри консервативність, притаманну оперному жанру і театральному музичній практиці, окремі здобутки авангардної творчості ставали частиною музичної мови опер. Наприклад, розширення звукової палітри завдяки залученню шумів, штучно згенерованих аудіо-об'єктів мало місце в ряді європейських опер. Луїджі Ноно у своїх творах «Нетерпимість» (1960) та «До великого сонця, повного любові» (1975) активно використовує магнітофонні

записи й оброблені шуми для посилення драматичного ефекту; у семи-частинному оперному циклі «Світло» (1997) Карлгайнца Штокхаузена широко застосовано електроакустику та конкретні звуки, особливо в частинах «Вівторок» і «П'ятниця». Менотті застосовує конкретні звуки в опері «Допоможіть! Глоболінки йдуть» для створення образу інопланетних істот. Таким чином, опера Менотті постає частиною широкого процесу оновлення музичного театру 1960-х років, де експерименти з конкретною музикою та електроакустикою впливають на розвиток жанру. Цей процес відбувається як у США, так і в Європі.

Художній зміст стилістичних новацій в опері «Допоможіть! Глоболінки йдуть» Дж. Менотті: технічні інновації можуть змінювати музичну тканину опери як внутрішньо, так і зовнішньо. В першому випадку може йти мова про докорінне оновлення музичної мови, системи засобів виразності. В другому – про локальні композиторські експерименти, що подекуди залучаються у традиційний за звучанням контекст. В опері Дж. Менотті «Допоможіть! Глоболінки йдуть» новації є зовнішніми, виконують функцію підкреслення драматургічного конфлікту. Композитор протиставляє людей та інопланетян, використовуючи для кожної групи різні музичні засоби: для людських персонажів застосовується традиційний оркестр та гармонії, а для чужинців – електронні інструменти, спотворена мова та звукові ефекти, створені за допомогою фільтрів. Технічні засоби допомагають відобразити драматургічну ситуацію та посилити контраст між колективними персонажами. Твір Менотті демонструє, як американська опера може залишитись цікавою для аудиторії, не залишаючись цілковито в руслі оперної традиції. Поєднання оперних традицій із радикальними музичними елементами є характерною рисою американської опери – у композиторській творчості і в її сприйнятті суспільством. Таким чином, американська опера демонструє вдаль поєднання традиційного та сучасного, де експерименти не лякають, а роблять мистецтво ще доступнішим для широкої аудиторії. Новаторські елементи в опері «Допоможіть! Глоболінки йдуть» ретельно продумані й художньо обґрунтовані, що дозволяє досягти гармонійного поєднання традиційних і сучасних засобів виразності. Зокрема, в опері використано прийоми конкретної музики – магнітна плівка із заздалегідь записаними звуками, які включаються у визначені моменти за вказівкою в партитурі. Це нововведення логічно впливає з концепції твору, підсилює систему образів і слугує засобом втілення ключових ідей опери.

Рецепція опери Дж. Менотті «Допоможіть! Глоболінки йдуть» в світлі сучасних викликів: сюжет опери розгортається навколо протистояння між людством, що населяє Землю, та інопланетними істотами, налаштованими до нього вороже. Їхня агресія виявляється особливо підступною, оскільки вони проникають у людей і поступово змінюють їх. Ці істоти нагадують віруси: їх неможливо побачити безпосередньо – лише за поведінкою вже «заражених» ними людей. Це перекликається з атмосферою періоду пандемії COVID-19, коли суспільство охопили страх і тривога, а невидима загроза змушувала людей боятися. За сюжетом єдиним захистом від ворожих інопланетних прибульців є музика. Той, хто володіє інструментом або може співати, стає невразливим до ворожих атак. Інші ризикують піддатися впливу ворогів, втратити людську

сутність і зазнати незворотної трансформації, ставши частиною всесвітньої мережі глоболінків. Колізія набуває глибшого сенсу, ніж зовнішнє протистояння людей та інопланетних створінь. З фантастичної оповіді вона переходить у площину морального вибору, адже йдеться не просто про боротьбу з зовнішньою загрозою, а про збереження людяності в людині. Втрата зв'язку з музикою трактується як втрата питомої якості людини, що рівнозначно смерті. Реальність, яку представляє опера Менотті, близька дітям: перед нами розгортаються сірі шкільні будні, героями є вчителі, діти, директор та інші працівники навчального закладу. Проте й дорослі в опері показані з позицій дитячого сприйняття. Отже, сюжет опери – розповідь про збереження чистоти душі та людяності, про глибокі сенси, які залишаються актуальними для кожного у будь-який час.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
оркестровий факультет, кафедра мідних духових та ударних інструментів,  
II курс магістратури**

*Автор – Ваславський Кирил Андрійович  
Науковий керівник – докторка мистецтвознавства, професорка  
Редя Валентина Яківна*

**ЛИТАВРИ В ІСТОРІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ:  
ЕТАПИ ТЕХНІЧНОЇ ЕВОЛЮЦІЇ**

Ударні інструменти – важливий елемент будь-якої партитури: задають загальний темпоритм твору, створюють його ритмічну основу, наповнюють звучання оригінальними барвами. Тембри ударних нерідко визначають жанровість та національний характер музики. «Вчасне» використання композитором певних інструментів сімейства ударних багато в чому сприяє донесенню до слухачів образності та емоційного настрою музичної композиції.

Не менш цікавим є сольне виконавство на ударних. Незважаючи на давню історію інструментів цієї групи, мистецтво академічної сольної гри на них почало розвиватися не так давно (порівняно з іншими інструментами), і завойовувало популярність у композиторів, виконавців та слухачів переважно у ХХ ст. У науковому дискурсі проблема розвитку сольного виконавства на ударних знайшла відображення переважно у працях зарубіжних дослідників, і привернення уваги до творів, написаних спеціально для литавр, є актуальним у вітчизняному музикознавчому просторі.

Безумовно, процес становлення будь-якого музичного інструменту не в останню чергу пов'язаний з його технічним удосконаленням, і розвиток литавр є в цьому плані яскравим прикладом. Від старовинних звичайних мідних котлів до сучасних складних механічних литавр із педальними системами – кожен етап історії інструмента демонструє вплив технічного прогресу на пошуки його досконалості та розширення виконавських можливостей.

Поширення в Європі литаври отримали у ХV ст. Від початку вони асоціювалися з королівським двором та знаттю й використовувалися насамперед



як військові кавалерійські інструменти. У XVI–XVII ст. литавристи належали до «імперської гільдії трубачів та литавристів», заснованої 1623 р. в Німеччині. Організація мала власні правила, яких необхідно було дотримуватися під час гри. Зберігалися вони в таємниці (не існує навіть жодних записів) і передавалися лише з вуст у уста, із покоління в покоління – тож про методи гри на литаврах та будову інструментів того часу відомо дуже мало.

Протягом XVII ст. литаври перестали бути виключно у власності дворянства та армії – їх приєднали до складу оркестрів, які грали в ті часи переважно у невеликих приміщеннях. Відповідно потрібні були не такі гучні інструменти, і розміри литавр почали зменшувати, а коли в середині XVIII ст. склад оркестру зазнав змін (почали застосовувати більше струнних та духових інструментів) – відповідно, литаври знову почали збільшувати у розмірах, а діапазон їх використання значно розширився (особливо в епоху романтизму). Введення трьох або навіть чотирьох литавр у партитуру твору (щоб полегшити гру та зменшити кількість переналаштувань) поступово стало нормою. Рекордні для тих часів 16 литавр, на яких мають грати 8 музикантів водночас, використав Г. Берліоз у «Реквіємі».

Різкий стрибок у розвитку литавр відбувся на початку XX ст., і стосувалося це насамперед конструкції різноманітних механізмів налаштування. Численні винахідники працювали над пришвидшенням процесу удосконалення якості строю інструменту. Механізми варіювалися від однієї моделі до іншої, але до нашого часу дійшли не всі різновиди.

Розміри та матеріали. Історично литаври змінювали свої параметри відповідно до потреб виконавців. У XVII ст. діаметр котлів становив приблизно 18-20 дюймів, у XVIII – 22-24, а в XIX столітті 26–32 дюйми. Основним матеріалом завжди була мідь, хоча сьогодні зустрічаються алюмінієві та склопластикові моделі. Мембрани традиційно виготовляли зі шкіри тварин, але в XX ст. з'явився так званий «майлар» – синтетичний поліестер, що забезпечив стабільність строю, якому не страшні ні зміни у температурі, ні підвищення вологості повітря.

Литаврові палички. Так само як неможливо уявити скрипаля без смичка, литавриста неможливо уявити без литаврових паличок. Їх використання з часом теж зазнало змін. У XVII–XVIII ст. застосовувалися жорсткі дерев'яні палички, які створювали різкий, яскравий, повний високих частот звук. У XIX ст. з'явилися палички з фетровими та шкіряними голівками, які дозволили контролювати динаміку та тембр звучання інструмента. У XX ст. стали популярними бамбукові та алюмінієві черенки, а розмаїття покриттів (фетр різної щільності, коркові ядра) розширило палітру звучання, дозволяючи музикантам видобувати повний спектр частот інструменту.

Механізми налаштування. Перші литаври мали ручне налаштування гвинтами або мотузками. У XIX ст. почали розробляти механізми, які дозволяли швидше змінювати висоту тону. Однією з перших революційних систем стала модель Й. Айнбіглера (*Johann Kasper Einbigler*), який у 1836 р. використав централізоване регулювання через металевий важіль. 1881 року К. Піттріх (*Carl Pittrich*) вдосконалив винахід Айнбіглера, приєднавши педальну систему, що дозволяло миттєво змінювати висоту звуку натисканням

ніг, не відволікаючи виконавця від гри. Система Піттріха дозволяє не лише виконувати повноцінні пасажі, але й відтворювати новий музичний прийом – глісандо. Саме ця («дрезденська») система стала стандартом для литавр у ХХ ст. і є такою до сьогодні.

На думку австралійської дослідниці В. Букур (*Voichita Bucur*), литаври є інструментом, який найбільше демонструє безперервну еволюцію. Жоден інший ударний інструмент не розвивався так швидко і кардинально у своїй конструкції під впливом технологічного прогресу. Приблизно за 500 років литаври змінилися від звичайних котлів, що вішалися на коня, до великих складних механізмів, які з кожним роком стають ще більш складними.

З технічним розвитком інструменту з'являлися і нові можливості. У ХХ ст. композитори почали використовувати нові прийоми гри на литаврах: глісандо, хроматичні пасажі вгору та вниз, гру ударами в центр пластику, використання різних паличок у різних руках, гру барабанными паличками, щітками і навіть двома монетами, а також розміщення барабанных тарілок на пластику литаври. Відбулося зміщення акценту уваги на литаври: відтепер це не інструмент, що використовується лише для підтримки оркестрових *tutti*, а повноцінний солюючий інструмент, технічні можливості якого відкривають нові горизонти для виконавців та композиторів.

**Тернопільський мистецький фаховий коледж ім. Соломії Крушельницької,  
відділ «Народні інструменти», III курс**

*Автор – Гаврилюк Олеся Юріївна*

*Науковий керівник – викладачка-методистка відділу «Теорія музики»*

*Бородай Марія Володимирівна*

### **ХАРКІВСЬКА БАНДУРА ГНАТА ХОТКЕВИЧА У СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСЬКОМУ ПРОСТОРИ**

Бандура – це елемент української  
родовідної пам'яті, наш символ і наша історія.

Гнат Мартинович Хоткевич (1877-1938) – непересічна особистість, втілення безлічі талантів, митець-універсал, який своєю працею сприяв становленню української музичної культури. Його життя і діяльність «наповнені подоланнями і відкриттями, зльотами і досягненнями, радіщами і стражданнями... Гнат Хоткевич став свого роду символом епохи, яка зарядила ентузіазмом передових українських інтелігентів-просвітителів»<sup>1</sup>. В історію української музичної культури Г. Хоткевич увійшов як бандурист-виконавець, конструктор і вдосконалювач бандури, музикознавець, педагог, композитор, дослідник кобзарського мистецтва. У своїй педагогічно-виконавській діяльності Г. Хоткевич синтезував класичні кобзарські традиції з сучасними досягненнями

---

<sup>1</sup> Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант. Рівне: Ліста, 1997. С. 3

української музики. Як музикознавець Г. Хоткевич є автором праць про бандуру і бандурне мистецтво: «Підручник гри на бандурі» (1909), «Музичні інструменти українського народу» (1930), «Короткий курс науки гри на бандурі» (1931), «Бандура та її можливості» (1935), «Бандура» (незакінчена). Впродовж життя митець популяризував і вдосконалював бандуру харківського типу як таку, що найбільш багата виконавськими можливостями. Його справу продовжили учні та колеги як в Україні, так і в діаспорі: Василь Ємець (1890-1982), Володимир Кабачок (1892-1957), Леонід Гайдамака (1898-1991), Іван Скляр (1906-1970), Зіновій Штокалко (1920-1968), Перекоп Іванов (1924-1973).

Інтерес до харківської бандури відновився лише у 90-х роках ХХ століття. Визначну роль у цьому процесі зіграв Василь Герасименко (1927-2015) – талановитий бандурист, майстер-винахідник, заслужений діяч мистецтв України, професор Львівської музичної академії імені М. Лисенка. Майстер спроектував та виготовив декілька моделей бандури харківського типу і презентував одну з них на бандурному фестивалі та конференції майстрів бандури, які відбулись у 2000 році в Торонто (Канада).

Справу Василя Герасименка, свого вчителя і наставника, гідно продовжує Дмитро Губ'як – яскравий і самобутній виконавець, лауреат національних та міжнародних конкурсів, композитор, педагог, член Національної спілки кобзарів, заслужений артист України. Дмитро Губ'як займає особливе місце посеред нової генерації бандуристів – конструкторів.

З метою збереження та розвитку виконавства на харківській бандурі Дмитро Губ'як з однодумцями (Олег Мельник та Віктор Рубай) взялися за вирішення проблеми відсутності інструментів. Майстри реалізували унікальний і неймовірно складний проєкт – створення нової моделі бандури харківського типу, яка отримала назву «Мрія». За основу було взято харківську бандуру Василя Герасименка, проте для виготовлення бандури був розроблений принципово новий підхід.

Створення концепту нової бандури розпочалося в листопаді 2019 року, а вже на початку 2020 року був готовий перший прототип нової моделі бандури харківського типу «Мрія».

У процесі виготовлення «Мрії» були використані новітні технології – комп'ютерні програми для проєктування конструкції інструмента та деревообробні механізми з комп'ютерним управлінням. Створено комп'ютерну 3-D модель бандури, де враховано усі деталі і параметри інструменту, проте найважливіші етапи виготовлення бандури все ще потребують значної кількості ручної праці.

Бандура харківського типу «Мрія» має діапазон від *До* великої октави до *ЛЯ* третьої октави, 67 струн, з яких 15 басів та 52 приструнки, хроматичний звукоряд, два ряди струн по всьому діапазону. В басовому регістрі також передбачається дублювання струн, так само як і на приструнках. Верхній (основний) ряд струн розташований строго на одній висоті, що забезпечує зручність і комфорт бандуристу під час виконання музичних творів. Перехрещення двох рядів струн влаштоване таким чином, щоб виконавець міг обома руками вільно користуватися хроматизмами і при цьому нижній ряд струн не створює зайвих труднощів під час гри на верхньому ряді. Для своєї «Мрії»

Дмитро Губ'як разом із Олегом Мельником спроектували механізм для зміни тональностей. Механізм складається з чотирьох деталей, дві з яких рухомі. Для однієї бандури використовується 34 комплекти механізмів, які кріпляться на поріжку, під струнами по всьому діапазону інструмента.

У розробників нової моделі харківської бандури «Мрія» є ще багато ідей, які чекають свого втілення. Тому робота над вдосконаленням інструмента продовжується, адже метою майстрів є створення надійного, легкого, міцного та зручного інструменту, який чудово звучить і на якому приємно грати.

Важливим питанням життя харківської бандури у сучасному виконавському просторі є відродження старого і створення нового репертуару. Дмитро Губ'як відновив і виконує твори Г. Хоткевича: «Невільничий ринок у Кафі», «Буря на Чорному морі», думи «Про Козака Голоту», «Про смерть козака-бандуриста». Водночас, Д. Губ'як є автором та виконавцем наступних творів для харківської бандури: «Маленькі варіації на тему «По дорозі жук, жук», варіації «Маленька нічка-Петрівочка», «Парафраз», «Дума про Байду», «Билина про Іллю Муромця і Солов'я Розбійника» та кількох етюдів.

Важливо зазначити, що конструктивні особливості сучасної харківської бандури дозволяють виконувати також переклади поліфонічних творів епохи Бароко без втручання в оригінальну фактуру, без необхідності спрощувати її.

Отже, сучасна харківська бандура та харківський метод гри демонструють значний потенціал технічних і виразових можливостей для виконання музики різних стилів та епох на високому мистецькому рівні. І, водночас, саме цей інструмент є потужним стимулом для подальшого розвитку бандурного мистецтва в Україні.

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

*Автор – Галігузова Сюзанна Григоріївна  
Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства, викладачка  
Бодіна-Дячок Вікторія Володимирівна*

### **АРХАЇЧНЕ І СУЧАСНЕ У «РУМУНСЬКИХ ТАНЦЯХ» ОР. 8-А ДЛЯ ФОРТЕПІАНО БЕЛІ БАРТОКА**

Написані Б. Бартоком у 1910 році, дві фортепіанні п'єси «Румунські танці» демонструють зацікавлення композитора фольклором. У листах Б. Барток вперше згадує про збір румунської народної музики у 1909 році, у період з червня по липень. Гідом у цій справі для угорця став румунський вчитель музики Йон Бушица з містечка Беюш. Саме в його околицях Б. Барток вперше зібрав більше трьохсот румунських народних пісень. Вірогідніше за все, деякі з них були використані композитором як тематизм у «Румунських танцях». У листі до Октавіана Беу, румунського фольклориста, від 10 січня 1931 року Барток пропонує поділяти його твори на дві групи: ті, в яких використовуються народні мелодії та твори з власними темами, які їх імітують. Саме до першої групи композитор відносить свої «Румунські танці» ор. 8-а.

У цих п'єсах виражене сильне фольклорне начало, яке проявляється у формульних поспівках, використанні різноманітних народних ладів, дисонуючих співзвуччях, політональних накладеннях. Виняткову роль у «Румунських танцях» має метро-ритмічна організація, з постійною зміною розміру та перемінністю акцентів. Проте, незважаючи на заглиблення у первісні витoki музики, у «Румунських танцях» Б. Бартока проступає чітка раціональна форма.

У «Румунських танцях» нами виявлено ряд зв'язків із творами попередників та сучасників Б. Бартока – Ф. Ліста, К. Дебюссі та І. Стравінського. Так, розділ *Lento* з рапсодичною темою у першому угорському танці близький з темою *Lassan* зі знаменитої «Угорської рапсодії» № 2 Ф. Ліста. Стихія первісної танцювальності, образ танцю-ритуалу в п'єсах Бартока співзвучний з атмосферою номерів балету «Весна священна» І. Стравінського. Крім того, знаходимо сліди впливу й музики К. Дебюссі, якою в ранній період творчості захоплювався угорський композитор. Так, у розпал 2-го танцю миттєво вривається ліричний епізод, значно уповільнюючи темп і «збавляючи» енергію руху: на просвітлених гармоніях *Bdur*<sub>7</sub> та *Mmoll*<sub>7</sub> звучать пентатонічні поспівки та острівці поліритмії.

Отже, у «Румунських танців» ор. 8-а представлене різноманіття лексично-стильових елементів музичного модернізму: постромантичного, імпресіоністського, неофольклорного.

**Київська муніципальна академія імені Р. М. Глієра,  
музичне мистецтво естради, кафедра джазу, I курс магістратури**

*Автор – Галінін Михайло Юрійович  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри Полячок Дмитро Олександрович*

### **ВПЛИВ ЗНАХІДОК ДЖАЗОВИХ ВИКОНАВЦІВ БАДІ РІЧА ТА МАКСА РОУЧА НА ПРИЙОМИ ДРАМІНГУ**

Баді Річ і Макс Роуч впевнено займають місце серед найвизначніших джазових музикантів, які в свій час зробили суттєвий вклад в цей стиль музики. Обидвоє є легендарними історичними постатями із бурхливою творчою біографією. Баді Річ передусім відомий як музикант-артист, який пропагував ударну установку не тільки як акомпануючий інструмент, а як ключовий елемент бенду. Це виражалось як у насиченості партій, великій кількості солюючих фрагментів, так і банально – у гучній грі. Макс Роуч трохи відрізнявся специфікою своєї роботи – замість гри у великих бендах він надавав перевагу квартетам і квінтетам. Однією з його заслуг є те, що він зробив незаперечний внесок в окремий напрямок джазової музики – бі-боп, який виник у першій половині 1940-х років.

Баді Річ був одним із перших, хто вивів в маси використання «рудиментів» у грі (фразування з різноманітних комбінацій одинарних і подвійних ударів), що набагато розширювало спектр можливостей ударної установки. Але те, що його особливо відрізняло від більшості джазових драмерів

того часу, це гра з потужною атакою. Саме у виконанні Баді Річа це досягалося за рахунок техніки «rimshot» (з англ. *rim*- обід, *shot*- вистріл), використання якої він вивів на новий рівень. Суть її полягає у тому, щоб вдарити не тільки пластик барабану, а й одночасно з цим видобути звук з ободу центральною частиною палки, що робить звук більш виразним і чітким. Також Річа можна точно назвати майстром швидких одинарних ударів: з хронік збереглося багато відео, де він довго і витривало грає на високій швидкості, наприклад, на малому барабані. Все це в купі з розвинутим сценічним артистизмом створювало той неймовірний вибух енергії, який могли бачити і чути слухачі під час виступів музиканта. Ця драйвова манера гри не оминула основоположників року, які тоді, власне, формувалися як музиканти та перейняли саме ці особливості гри до свого виконавського стилю.

Макс Роуч є одним із фундаторів використання райдової тарілки як основного елементу ударної установки в джазовій музиці. Характерний ритм «walk-a-dog», що став класикою бі-бопу, часто приписують саме Максу Роучу. Ключовими ознаками його стилю в світі драмінгу є «мелодійний» підхід до гри на інструменті. Барабани відомі в першу чергу як шумовий інструмент, але Роуч був одним із перших, хто почав використовувати барабани більш музикально – за рахунок налаштування кожного елементу установки на різну висоту звуку. При грі заповнень і соло це мало важливу роль, надаючи виконанню окрім ритмічного виміру ще й звуковисотний: при бажанні можна було повторити мелодію відомого джазового стандарту на одних лише тонах. Додаткового забарвлення цій стилістиці гри надавав характерний драйв виконання і гучна динаміка в місцях, які цього потребували. Такі особливості на той час мали не багато джазових барабанщиків (і Роуч, і Річ належали до їх кола). Можна зробити висновок про вплив Макса Роуча на більш «важкі» стилі, послухавши його живі виступи, записів яких збереглося чимало. Зокрема, у його фразуванні та заповненнях одразу впізнається почерк барабанщика *Led Zeppelin* Джона Бонема, який, звісно, є одним із найвідоміших наступників Роуча серед доволі значного числа виконавців.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
кафедра теорії та історії музичного виконавства,  
аспірант I року навчання**

*Автор – Галла Ілля Федорович  
Науковий керівник — кандидатка мистецтвознавства, доцентка  
Артем'єва Віра Борисівна*

### **ЖАНР ГІТАРНОГО КВІНТЕТУ У ТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ МАРІО КАСТЕЛЬНУОВО-ТЕДЕСКО**

XX століття вважається дослідниками періодом «прориву» у розвитку жанрів гітарної музики, що, зокрема, пов'язано зі становленням модернізму. Цей період означений справжнім стильовим і жанровим «вибухом» та появою значних новацій у засобах музичної виразності, що було втілено у творах

К. Дебюссі, М. Равеля, А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, композиторів Французької шістки і представників необароко. Також важливо зазначити, що в музичному мистецтві першої половини ХХ століття можна спостерігати жанрово-стильовий плюралізм як особливе явище в історії світової музики.

Починаючи з середини ХІХ століття академічне гітарне виконавство перебувало у стані стагнації. Початок століття відзначився прагненням провідних композиторів Італії та Іспанії адаптувати традиційну жанрову систему академічної музики до сфери сольного гітарного виконавства, завдяки чому актуалізувалися б можливості гітари як академічного інструменту, подібного до скрипки і фортепіано. Адже починаючи з другої половини ХІХ століття з огляду на її камерне звучання гітара перебувала в тіні академічної музики доби Романтизму.

З початку ХХ століття у рамках модерністського мистецтва актуалізувалась зацікавленість композиторів новими жанрами, мелодичними і ладо-гармонічними засобами. Зокрема, йдеться про широкий спектр інтонаційних практик, починаючи від неофольклорних пошуків Б. Бартока і З. Кодаї, і закінчуючи впровадженням джазових складових у творчості М. Равеля, Дж. Гершвіна і Б. Мартіну. В руслі цих змін відбувається і відродження інтересу до гітари, точніше до народної середземноморської музики, що виконувалась на цьому інструменті. Саме з цим пов'язані активізація діяльності і творчості Андреса Сеговії і Маріо Кастельнуово-Тедеско.

Ансамблеві твори М. Кастельнуово-Тедеско окреслили потужний вектор розвитку класичної гітарної музики. Композитор писав у жанрах однорідного та змішаного дуету, тріо та квінтету, які на тлі композиторських вподобань того часу вирізнялися масштабністю та гнучко відображали нестандартне мислення М. Кастельнуово-Тедеско. Підтвердженням цього є унікальний для того часу твір – поліфонічний цикл для дуету гітар «Добре темперовані гітари» (ор. 199). Т. Іванніков виділив такі особливості цього твору: «мікроцикли прелюдій та фуг розташовані не по хроматизму, а в порядку чергування мажорних та мінорних тональностей по квінтовому колу, починаючи з *g-moll* і закінчуючи *c-moll*. Не варто забувати, що гітара є інструментом з вибірковими технічними зручностями в різних тональностях. Тому реалізувати можливість гри поліфонічного тексту в будь-якій із них завдання, підвладне професійному композитору, добре обізнаному в сфері специфіки гітарної гри».<sup>1</sup>

Одним із найбільш показових для композиторського почерку М. Кастельнуово-Тедеско є «Гітарний квінтет» ор. 143 (написаний для гітари і струнного квартету), у якому автор переосмислив і розвинув традиції гітарної музики у цьому жанрі (мається на увазі «Великий квінтет» ор. 65 Мауро Джуліані для аналогічного складу).

«Гітарний квінтет» ор. 143, завершений у 1950 році, належить до пізнього періоду творчості М. Кастельнуово-Тедеско. Тут композитор продемонстрував майстерність у роботі з різномісними ансамблями за участю гітари, де композиційні рамки класичних форм поєднуються з тематизмом середземноморської музики з її специфічними ладами і гармонією. Цей твір

---

<sup>1</sup> Іванніков Т. П. Гітарне мистецтво ХХ ст. як феномен творчості : монографія. Кам'янець-Подільський, 2018. С. 193

відрізняється від гітарних ансамблів, які були написані в період з ХІХ по ХХ століття і демонструє переосмислення класичних традицій в умовах модерністської естетики.

Гітара і струнний квартет, які ведуть своєрідний «музичний полілог», є рівноправними учасниками «Гітарного квінтету». Перша частина являє собою сонатне *Allegro* з контрастним, проте неконфліктним розвитком на основі експонованих тем. У Другій частині дещо переосмислена структура подвійних варіацій. Третя частина є зразком образно-сміслової модуляції основної теми, яка з початкового скерцо-маршу трансформується у пристрасне ліричне висловлювання. Жанровий фінал, з калейдоскопічною появою різнохарактерних епізодів, представляє собою варіант рондо-сонати. Також можна відзначити цікаву закономірність у побудові форми: появу абсолютно нової теми як результату інтенсивного розвитку тематичного матеріалу і подальше її функціонування як провідної разом з основними темами, що викладалися на початку частин.

Отже, «Квінтет для гітари і струнного квартету» ор. 143 Маріо Кастельнуово-Тедеско яскраво демонструє композиторське переосмислення жанрових традицій у творах з особливим інструментальним складом, індивідуальний підхід до трактування форм та прийомів розвитку тематичного матеріалу в академічній музиці.

**Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора,  
теоретичний відділ, ІV курс**

*Автор – Годьмаш Вікторія Ярославівна  
Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства  
Мадяр-Новак Віра Василівна*

### **ЖАНР ХОРОВОГО КОНЦЕРТУ В ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ ГАЙДУКА (НА ПРИКЛАДІ «ДО ТЕБЕ ПІДНОШУ Я, ГОСПОДИ, ДУШУ СВОЮ»)**

Одна із тенденцій української музики періоду Незалежності проступає у зверненні вітчизняних авторів до релігійної тематики, яка в радянський період була під суворою забороною. До плеяди митців, що сприяють сучасному підйому духовного хорового мистецтва в Україні, належить корифей закарпатської композиторської школи Василь Гайдук (1938). В його творчому доробку багато розгорнутих хорових полотен на релігійну тематику, серед яких: «Страсті Христові», Літургія св. І. Златоустого, Меса, «*Stabat Mater*», «Псалми Давидові», «Український реквієм», «Послання», «Різдвяна ораторія». Особливе місце посідає унікальний цикл із 12 хорових концертів, вперше виконаний у 2013 році Заслуженою академічною капелюю України «Трембіта».

Задум створити цикл хорових концертів виник у композитора після появи його першого хорового концерту «До тебе підношу я, Господи, душу свою» (псалом 25) для хору *a'capella*, написаного ще у 2003 році. Згодом цей твір увійшов до «12 хорових концертів» під № 9.



Традиція написання циклів із 12 хорових концертів бере початок у XVIII ст. у творчості Д. Бортнянського та А. Веделя. Василь Гайдук став одним із сучасних продовжувачів цієї традиції, адаптувавши її до сучасних музичних реалій. Число 12 символічне – воно відображає апостольську традицію в християнстві, а також пов'язане з літургійним календарем.

Але якщо у творчості попередників кожен хоровий концерт виконувався окремо під час певної релігійної події, то у В. Гайдука вони утворили єдине масштабне концертне полотно, в якому багаточастинні духовні концерти стиснулися до масштабів одночастинної побудови з контрастно-співставною формою, де частини перетворилися на розділи, а паузи передбачалися лише на межі концертів. Окрім того, якщо у XVIII ст. склад виконавців поєднував чоловічі голоси з голосами хлопчиків, то закарпатець опирається на традиційний мішаний склад хору.

Цикл В. Гайдука поєднав два типи концертів: урочисті (№№ 1, 2, 6, 7), які прославляють Господа, та ліро-драматичні концерти (№№ 3, 4, 7–12), які передають роздуми людини в молитві до Бога, відображаючи різні стани її душі. Разом вони утворюють 4 умовних мікроцикли: №№ 1–2; №№ 6–7 (урочисті концерти); №№ 3–5; №№ 8–12 (ліро-драматичні). Між хоровими концертами мають місце різного роду музичні контрасти.

Розглянемо принципи трактування хорового концерту у творчості В. Гайдука на прикладі концерту № 9 «До тебе підношу я, Господи, душу свою».

Насамперед, композитор уважно ставиться до змісту літературного першоджерела. Псалом 25 Давид написав з нагоди тих нестерпних наклепів, якими його звинувачували, і просив Бога, який був свідком його невинності, про своє спасіння. Взявши із псалму лише 1, 2 і 4 рядки композитор утворює з них чотиричастинну будову: 1р.–2р., 4р.–2р. Розділи контрастують між собою темами, темпами, тональністю, фактурою та метро-ритмом. При цьому темпові контрасти – не глибокі: *Andante – Adagio – Moderato – Andante*. Тональний план концерту охоплює далекі між собою тональності: *a–Ges–C–d* (що свідчить про сучасне мислення), але з тенденцією до модуляцій і завершення мінорних розділів мажором, що втілює надію (*a–F, Ges–As, C–D, d–G*). За будовою розділи невеликі – містять одно- чи двочастинну просту форму. Порівняно з іншими концертами у цьому домінуючу роль відведено партії басу – майже кожен із розділів (за винятком 2 р.) розпочинається з проведення музичної теми у басів. У посиленій увазі до басу проглядається середньовічна естетика часів Київської Русі. Прикметною є ще одна деталь: переосмислено роль «соло»: якщо у представників «золотої доби» *solo* – це ансамбль солістів, то у В. Гайдука: це одна хорова партія, яка змагається з одночасним звучанням усіх партій.

Визначальною рисою концерту № 9 проступає значно підсилений зв'язок з українським пісенним фольклором. У 1 розділі «До тебе підношу я, Господи, душу свою» (*Andante, 4/4*) початкова тема звучить у дусі народних ліричних пісень, з ясною опорою на квінту, у її розвитку залучаються прийоми підголоскової поліфонії, зіставлення по типу «заспівувач – хор». «Заспівувача» втілює виразна наспівна мелодія, «хор» – акордика (із залученням сучасних біфункційних гармоній, зменшених тризвуків і модуляції в тональність VI ступеню). Якщо на початках – це лише зіставлення, то потім – поєднання з

переплетенням мелодичних ліній. Підголоскова поліфонія сприяє «текучості» музичної тканини.

Другий розділ «Боже мій» (*Adagio*, 3/4) перетворюється на ліричний центр. Втілює страждання, біль і благаання. Повністю побудований на ламентозних інтонаціях, що наближає його до народних плачів. В ньому домінує акордова фактура на тлі витриманих довгих нот тенорів.

Третій розділ «Дороги твої дай пізнати мені» (*Moderato*, 4/4) виконує функцію скерцо, характеризується великим потенціалом в енергійній висхідній музичній темі з гамоподібними й фанфарними зворотами. Залучаються можливості імітаційної поліфонії. Тема проводиться в тональностях *C-dur*, *e-moll* і *h-moll*, та обрамлюється акордовим завершенням: зменшені гармонії приводять у *D-dur*.

Четвертий розділ «Боже мій» (*Andante cantabile*, 4/4) знову повертає у сферу народно-пісенних інтонацій. Стримуючим фактором розвитку стають остинатні повтори басів, що розпочинаються мелодією з низхідної квінти. Мають місце елементи підголоскової поліфонії, які послідовно виникають у тенорів, альтів і сопрано на наростаючому крещендо. В завершенні – різкий дисонантний акорд і тихе звучання «пустих» квінт (з півтоновими зміщеннями вгору та поверненням), що знаменує біль і заспокоєння.

Таким чином, В. Гайдук глибоко розкриває зміст псалмів, стискає циклічний твір у форму поемного типу, в розділах строго дотримується принципу контрастності. При цьому оригінально поєднує класичні канони православного співу з сучасними гармонічними рішеннями. Його концерти є значним внеском у розвиток української хорової музики.

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

*Автор – Дубінчук Михайло Володимирович  
Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства  
Бодіна-Дячок Вікторія Володимирівна*

### **ЛЕГКІСТЬ БУТТЯ МУЗИКИ ФРАНСІСА ПУЛЕНКА (НА ПРИКЛАДІ СИМФОНІЄТИ)**

Одна з характерних рис творчості французького композитора ХХ ст. Франсіса Пуленка – любов до життя. Його Симфонієта є яскравим прикладом цього. Її музика наповнена мелодичною красою, легкістю звучання, позитивною енергією, яку композитор щедро дарує своєму слухачеві. Твір створено 48-річним Ф. Пуленком на замовлення *BBC*. Вперше виконано в Лондоні 24 жовтня 1948 року під керівництвом французького диригента Роже Дезорм'єра. Це єдиний симфонічний опус композитора у цьому жанру, що складається з 4-х частин загальною тривалістю звучання 30 хвилин: *Allegro con fuoco*, *Molto vivace*, *Andante cantabile* і Фінал *Prestissimo et très gai* («дуже швидкий і дуже веселий»).

Назвавши твір «Симфоніета», композитор підкреслив невеликі розміри оркестрового твору, простоту і доступність висловлювання, облегшеність форми тощо. Ф. Пуленк звільнив себе від «формальностей» великої симфонії.

У Симфоніеті Ф. Пуленк постає неокласиком, який зберігає тональність та вірність музичній традиції, виступаючи опонентом складної музики своїх колег – композиторів-модерністів. Він розширює інтонаційно-лексичні горизонти твору шляхом діалогу з минулим. Так, ознаками стилю класицизму є квадратні побудови мелодичних фраз, рух мелодій по звуках тризвуку, використання сонатної форми у 1-й та 4-й частинах, чіткі тональні центри тощо. Романтичним стильовим «знаком» є, перш за все, жанрові риси головних тем частин такі, як скерцо, марш, вальс (з перемінним розміром 3/4 – 2/4); яскрава образність, пейзажні асоціації. Це підтверджує думку про те, що різноманіття стильових смаків Ф. Пуленка зрештою стало маркером його стилю.

Вражає тематична мозаїчність кожної частини Симфоніети. Водночас відчуття цілісності твору зберігається завдяки синтезуванню тематизму. Так, головні теми першої частини вмонтовані композитором в інших частинах. Крім того, у творі прослідковується зв'язок з французькою симфонічною традицією – від Г. Берліоза, Ж. Бізе до К. Дебюссі. Оркестровка опусу надзвичайно вишукана, часом блискуча, в ній присутній французький шарм. Отже, «Симфоніета» Ф. Пуленка – є перлиною французької музики середини ХХ століття.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
історико-теоретичний факультет, кафедра теорії музики,  
магістрантка I курсу**

*Автор – Задьора Анастасія Андріївна  
Науковий керівник — кандидатка мистецтвознавства, професорка  
Коханик Ірина Миколаївна*

### **ДРАМАТУРГІЧНА ФУНКЦІЯ АНСАМБЛЕВИХ ТА ХОРОВИХ СЦЕН В ОПЕРІ «ВИШИВАНИЙ. КОРОЛЬ УКРАЇНИ» АЛЛИ ЗАГАЙКЕВИЧ**

В оперному жанрі ансамблеві та хорові сцени виступають важливим драматургічним елементом, що сприяє втіленню художнього задуму твору, його головної ідеї, допомагає розкривати характери персонажів і поглиблювати сюжет.

Партитура опери «Вишиваний. Король України» (2021 р.) сучасної української композиторки Алли Загайкевич (на дві дії, кожна складається з чотирьох картин-голосів, з двома інтродукціями) являє собою складний багаторівневий текст, який включає традиційні елементи: сольні, ансамблеві та, епізодично, хорові фрагменти, які спираються на оркестрове підґрунтя та електроніку. Втім тут простежується тенденція до поступової відмови від таких оперних форм як арія, аріозо, речитатив. Сольні номери у «Вишиваному...» позначаються як «монологи». Нерідко їх межі також стають умовними, а сольне висловлювання перетікає в ансамбль. Навіть образ головного героя – Ерцгерцог Вільгельм фон Габсбург, він же Василь Вишиваний, – музична характеристика

якого є ядром розвитку партій всіх інших персонажів, найбільшою мірою розкривається в ансамблях, завдяки чому вони висувуються на передній рівень у драматургії опери. Поряд з цим є масові та ансамблеві сцени «другого плану», що безпосередньо не пов'язані з головним персонажем та іншими героями: войовничий хор мисливців (Другий голос), драматично-експресивний хор людей із клунками на залізничному вокзалі у Коломиї (Третій голос), квартет німецьких солдатів, чий армійські підрозділи проходять через Олександрівськ (Шостий голос) тощо. Постає питання: яку функцію вони відіграють в опері і яким чином впливають на загальний образний контекст твору.

Показовим прикладом для проведення аналітичних спостережень став Перший голос (картина) опери, що експонує суспільно-політичну ситуацію на зламі століть (1900 рік, Відень) та символізує історичний «переліт» в контексті «інтерісторичного» сюжету. З точки зору загальної форми голос поєднує зміст інтродукцій і 1-ї дії та дає можливість зробити хронологічний відступ у біографії Вишиваного, адже він вдруге з'явиться перед глядачем у пору свого юнацтва, в іншій місцевості, в інших історичних обставинах. До складу Першого голосу входять: ансамблева сцена (квартет студентів) та хорова (хор біженців).

Квартет студентів Віденського університету написаний для двох тенорів, баритону та басу. Настрій поетичних рядків лібретиста Сергія Жадана сповнений передчуттям нової епохи, що народжується на межі надії й тривоги, очікування світлого майбутнього та гіркого усвідомлення неминучих втрат і жертв, які супроводжують великі зміни. Їхні герої – студенти – представники нового покоління, символ юності, сподівання й жаги увірватись у потік прогресу. Проте омріяний «вік розуму» та «вік радості» може обернутись на руїни. Ці передчуття виражені в образах «кривавих пожеж» на сонці та «диявола», що пустить «криваву комету» – метафори знищення, які руйнують ілюзію вічної радості.

Квартет складається з семи розділів (тоді як літературна основа – з дев'яти строф), його динамічний розвиток побудовано за принципом загального *crescendo*. Кожний останній рядок розділу-строфи розширюється, контрастуючи попередньому «лінійному» розгортанню, наслідуючи драматургію вербального тексту: наприкінці майже кожної віршової побудови звучить різкий змістовий дисонанс до попередніх слів, що «згущує» антитезові настрої. Партія тенора, що відкриває квартет, починається з тону *a*, вона поступово «розкачується», включаючи напіврозмовні вокальні звуки («шпрыхезанг») й утворює мотив *a – e↓ – dis↑*, що виконується з ефектом тремоло. Він стане інтонаційною основою номеру та в різних варіантах буде проникати в інші вокальні партії. Перший віршовий рядок обривається «сухим» скандуванням останніх складів – шпрыхштімме. Наступна фраза звучить трохи вище, виростаючи з секунди *h – c*. В останньому рядку речитацию тенора на звуці *h* підхоплюють інші учасники квартету. Перші чотири строфи мають схожу будову: три рядки – сольний заспів, четверта – квартет. П'ята та шоста строфи – контрапункт двох партій, сьома – кульмінація, де у чотириголосі кожний виконавець співає свій власний текст. Реорганізація композиторкою поетичних рядків, різна конфігурація вокального ансамблю, постійне інтонаційне оновлення допомагають озвучити

вербальний матеріал не «лінійно» за шаблоном, а кожного разу представити його у різних варіантах.

Хор біженців – одна з глибоких і драматичних масових сцен опери, яка відображає складні почуття народу, що проходить через випробування, страждання, втрати. Вона не тільки створює історичну панораму першої половини ХХ століття, але й має свідому соціально-історичну спрямованість, підкреслюючи значення пам'яті для збереження ідентичності в умовах примусової еміграції чи біженства. Динамічний розвиток відповідає будові тексту лібрето: 1-й розділ *p/tp* – 2-й розділ *mf* – 3-й розділ *f* – 4-й розділ *p/pp*, де після кульмінаційної третьої строфи наступна звучить як трагічний епілог. Відчуття скутої стривоженості й спустошеності пронизує статичні хорові партії: у мелодичному розвитку немає місця для вокальних розспівів та експериментів зі звуковидобуванням, у ритмічній організації переважає тріольність та рівномірна пульсація восьмими, а змінний розмір лише підпорядкований віршовому складу. Манера співу тяжіє до речитативу, який дозволяє на перший план висунути чітку вимову тексту і точно донесення змісту. А. Загайкевич «оживляє» його в музиці: це стосується певних зміщень наголосів у тексті, які утворюють нові смислові та фонетичні одиниці, та деформації самої структури строфи й відходу від доволі традиційної перехресної рими. Крім того, розбиваються і самі фрази, уривки яких розшаровуються по вокальних партіях.

Таким чином, ансамблеві та хорові сцени у драматургічній системі опери «Вишиваний. Король України» взаємодоповнюють одна одну. Ті з них, що виконують функцію історичного фону, є не менш складними й детально опрацьованими, ніж сольні номери. Вони відображають цікаві формотворчі рішення й містять широкий спектр вокальних прийомів і технік.

**Дніпровська академія музики,  
кафедра історії та теорії музики, магістрантка І курсу**

*Автор – Згама Анастасія Олегівна  
Науковий керівник – кандидатка педагогічних наук  
Гонтова Лариса Валеріївна*

### **ДЕКОНСТРУКЦІЯ ЯК ФОРМА ЖИТТЄВОСТІ У «МУЧЕНИЦТВІ СВЯТОГО СЕБАСТ'ЯНА» КЛОДА ДЕБЮССІ**

Масштабні зсуви театрального мистецтва ХХ століття в бік відмови від класичної драми. Накопичення експериментальних пошуків театральних режисерів кінця ХІХ-ХХ століття у галузі синтетичності спектаклю як логічний вихід до постдраматичного театру. Х. Леман про кризу класичної драми («недраматичність» театрального тексту, втрата цілісності та її заміна цитатністю, ототжнюваності тексту з життям). «Жива присутність» як актора, так і глядача та перформативність театрального дійства.

Текст стає лише складовою сценічного матеріалу, головна роль позмінно надається візуальності та іншим можливим компонентам. Характерною ознакою постдрами є практика так званого «відкладання (затримки) сенсу», що заперечує

традиційний ритм глядацького сприйняття, яке стає «відкритим», фрагментованим та схожим з психоаналітичною технікою вільних асоціацій». Ж. Ф. Ліотар про новий театр як театр «сил, інтенсивностей та афектів». Наявність цих якостей у містерії, яка демонструє тілесну почуттєву залученість людини до дійства, в її спрямованості на екстатичне перетворення особистості.

Обумовленість відродження містерії у ХХ столітті музичною драмою та оперою, які потребували оновлення і тому поверталися до своїх витоків.

Формування постдраматичного театру докола ірраціонального як шляху пізнання, розгортання простору безособистісного, відмова від панування логосу як змістовної домінанти твору. Глядач стає активним учасником дії.

Одна з перших містерій в музиці ХХ століття – твір К. Дебюссі та Г. д'Аннунціо, відправна точка розвитку у Франції так званого «містеріального театру». «Мучеництво святого Себастьяна» є унікальним прикладом синтетичного твору.

Подібна синтетичність, створення вільного жанрового простору містерії – можливість виокремлення у містерії однієї з якостей постдраматичного театру, а саме деконструкції. Ж. Дерріда: деконструкція як процес прочитання текстів, який не можна звести до концепту чи методу критики та інтерпретації текстів. За визначенням Енциклопедії сучасної України, реконструкція – це «засіб викриття умовності, хисткості, проблематичності (тобто залежності від мови, «життєвого світу»), повноти людських інтересів, бажань, інтенцій тощо) тих опозицій, на яких ґрунтується культурна традиція Заходу».

Опозиції як певні ознаки деконструкції в містерії К. Дебюссі. До опозицій у творі можливо віднести ідею життя та смерті, яку неможливо подолати; християнство та язичництво, які взаємозамінні та комплементарні; «горизонталь–вертикаль» як власне музична опозиція.

Опозиція життя та смерті є підґрунтям для містерії. Її неможливо подолати, але з неї можливо вийти, що у містерії К. Дебюссі виявляється через воскресіння Себастьяна. Характер другої опозиції, а саме християнство / язичництво обумовлений характером роботи Г. д'Аннунціо над текстом містерії. Використання різноманітних джерел: алюзії-ремінісценції на біблійні джерела, на античні міфи (згадки Адоніса, Аполлона, Діви Ерігоні). Образ святого Себастьяна як опозиція Адонісу – втілення одночасно християнських та язичницьких ідеалів. На музичному рівні композитор трансформує опозицію античного та християнського в монодійній мелодиці. Композитор створює узагальнений образ архаїчної музики, спираючись передусім на домінування лінеарності та орнаментальності.

Монодійні фрагменти: в оркестровій прелюдії до містерії лінеарність підкреслена паралельними акордовими комплексами початковому фригійсько-дорійському ладі. Ця акордова лінеарність створює колористичну забарвленість та опозицію до середньовічної поліфонії в дусі гімеля (дует Близнюків).

Крім того, можливо означити, що К. Дебюссі трансформує і музичну опозицію «горизонталь–вертикаль» які, відповідно до деконструкції, перетікають один в одного та відтворюють принцип «А» водночас не «А». Лінії створюються акордовими комплексами, які в свою чергу утворені лініями.

Можливе припущення щодо містеріальної ролі орнаментальності, втілення виходу у «життя вічне». Життя не перемагає смерть, а поєднується з нею в одну єдину лінію, що не має ні кінця, ні початку у просторі містерії. Це також ототожнюється з опозиціями та їхнім характером у деконструкції. Таким чином, деконструкція постає всім і нічим, загальним та конкретним – власне життям.

**Київська муніципальна академія імені Р. М. Глієра,  
факультет виконавського мистецтва та музикознавства,  
кафедра співу та хорового диригування, I курс магістратури**

*Автор – Зозуля Дмитро Юрійович  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри Полячок Дмитро Олександрович*

### **РОЗМАЇТТЯ ЖАНРОВИХ ДЖЕРЕЛ У МЮЗИКЛІ ДЖЕРОМА КЕРНА «SHOW BOAT» (1927)**

Мюзикл «Show Boat» (1927) американського композитора Джерома Керна (1885-1945) є знаковим явищем в історії американського музичного театру. Це перший мюзикл, що поєднав драматичний сюжет із наскрізним музичним розвитком, заклавши основи подальшої еволюції жанру. Лібрето Оскара Гаммерштайна II (1895-1960) було засноване на однойменному романі Едні Фербер (1885-1968), який висвітлював питання расової дискримінації та соціальної нерівності. Прем'єра мюзиклу відбулася у театрі «Зігфельд» на Бродвеї, де він мав великий успіх. Новаторський підхід Керна до поєднання музичних номерів із драматичним розвитком зробив цей мюзикл прототипом для майбутніх музичних вистав, що прагнули цілісного синтезу драми та музики.

Сюжет мюзиклу розгортається навколо життя артистів театру на пароплаві «Cotton Blossom», що подорожує річкою Міссісіпі. Головні персонажі – Магнолія Гокс, її батько Капітан Енді, актриса Джулі Ла Верн та азартний гравець Гейл Рейвенал – проходять через численні випробування, які відображають складності суспільного життя кінця XIX – початку XX століття. У мюзиклі поєднано сольні номери, ансамблеві сцени, танцювальні епізоди, що підкреслюють емоційний розвиток героїв. Одним із ключових музичних номерів є пісня «Ol' Man River», яка стала символом боротьби афроамериканського населення за свої права. У мюзиклі широко використані різноманітні засоби музичної виразності, що дозволяють створити динамічну та емоційно насичену картину.

Музична мова «Show Boat» є синтезом різних жанрових джерел, що надає йому особливого колориту. У партитурі простежуються впливи водевілю, менестрель-шоу, оперети та афроамериканських музичних традицій. Композитор використовує балади («Make Believe»), комедійні пісні («Life Upon the Wicked Stage»), застільні пісні («Can't Help Lovin' Dat Man»), а також спірічуелс («Ol' Man River»), що відображають багатогранність культурного середовища Америки того часу. Поєднання цих стилів дозволило Керну створити унікальну музичну драматургію, в якій кожен номер виконує не лише розважальну, а й глибоко виразну функцію, розкриваючи характер персонажів та зміст твору.

**Інститут проблем сучасного мистецтва  
Національної академії мистецтв України, аспірантура**

*Автор – Іванюшенко Ганна Іванівна  
Науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор  
Савчук Ігор Борисович*

**ВПРОВАДЖЕННЯ ІДЕЙ ІСТОРИЧНО ІНФОРМОВАНОГО  
ВИКОНАВСТВА У НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС ЛЬВІВСЬКОЇ  
НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА:  
ВИКЛИКИ ТА ДОСЯГНЕННЯ**

Історично інформоване виконавство (англ. *HIP*) – це підхід до виконання музики, який базується на вивченні історичних джерел, інструментів та виконавських практик певної епохи і являється важливим напрямом сучасної музичної освіти. Діяльність Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (далі – ЛНМА ім. М. Лисенка), що є одним із провідних центрів розвитку історичних виконавських практик в Україні складає актуальність дослідницької теми.

Мета доповіді – проаналізувати процес впровадження ідей *HIP* у навчальний процес ЛНМА ім. М. В. Лисенка, визначити основні виклики та досягнення.

В умовах інтересу до давньої музики логічною є зростаюча потреба в професійній підготовці музикантів. У європейських музичних академіях сформувалися сталі багаторічні традиції вивчення особливостей інтерпретації давньої музики. Так Ванда Ландовська відкрила перший у новітній історії клас клавесина у Королівській академічній вищій школі музики в Берліні у 1912 році. Один із найвідоміших центрів дослідження та викладання історично інформованого виконавства у світі, *Schola Cantorum Basiliensis* була заснована у 1933 році в Базелі (Швейцарія). В українській музичній культурі упродовж ХХ століття рання музика та історично інформоване виконавство (*HIP*) майже не розвивалися, маючи статус «елітного мистецтва». Лише у 1995 році у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського було започатковано клас клавесину, який очолила Світлана Шабалтіна, професор, відома піаністка та клавесиністка. Відкриття цієї освітньої програми з гри на клавесині надало поштовху для активного розвитку професійної освіти виконавців на історичних інструментах у багатьох культурних центрах держави – осередки з вивчення та популяризації давньої музики відкрилися в інших освітніх мистецьких закладах, зокрема і у ЛНМА ім. М. Лисенка.

Міжнародний фестиваль давньої музики у Львові (щорічно відбувається від 2003 року), як платформа для зустрічі музикантів, дослідників і слухачів, зацікавлених у відтворенні та виконанні історичної музики на автентичних інструментах – новий етап в інтерпретації світового художнього досвіду з популяризації автентично інформованого виконавства в Україні. У значній мірі фестивальні концерти, наукові конференції, майстер класи, професійні контакти з провідними європейськими виконавцями давньої музики, реалізовані у рамках «Фестивалю давньої музики у Львові», стимулювали спільноту студентів та викладачів ЛНМА ім. М. Лисенка до подальшого професійного вивчення



особливостей історично інформованого виконавства. Відтак, в освітньо-професійних програмах музичної академії поступово сформувався цілий блок дисциплін, спрямованих на інтерпретацію спадщини доби Бароко.

Зокрема, у 2014 році освітньо-професійна програма ЛНМА ім. М. Лисенка вперше поповнилася низкою навчальних дисциплін, таких, як «Практика *basso continuo*» для піаністів, «Практика інтерпретації інструментальної музики XVII–XVIII століть» для студентів оркестрового факультету та «Основи інтерпретації ораторійної музики XVII–XVIII століть» для студентів вокального та теоретичного факультетів. Також у цей період розпочав свою освітньо-виконавську діяльність Оркестр та хор барокової капели ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Основною метою його діяльності стала популяризація ідей історично інформованого виконавства серед студентів-інструменталістів, формування їхніх професійних знань і вмінь у сфері інтерпретації інструментальної музики XVII–XVIII століть. У 2018 році в ЛНМА вперше відкрився факультатив з гри на клавесині.

Викладачі ЛНМА ім. М. Лисенка у своїй освітній практиці стикаються з певними викликами. В першу чергу це стосується відсутності достатньої кількості копій історичних інструментів. Спровоковані російсько-українською війною загрози життєдіяльності часто призводять до скасування та обмежень у проведенні міжнародних культурно-освітніх акцій, що є важливою часткою успішного розвитку освіти в галузі історично інформованого виконавства.

Проте, попри воєнні жахіття співпраця з європейськими колегами продовжується, з об'єктивних причин найчастіше заходи відбуваються в онлайн-режимі. Як приклад, упродовж травня-червня 2023 року спільними зусиллями музичної академії та міжнародних партнерів реалізовано проєкт «4Ukraine. Музичні мости» – серію онлайн майстер-класів з інтерпретації давньої музики для учасників Оркестру барокової капели ЛНМА ім. М. Лисенка за участю Уршули Ставіцької, Павла Осуховського (м. Щецин, Польща), Гертруди Озе (м. Пазевальк, Німеччина), що став вагомим досягненням співпраці ЛНМА ім. М. Лисенка з європейськими художніми спільнотами *НІР*. Яскравим завершенням цих теоретико-виконавських студій став Концерт-анонс ювілейного XX Фестивалю давньої музики у Львові із польським Фондом давньої музики (м. Щецин).

У листопаді 2024 року відбулась серія майстер-класів з інтерпретації оркестрової музики XVII ст. для студентів-клавесиністів академії, які провели учасники XXI Фестивалю Марек Топоровський (м. Катовіце, Польща) та Уршуля Ставіцька (м. Щецин, Польща). Результат цих творчих взаємодій втілюється у заключній фестивальній імпрезі – концерті за участю Оркестру барокової капели ЛНМА ім. М. Лисенка під батуту Павла Осуховського (м. Щецин, Польща).

Успішні концертні проєкти, зростання інтересу до історичного виконавства серед студентів, розширення співпраці з міжнародними музичними установами відкривають широкі перспективи з вивчення та популяризації *НІР* у напрямку створення окремої кафедри або факультету у ЛНМА ім. М. Лисенка.

Відтак, упродовж останніх років, долаючи виклики та досягаючи успіхів у практичній та освітній діяльності, фестивальні імпрези активно вплинули на

вивчення історично інформованого виконавства у ЛНМА ім. М. Лисенка. У свою чергу, це сприяло не лише популяризації виконавських тенденцій *HIP* серед викладачів та студентів академії, а й подальшій професійній інтеграції випускників у світовий музично-виконавський простір.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
кафедра теорії та історії культури, аспірантка II року навчання**

*Автор – Казало Аліна Геннадіївна  
Науковий керівник - докторка культурології, доцентка  
Бабушка Лариса Дмитрівна*

### **ПРОБЛЕМНІ АСПЕКТИ ТЕОРЕТИЗУВАННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

Музика є постійно присутньою у просторі життєвого світу людини. Саме з цього приводу теоретизування щодо музики є вкрай складним. Теоретичність потребує дистанції; вона врешті завжди є мета-теорією, тобто вільною від обсесії чуттєвими враженнями (це, до речі, відрізняє – або повинно відрізнити – теорію в гуманітаристиці від теорії природознавчого кшталту: гуманітарна теорія не є тлумачним словником фактів та не обмежується – або не повинно обмежуватися – дескрипцією та каталогізацією спостережень).

Але саме з дистанцією є проблема, тому що коли розмова йде про музику, відсутність цієї дистанції дистанціює дослідника від феномена та робить, таким чином, сам феномен музики теоретично недосяжним. Залишається тільки надія на те, що будь-якій людині повинно якимось чином бути вже зрозумілим, чим є музика. Ця «ілюзія розуміння» як будь яка ілюзія по-перше не виникає зненацька, – завжди є щось, що підлягає ілюзії. По-друге, будь яка ілюзія є симптомом, який дисоціює з чимось, що є дійсно важким для розуміння.

Ілюзія – це кавер-версія реальності. Саме з цього походять, наприклад, піфагорійське теоретизування – точніше, математизування – щодо музики. Але допіфагорійський гомерівський міт був чесніше, оскільки останній конструював символічну інтерпретацію реальності. Міт узагалі відноситься до ілюзорного теоретизування як *doomscrolling* до *dissociating*, або як *newsreel* до *TikTok*. Міт якраз і задає ту саму дистанцію, яка й необхідна задля гуманітарної теорії. Він за своєю природою символічний, а властивість символу – вимагати до себе активної інтерпретації, таким чином, створювати людський вимір реальності, культивувати терени культури.

Отже, коли Гомер (Одіссея XII, 40-50, пер. Б. Тена) розповідає нам міт про сирен, він ближче до того, що є власною природою музики, ніж будь які математизовані конструкції природознавчого кшталту:

«Кожну людину чарують, яка лиш до них підпливає // Хто до сирен несвідомо наблизиться й тільки почує // Голос їх, той вже додому не вернеться <...> Дзвінкоголосим-бо співом сирени його зачарують ... Хай тебе міцно вірьовками стійма прив'яжуть за руки // Й ноги до щогли швидкого твого корабля, щоб безпечно // Міг ти від співу сирен усю насолоду відчути».

Музика сирен, які своїм співом призводять до загибелі тих, хто їх почує, є вдалим символом, що показує, як відбувається втрата ясної свідомості, коли людина стикається із задоволенням від музики. *Hedone*, задоволення, зазвичай обмежується раціональною, розсудливою мірою («*meden agan*»); проте, коли ми стикаємось із музикою, відбувається втрата когнітивних здібностей. Навіть єдиний прото-інтелектуал поміж греків, Одисей, вже зваблений самою можливістю почути музику сирен, слідує інструкціям, які дала йому Кіркея. Він ще не чув, проте він вже готовий ризикувати, тому що він не в змозі протистояти спокусі. Як кажуть, його вибір зумовлений бажанням знати якісь містичні таємниці, проте це – пізніша раціоналізація, хоча б тому, що за античною традицією вербальний контент пісень сирен був дуже монотематичним, обмеженим звертанням до Персефони, – тобто справа не в якомусь містичному знанні. Гомер показує нам, хоч й імпліцитно, владу та міць музики над раціональністю, владу та міць музичного *hedone* над будь-яким теоретичним мисленням.

З цього випливає, що будь-яке теоретизування щодо музики має виходити з того, що музика за своєю природою не може бути обмежена суто технічною раціоналізацією або містичною метафоризацією, а якщо вона є задоволенням, то танатологічним. Саме тому теоретизування про музику завжди є під загрозою спрощення, створення математизованих або природознавчих ілюзій, які камуфлюють дійсну складність музичного в його суто людській площині, яка, в свою чергу, потребує аналітичної відваги задля адекватного культурологічного дослідження музики.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
кафедра історії української музики та музичної фольклористики,  
аспірант I року навчання**

*Автор – Казаков Сергій Сергійович  
Науковий керівник – докторка мистецтвознавства,  
професорка Копиця Маріанна Давидівна*

### **ВИКОНАВСТВО ЯК СТИМУЛЮЮЧИЙ ФАКТОР ТВОРЧОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО ПРОЦЕСУ (СТОРІНКИ ІСТОРІЇ КВАРТЕТУ ІМЕНІ ЛИСЕНКА)**

Виконавське мистецтво є невід'ємною частиною творчого процесу композитора. Вплив виконавців на композиторів та навпаки простежується в різних історичних періодах, що підтверджує важливість тісної взаємодії між цими двома сферами музичного мистецтва.

#### 1. Вплив виконавців на композиторів: історичні приклади.

Одним із яскравих прикладів такої співпраці є стосунки Людвіга ван Бетховена та графа Андрія Розумовського, завдяки якому з'явилися знамениті «Розумовські» квартети (ор. 59). У біографії композитора не останнє місце займає зустріч, а далі і товаришування з графом А. Розумовським (сином українського гетьмана Кирила Розумовського) – меценатом, прекрасним скрипалем, який створив перший в Європі квартет з постійним складом.

Після смерті батька у 1803 році, отримавши спадщину, граф Андрій Розумовський з великим бажанням організує кращий квартет свого часу. У ньому грали скрипаль І. Шупанціг, альтист Ф. Вайс, віолончеліст Дж. Лінке, партію другої скрипки виконував сам граф. Довідки про квартет Розумовського нечисленні, але відомо, що з концертами квартет об'їздив багато міст Російської імперії, також неодноразово музиканти гастролювали і у Києві.

У 1807 році Бетховен написав три квартети оп. 59 (№ 7 – 9), присвячені саме А. Розумовському. Ці твори містять елементи народної музики, зокрема тему пісні «Ах, талан ли мой, талан», що має ймовірне українське походження. Взаємодія Бетховена з виконавцями квартету Розумовського сприяла подальшому розвитку жанру струнного квартету.

## 2. Квартет ім. М. В. Лисенка: спадкоємність традицій.

Як інший приклад, що підкреслює важливість творчої взаємодії в реальному часі між композитором та виконавцем, можна привести один з найвидатніших і найвідоміших колективів струнних квартетів в Україні – квартет ім. М. В. Лисенка.

Український квартет ім. М. В. Лисенка, спираючись на досвід своїх більш старших колег, які також були в якійсь мірі і їх вчителями, музикантів з квартету ім. Бородіна, вели свою творчу діяльність в тісній творчій співпраці з композиторами, які писали для струнного квартету, таким чином стимулюючи до творчої співпраці композиторів. Таким чином, квартет ім. М. В. Лисенка став важливим центром розвитку камерної музики в Україні. Колектив активно співпрацював з композиторами, що сприяло появі нових творів та вдосконаленню виконавської майстерності. Євген Станкович наголошував, що діяльність квартету стимулювала розвиток української камерної музики, оскільки композитори знали, що їхні твори будуть виконані на високому рівні.

## 3. Співпраця з українськими композиторами.

Лисенківці тісно працювали з багатьма українськими композиторами, серед яких А. Штогаренко, Б. Лятошинський, А. Філіпенко, О. Зноско-Боровський, В. Кирейко, В. Рождественський, Ю. Іщенко, М. Скорик, В. Сільвестров, Л. Дичко, Є. Станкович та І. Карабиць.

Прикладом взаємодії виконавців та композиторів є «Вірменські ескізи» А. Штогаренка, фінальна редакція яких з'явилася після консультацій з музикантами квартету. Б. Лятошинський, як композитор та консультант, сприяв кращому розумінню квартетного письма серед виконавців. Третій квартет А. Філіпенка, створений через 23 роки після Другого, став результатом активної співпраці з квартетом Лисенка, що відзначалося самим композитором.

## 4. Вплив квартету на розвиток української квартетної музики.

Лисенківці першими виконували багато нових творів, що сприяло «квартетній лихоманці» в Україні у 60-70-х роках ХХ століття. Завдяки діяльності квартету з'явилися знакові твори, зокрема:

- «Український квартет» О. Зноско-Боровського,
- «Чотири поеми пам'яті Т. Г. Шевченка» В. Рождественського,
- «Фантазія і фуга» В. Кирейка,
- багато композиторів присвятили квартету свої твори, зокрема Є. Станкович, В. Сільвестров, Ю. Іщенко.

Висновки:

- взаємодія виконавців і композиторів є ключовим чинником розвитку музичного мистецтва;
- квартет імені Лисенка відіграв визначну роль у популяризації та становленні української квартетної музики, ставши своєрідною творчою лабораторією для композиторів.

Всі ці різні приклади творчої взаємодії композитора з музикантом-виконавцем показують нам важливість цих стосунків, обов'язковість і необхідність їх вивчення.

**Луганська державна академія культури і мистецтв,  
кафедра музичного мистецтва, магістратура, I курс**

*Автор – Качур Анастасія Анатоліївна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент  
Баланко Оріся Миколаївна*

### **ПІСЕННА ТВОРЧИСТЬ ОЛЕКСАНДРА ЗЛОТНИКА: «МУЗИЧНИЙ ПОРТАЛ» У СВІТ ДИТИНСТВА**

В буремному сьогоднішній українській культурі пісні для дітей є музичним уособленням острівка щасливого дитинства, позитивно-емоційним «укриттям» для зраних війною молодих і дорослих сердець.

«Тільки пісня здатна достукатися до найглибших закутків людської душі» – стверджує Олександр Йосипович Злотник, корифей сучасного музичного мистецтва, композитор, народний артист України, лауреат численних конкурсів і фестивалів. Пісенна творчість митця є яскравим доказом цього вислову, адже його хіти знайшли відгук у серцях мільйонів українців і стали музичними символами людських цінностей та міцної родини.

О. Злотник є автором музичних творів різних жанрів академічного та естрадного напрямків: симфонічних, камерно-вокальних та камерно-інструментальних, опери-думи, балету, мюзиклів, музики до кіно, корпусу популярних пісень. Життєтворчим кредо композитора, яке доведене його плідною діяльністю, є підтримка талановитої молоді в Україні. За ініціативи Олександра Злотника організовано міжнародні фестивалі молодих виконавців сучасної української пісні «Молода Галичина» (м. Новояворівськ 1992 р.), «Світ талантів» (2013 р. м. Київ; 2015 р. м. Одеса; 2016 р. м. Одеса; 2017 р. м. Київ; 2018 р. м. Одеса; 2020 р., 2021 р., 2023 р., 2024 р. м. Одеса (дистанційно)), міжнародний фестиваль сучасної та народної пісні «Веселка над Тисою» (2017 р., 2021 р., 2024 р., м. Хуст) та ін. Цілком очевидно, що для композитора особливого значення набув жанр пісня для дітей як виразник атмосфери світу дитинства, сповненого казкою та безтурботністю, морально-ціннісних орієнтирів – шани до батьків та родини, любові до Батьківщини тощо.

Завдяки співпраці Олександра Злотника з відомими поетами, зокрема Олександром Вратарьовим, Степаном Галябардою, Леонідом Ямковим та іншими, створені пісні, в яких закладені виховні та духовні сенси.

Твори композитора націлені на дитячу аудиторію розподіляються за жанрово-характерними ознаками на ліричні та танцювальні з чітко окресленою тематикою:

- про духовно-родинні цінності («Мамина хатина» на вірші Г. Шаповалової, «Чуєш, мамо?» на вірші М. Ткача, «Батьківська пісня» на вірші М. Мельника, «Заспівай мені, бабусю» на вірші О. Білозір та ін.);
- розважально-жартівливою («Тече вода з-під явора» на вірші Т. Шевченка, «Тьоп-шльоп», «Як корова розмовляє?» на вірші Л. Ямкового, «Шкільний Дон-Жуан» на вірші О. Вратарьова та ін.);
- патріотичною («Аве, Україно!» на вірші Л. Ямкового, «Якщо любиш рідну землю», «Музика рідного дому» на вірші О. Вратарьова, «Вишиванка» на вірші Г. Булаха тощо);
- про війну («Мати-тополя» на вірші О. Вратарьова, «Я не хочу гратись у війну» на вірші С. Галябарди).

За складністю виконання та змістом пісні відповідають дитячим віковим категоріям:

- малюків («Тьоп-шльоп», «Як корова розмовляє?», «Цвінь-цвірінь» на вірші Л. Ямкового тощо);
- школярів молодшого віку («Барви рідної землі», «Якщо любиш рідну землю», «Школярі-школярики» на вірші О. Вратарьова тощо);
- підлітків («Чуєш, мамо?» на вірші М. Ткача, «Музика рідного дому», «Мати-тополя» на вірші О. Вратарьова тощо).

Мелодика пісень для дітей Олександра Злотника завдяки виразності інтонацій дозволяє виконувати їх у естрадній чи академічній манері співу.

Серед великої кількості популярних пісень композитора на окрему увагу заслуговують «Чуєш, мамо?» на вірші М. Ткача, «Родина» на вірші В. Крищенко та «Музика рідного дому» на вірші О. Вратарьова. Ці твори спеціально не написані для дітей, проте їх зміст, виконання викликають у слухачів емоції, що пробуджують спогади минулого про дорогих людей та місця життєвої сили, ніби створюючи часовий «музичний портал» у світ дитинства.

Свідченням цього «явища» став концертний проект, організований продюсерами Анжелою Норбоевою та Тетяною Піскарьовою «Олександр Злотник. Дітям!». Мистецький захід, приурочений до Міжнародного дня захисту дітей та підтримки дітей військових, відбувся 1 червня 2024 року на сцені Міжнародного центру культури і мистецтв Федерації профспілок України у Києві. Разом із зірками І. Бобулом, В. Павліком, П. Зібровим, О. Пекун, Т. Піскарьовою та ін. у ньому взяли участь понад сотня дітей: діти-солісти від 3 до 18 років та дитячі танцювальні колективи з різних міст України. Оновлені прочитання відомих пісень митця були представлені на концерті у форматі «дуєт зірки та юного виконавця». Ідея в якій закладена спадковість поколінь була тепло сприйнята публікою. Відомий український поет Вадим Крищенко на своїй сторінці соціальної мережі *Facebook* у післяконцертному відгуку написав, що на його пам'яті «це перший такий захід». Присутні на аншлаговому концерті слухачі, могли відчуті цілощодо дію пісні та яскравого сценічного дійства, що занурило у світ безпечного дитинства та мрій про щасливе майбуття.

В сучасних умовах надзвичайно важливо популяризувати пісню для дітей, як царини музичного мистецтва, сприяючи збереженню та розвитку національної культури. В реаліях війни українські композитори мають особливу місію – через музичну мову нових пісень підтримати дитячу фантазію та віртуально здійснити бажання юних виконавців.

**Міжнародний гуманітарний університет,  
факультет мистецтва і дизайну, кафедра музичного мистецтва  
та звукорежисури, аспірантка II року навчання**

*Автор – Костандова Юлія Володимирівна  
Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства, доцентка,  
завідувачка кафедри музичного мистецтва та звукорежисури  
Каплун Тетяна Михайлівна*

### **ДЖАЗОВА КУЛЬТУРА У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ МИРОСЛАВА СКОРИКА**

Джазова культура завжди була цікавою широким колам суспільств різних країн. Проникнувши у музичні культури країн Європи, джаз водночас не оминув і нашу країну, спочатку через великі міста, такі як Одеса, Львів, Харків, Київ, потім і по всій країні. Великі міста стали першим осередком джазової культури завдяки тому, що в них вже була осередкована потужна музична культура, пов'язана з класичною, народною музикою, широким пластом був представлений також міський романс. На початку ХХ століття – у 20-ті роки – почалася активна модернізація культури і саме в ці роки почалися перші кроки джазової музики в межах нашої країни. Формування джазових ансамблів, перших джазових бендів стало головною ознакою того, що джаз був цікавим музикантам різного напрямку, і академічним, і естрадним, що надавало розвитку джазової музики в Україні на той час дуже широкі можливості.

Шлях та укорінення джазу в Україні були важкими та непередбачуваними. Період з 30-х по 50-ті роки був самим важким: джаз критикувався, був під забороною, музиканти переслідувалися й не мали змоги публічно виступати, але це не було перешкодою для праці та розвитку. Починаючи з 60-х років джазова музика знову вийшла на сцену та завоювала серця багатьох композиторів, музикантів та виконавців різного напрямку. До джазової традиції зверталось багато музикантів та композиторів, творчість яких була пов'язана загалом з академічною музикою, але звертання до джазової естетики було своєрідною ілюстрацією сучасності та інновації. Українські музиканти завжди були відкриті до нового, експериментування та пошуки відбувалися у творчості і композиторів, і виконавців.

Мирослав Скорик – один з найвидатніших українських композиторів ХХ – перших десятиліть ХХІ століть, і хоча його творчість представляє, перш за все, академічну музику, митець активно використовував у своїх творах джазові елементи.

У своїй монографії, присвяченій творчості М. Скорика, відома львівська дослідниця Любов Кияновська аналізує властиві його музиці принципи «стильової гри», підкреслюючи, що митець є одним з небагатьох композиторів, хто найбільш послідовно використовує прийом трансформації та модифікації художніх форм минулого в поєднанні з авторською музичною мовою, де синтезуються тенденції різних музичних культур<sup>1</sup>.

Досить значне місце серед стильових уподобань композитора займає джаз, яким Мирослав Скорик захоплювався ще з юності. Він уважно слухав зразки західної музики, зокрема джаз, хоча останній і був під забороною, що відчутно вплинуло на його стиль і особливо відчувається в його вокальних творах – піснях естрадного напрямку, а саме «Львівській вечір», «Намалюй мені ніч», «Нічне місто», «Не топчій конвалій», «Троянди на пероні», «Може я тебе вгадав», «Аеліта», «Каштани» та ін.

Композитор у вищевказаних творах дуже часто використовував:

- синкопований ритм (характерний джазовий ритмічний малюнок, що надає музиці ефект «гойдання», тобто свінг);
- блюзові інтонації (гнучкі мелодичні лінії, часто з характерними нотами блюзового ладу);
- характерні гармонічні звороти (збільшені, зменшені септакорди, нонакорди та хроматичні гармонії, нетрадиційні гармонічні ходи);
- імпровізаційність, яка особливо відчувалася в фортепіанних п'єсах композитора.

Мирослав Скорик не був першопрохідником у вказаних новаціях: вкажемо, наприклад, на відомі використання джазових елементів в композиторській музиці у фортепіанній творчості Клода Дебюссі («Ляльковий кейк-уок»), Артюра Онеггера (Концертино для фортепіано з оркестром), Пауля Хіндемита (Фортепіанна сюїта «1922», Регтайм для фортепіано в 4 руки). Такі злиття різних по суті музичних напрямів давали дуже потужний та яскравий художній результат, - формувалися нові традиції, які втілювали моторику та рухливість епохи постмодерну, її швидкісну та миттєву реакцію на зміни та прогрес. Джазові елементи проникали у всі види музичного мистецтва, що було своєрідним викликом вказаного часу. Не стала виключенням і творчість Мирослава Скорика. З 60-х років минулого століття вітчизняна естрада набула нових потужних сил, і саме Мирослав Скорик став засновником нового напрямку в українській естрадно-розважальній музиці. Яскравим прикладом втілення джазової естетики в творчості стали пісні «Намалюй мені ніч», «Не топчій конвалій», «Львівській вечір», «Я тебе почекаю» та ін.

У пісні «Намалюй мені ніч» дуже чітко відчувається зв'язок з джазовою культурою. Насамперед, це стосується гармонічної мови твору – композитором вживані такі джазові акордові послідовності як збільшені і зменшені септакорди. Стосовно ритмічної сторони композиції зазначимо, що композитор активно використовує синкопи, зміщені акценти, легкість та «пливучу» атмосферу, яка нагадує свінгову пульсацію. Крім того, для мелодики вказаних творів характерні

---

<sup>1</sup> Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчість митця у дзеркалі епохи : Монографія. Львів : Сполом, 1998. 216 с.



плавні інтонації, джазова манера виконання, що особливо відчувається у фразуванні та мелізмах. Також велике значення має аранжування пісні, де до супроводу додаються інструменти, «саунд» яких асоціюється саме з джазовою культурою виконання – саксофон і фортепіано. Слід зауважити, що основна мелодія пісні побудована таким чином, що при виконанні її можливо імпровізувати як на ритмічному, так і мелодійному рівнях. Поєднання усіх цих елементів з української мовою, з відтінками національного мелосу додає цій пісні особливого колориту та глибини, привносить природну співучість та душевність. Джазова свобода у фразуванні, рухлива ритміка та легкість гармонійно поєднуються з характерними для української музики інтонаціями, які у свій час відображають пісенні вітчизняні традиції.

**Хмельницький фаховий музичний коледж імені В. Заремби,  
відділ теорії музики, III курс**

*Автор - Кукурудза Мар'яна Віталіївна  
Науковий керівник - викладач-методист  
Беляєва Тетяна Арсенівна*

### **СПІВОЧА МУЗА ВИДАТНОГО СИНА КАРПАТСЬКОГО КРАЮ (ДО ЮВІЛЕЮ АНАТОЛЯ КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО)**

1 грудня 2024 року виповнилось 115 років від дня народження українського композитора 20 століття – Анатоля Кос-Анатольського, творча спадщина якого подарувала шанувальникам, слухачам та виконавцям багату палітру образів батьківщини. Природа Карпат, побут, портретні замальовки відобразилися в творах різних жанрів, але особливо полюбилися слухачам і виконавцям у популярних солоспівах автора, як одному з провідних жанрів творчої палітри композитора.

Солоспіви, які митець писав впродовж життя для різних типів голосів з незмінним успіхом, стали класикою українського вокального стилю. Добре розуміючи природу співочого голосу, композитор писав і на замовлення, збагативши концертний репертуар солістів і колективів.

Для солоспівів А. Кос-Анатольського властиве широке коло образів – від витончених зразків інтимної лірики, до жартівливих народних сценок, поетичних портретів, балад, танцювальних пісень. Окрему групу складають «солов'їні романси», написані для колоратурного сопрано («Ой, піду я межі гори», «Солов'їний романс», «Соловей і троянда»).

Про це влучно висловилася дружина композитора Надія Кос: «Поетична і романтична натура тонкого лірика жила в ньому впродовж всього життя, його душа співала і любила все – рідну землю на якій народився і цінував її красу, людей, народну пісню яка вернулася народові солов'їними романсами в небесах любові».

Серед перших на Західній Україні Кос-Анатольський писав естрадні пісні у ритмах популярних європейських танців, таких, як вальси, танго, фокс-польки, фокстроти, твіст, румба та чарльстон, відкривши нову епоху радянської естради.

До улюблених поколіннями слухачів і виконавців солоспівів належать «Ой, летіли соловейки», «Карпатське танго», «Коли заснули сині гори», «Ой, візьму відерце», «Коломия-місто» на слова Кос-Анатольського; «Пастушка» на сл. І. Кутеня, «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» на слова І. Франка, «Два потоки з Чорногори» на сл. М. Петренка та багато інших.

Відгукуючись на запит слухацької аудиторії Кос-Анатольський поширював улюблені твори у різноманітних аранжуваннях. Зокрема солоспів «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» існував у хоровому, симфонічному варіантах; для оркестру народних інструментів, фортепіанного дуету, в супроводі гітари, для арфи та ін. Композитор створив також дві інструментальні фантазії (для скрипки і фортепіано, ансамблю скрипалів). Парафраз на тему романсу виконувала Народна артистка України, професорка Марія Крушельницька.

На основі аналізу ряду солоспівів, що прозвучали в концертній програмі, присвяченій ювілею А. Кос-Анатольського в ХФМК ім. В. Заремби, хотілося б акцентувати увагу на особливостях індивідуального стилю композитора у вокально-інструментальній творчості.

Це синтетичність в широкому розумінні цього поняття, як оригінальне перетворення європейських і національних традицій, власних творчих надбань у різних сферах. Яскравою рисою творчості є неофольклоризм, як прояв пропущеного через індивідуальне бачення митця автентичного фольклору Карпат, у близьких за образом строем солоспівів, та його складові:

а) ілюстративність вокальної та фортепіанної партій, зумовлена образним змістом, містить імітації звучання народних інструментів регіону, відтворення манери народного музикування (скрипка, флюяра, сопілка, бубон, цимбали, трембіта); фіоритури, трелі, форшлаги, вокаліз, сольні каденції в партії співака; пасажі, арпеджіато, тремоловання, ритмічні репетиції у фортепіанній партії;

б) в багатьох солоспівів національної характерності надають метроритмічні особливості запальних карпатських пісень-танців (коломиїок);

в) елементи народних ладів (гуцульського, дорійського, міксолідійського), збагачують ладотональність творів на тлі романтичних альтерованих гармоній;

г) зустрічаються і наближені до народного мислення прийоми формотворення (контрастна двочастинність).

Не можна не відзначити жанрове багатство вокально-інструментальних творів, викликане взаємовпливами професійних європейських жанрів і засобів виразності, та народних, естрадно-джазових, масових, побутових міських жанрів (романс, солоспів, монолог, елегія, обробка народної пісні, масові, дитячі, естрадні пісні тощо).

Багатогранність обдарування митця у різних сферах впливала на виникнення творчих задумів та їх втілення. Поетична, перекладацька, ораторська діяльність, мовне багатство, (знання багатьох європейських мов), відзначилися на особливій пластичності і виразності мелосу.

Творчості композитора властива тонка передача поетичних образів, чуття музикальності поетичної інтонації, романтична піднесеність, їх емоційна наснаженість, барвистість. Привертає увагу і різноманіття виразних художніх прийомів фортепіанної партії в творах, як синтез романтичної піаністичної

школи із міським побутовим, естрадно-джазового стилем, відображення елементів народного музикування.

Цьому, безумовно, сприяла опора на практичний досвід концертмейстера, учасника різностильових вокально-інструментальних колективів протягом життя (співпрацював, зокрема, з вокально-інструментальним квартетом «Ревелерси Львова», з кабаре «Не журись», жіночим квартетом «Богема», джазовим квартетом Осипа Курочки та ін.).

Немало авторських пісень А. Кос-Анатольського стали народними, викликаючи й сьогодні відгук у різних поколіннях. Недарма в Коломиї з 1-го грудня 1987 року проводиться фестиваль імені видатного митця. Твори маестро звучать на українських і світових сценах, залюбки виконуються як майстрами, так і творчою молоддю, залишаючись актуальними і свіжими до сьогодні.

**Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,  
Навчально-науковий інститут перформативних мистецтв,  
кафедра музичного мистецтва, аспірант III року навчання**

*Автор – Ладний Антон Сергійович  
Науковий керівник – докторка мистецтвознавства,  
професорка Зосім Ольга Леонідівна*

**ХОРОВА МУЗИКА У МЕДІЙНИХ ШОУ:  
СВІТОВИЙ ТА УКРАЇНСЬКИЙ ДОСВІД**

Хоровий спів – це не лише мистецтво, а й потужний соціальний інструмент, який об'єднує людей, формує колективну ідентичність і збагачує духовне життя суспільства. Від давніх часів хор був невід'ємною частиною культурних, релігійних та святкових традицій. У сучасному світі хоровий спів продовжує грати важливу роль, сприяючи соціальній єдності та розвитку творчого потенціалу людей, він навчає слухати один одного, працювати в команді та відчувати радість від спільної творчості. Хоровий спів – це міст між минулим і майбутнім, який зберігає культурну спадщину та відкриває нові горизонти для самовираження. Однак сьогодні унаслідок зростання ролі телебачення на суспільство хорове мистецтво в Україні так і не знайшло відповідної ніші в медіа. На відміну від України, у країнах Європи та США активно розвиваються проекти, де задіяні гурти, ансамблі та хорові колективи, які популяризують різні стилі музики. Такі шоу несуть у собі безліч позитивних моментів, і перш за все – це популяризація хорового співу серед широкої аудиторії, завдяки чому він стає більш доступним і привабливим для глядачів. Вони демонструють, що хор – це не лише традиційне академічне мистецтво, а й сучасний, динамічний жанр, здатний передавати емоції, експериментувати зі стилями та залучати молодь.

Учасники телевізійних шоу часто виконують не лише класичні чи народні твори, а й сучасні хіти, джазові аранжування та навіть рок-композиції. Це сприяє розвитку нових стилів хорового співу та руйнує стереотипи про нього як виключно академічне мистецтво, тим самим розширюючи межі хорової музики.

Багато таких шоу залучають аматорські хори та непрофесійних співаків, доводячи, що хоровий спів доступний кожному. Це стимулює людей брати участь у хорових колективах, створювати нові ансамблі та підтримувати співацькі традиції.

Яскравим прикладом є британська серія документальних шоу під керівництвом англійського диригента Гарета Мелоуна (*Gareth Malone*). Його проєкт «Хор» («*The Choir*»), що транслювався з 2006 по 2020 рік, став справжнім феноменом. У 2011 році шоу Г. Мелоуна «Гарет Мелоун їде до Глайндборна» («*Gareth Malone Goes to Glyndebourne*») виграло міжнародну премію «Еммі» в категорії «Найкраща мистецька програма». Ці проєкти не лише популяризували хоровий спів, а й показали, що музика може об'єднувати людей, незалежно від їхнього досвіду чи професійного рівня.

У Європі та США хорових шоу є чимало. Серед найпопулярніших назвемо британський проєкт «*Pitch Battle*» (Велика Британія), де хорові колективи змагаються, виконуючи кавер-версії популярних пісень у різних жанрах, від поп-музики до *R&B* та соулу, американське шоу «*Sing-Off*», присвячене акапельному виконанню, яке спрямоване на його популяризацію (саме цей проєкт зробив зірками гурт «*Pentatonix*», італійський «*Coro Coro*» та бельгійський «*Het Grootste Licht*» проєкти, в яких хорові колективи демонструють свої навички виконання класичних та сучасних творів. Слід зазначити, що телевізійні шоу часто залучають професійних диригентів і викладачів, які допомагають учасникам удосконалювати вокальну техніку та сценічну майстерність. Це не лише дає учасникам можливість рости професійно, а й допомагає глядачам краще розуміти особливості хорового мистецтва. Таким чином, хорові шоу включають в себе не лише розважальний, а й освітній аспект.

В Україні єдиним прикладом хорового шоу стала «Битва хорів» – телевізійний конкурс аматорських естрадних хорових колективів, який вперше з'явився у США під назвою «*Clash of the Choirs*». Українська версія шоу, яка виходила на телеканалі 1+1 у 2013 році, мала високий рейтинг. У фіналі, який відбувся 5 січня 2014 року, перемогу здобув хор зі Львова під керівництвом Руслани, отримавши 78% глядацьких голосів.

Популярність хорових шоу серед глядачів підтверджується їхніми рейтингами та тривалістю існування. Наприклад, «Битва хорів» в Україні мала високі рейтинги, а багато європейських та американських шоу виходять у ефір протягом багатьох сезонів. Це свідчить про те, що хоровий спів, навіть у форматі телевізійних шоу, залишається актуальним і привабливим для широкої аудиторії.

Таким чином, телевізійні шоу відіграють важливу роль у популяризації хорового мистецтва. Вони не лише розширюють його аудиторію, а й стимулюють розвиток нових стилів, залучають молодих виконавців та підтримують інтерес до хорової музики в сучасному світі. Україні варто звернути увагу на цей досвід, щоб зробити хоровий спів частиною медіапростору країни та сталою формою промоції української музики.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
факультет історико-теоретичний, композиторський та іноземних студентів,  
кафедра теорії та історії музичного виконавства, аспірант I року навчання**

*Автор – Лігоцький Олександр Миколайович  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри баяна та акордеона  
Заєць Віталій Миколайович*

**ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ БАЯННО-АКОРДЕОННОЇ ШКОЛИ  
В КОНТЕКСТІ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ М. А. ДАВИДОВА  
(ДО 95-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ М. А. ДАВИДОВА)**

У 2025 році музична спільнота України відзначає 95-річчя від дня народження Миколи Андрійовича Давидова – фундатора авторської баянно-акордеонної школи, чий внесок у розвиток українського академічного народно-інструментального мистецтва визначив нові стандарти музичної педагогіки ХХ – ХХІ століть. Його науково-практична спадщина, зосереджена на концепції «мікроструктурного інтонування», трансформувала підходи до виконавської майстерності, поєднуючи глибину академічної традиції з інноваційними методиками.

Методологія М. А. Давидова ґрунтується на синтезі гуманістичних принципів музичної освіти та фундаментального аналізу виконавських процесів. Відкидаючи фрагментарність у дослідженні виконавського мистецтва, він запропонував розглядати його як цілісну систему, де професіоналізм формується через взаємодію інтелектуального, емоційного та технічного компонентів. На фоні традиційних регіональних класифікацій виконавських шкіл через універсальність та спрямованість на індивідуалізацію педагогічного процесу школу М. А. Давидова потрібно розглядати як авторську. Ядром школи стала теорія мікроструктурного інтонування. Відповідно до даної теорії, виконавська майстерність аналізується через три взаємопов'язані аспекти: інтонаційно-виразні можливості музичного інструменту (темброва палітра, динаміка, артикуляція), логіку виконавських намірів (відповідність мікроструктур макроструктурі твору) та психологію музичного мислення (поєднання аналізу та інтерпретації). Ключовим компонентом виступило поняття «виконавчого тону», що інтегрує технічну точність з художнім вираженням. М. А. Давидовим були сформульовані унікальні «формули мікроструктурного інтонування» – система принципів нюансування, яка трансформує механічне відтворення нотного тексту в мистецтво індивідуальної інтерпретації.

Практичне втілення теорії відбулося через створення комплексного навчально-методичного забезпечення. Центральне місце посів підручник «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста», де викладено авторську термінологічну систему: «ритмодинаміка інтонації», «варіантний спосіб оволодіння твором», «метод ланцюжка» для розвитку техніки. Важливим інноваційним інструментом стала «методика колективної оцінки виконання», що стимулює критичне мислення студентів через аналіз власних та чужих інтерпретацій. Результативність системи підтверджують понад

100 перемог учнів М. А. Давидова на міжнародних конкурсах, серед яких вирізняється п'ятикратний лауреат найпрестижніших міжнародних конкурсів Заслужений артист України П. В. Фенюк. Його виконавський стиль, заснований на принципах мікроструктурного аналізу, став еталоном поєднання академічної строгості з експресивністю.

Важливу роль у становленні школи відіграли дослідження М. А. Давидова в галузі теорії перекладень і транскрипції, представлені в кандидатській дисертації «Теоретичні основи перекладень інструментальних творів для баяна». Ця концепція дозволила розширити репертуар баяністів-акордеоністів за рахунок аранжувань класичних творів, інтегрувавши інструмент у світовий академічний контекст. У докторській дисертації «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста)» М. А. Давидов детально розкрив механізми формування виконавської майстерності, де технічна домінанта поєднується з інтелектуально-емоційним аналізом твору.

Пріоритетність авторської школи М. А. Давидова полягає в її підходах до опанування виконавської майстерності (від практики до теорії; від теорії до практики), а її ключові положення знайшли застосування в суміжних галузях виконавства (фортепіано, струнні інструменти, інше). У 1996 році Міжнародна академія інформатизації при ООН визнала методику М. А. Давидова еталоном науково-практичного підходу, присвоївши йому звання дійсного члена академії. Це підтверджує універсальність його концепції та здатності інтегруватися в глобальний освітній простір. Його ідеї і сьогодні залишаються основою для побудови інноваційних освітніх мереж.

Концепція «авторських шкіл» стимулює розробку персоналізованих методик, адаптованих до потреб сучасних студентів, де технології доповнюють, але не витісняють глибину академічної традиції. Спадщина М. А. Давидова – це філософія, що утверджує мистецтво як результат синергії науки, практики та індивідуального творчого потенціалу. Вшанування ювілею митця нагадує про необхідність зберігати баланс між експериментом і спадкоємністю, особливо в умовах глобальних викликів сучасної музичної освіти.

**Луганська державна академія культури і мистецтв,  
кафедра музичного мистецтва, II курс**

*Автор – Лозицька Ольга Олександрівна  
Науковий керівник – доцентка  
Качмарчик Наталія Борисівна*

## **ОСОБЛИВОСТІ ПОЧАТКОВОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ У КРАЇНАХ ЄВРОПИ**

Для багатьох українських сімей забезпечення якісною музичною освітою своїх дітей є важливою складовою процесу виховання гармонійно розвинутої особистості. У зв'язку з активізацією протягом останніх 10-15 років спроб реформування музичної освіти в Україні, особливої актуальності набуло вивчення сучасного стану початкової музичної освіти в Європі та Америці. У

різних країнах світу існують відмінні методи та підходи до організації навчання дітей музиці, вивчення і аналіз котрих не тільки відкриває нові сторінки у знайомстві з культурою даної країни, але також дає змогу перейняти зарубіжний досвід.

Особливо актуальною ця тема стає для багатьох українців, котрі вимушено перебувають за межами держави.

У фокусі нашої уваги – аналіз специфіки початкової музичної освіти в таких європейських країнах, як Фінляндія, Австрія, Франція, Італія та Португалія.

Як визначають фахівці, за якістю музичної освіти Фінляндія посідає провідне місце в Європі. У країні прийнято закон про музичну освіту. Виявленню музичних здібностей дітей сприяє навчання гри на інструментах, що є обов'язковим у більшості загальноосвітніх шкіл, навчальні плани яких містять уроки музики до 7-го класу. Великою популярністю у викладачів користується *Suzuki* метод.

Поряд з обов'язковими для всіх уроками музики у загальноосвітніх школах, для бажаючих поглибити своє знайомство з музичним мистецтвом у Фінляндії функціонують державні та приватні музичні школи. Вони мають розширений навчальний план, який пропонує великий вибір можливостей для більш різностороннього вивчення музики, зокрема учні одержують практичні навички гри на основному та додатковому інструментах, здобувають знання з теорії та історії музики, композиції, музичних технологій, виступають у складі ансамблів та оркестрів. Після завершення навчання вихованці мають можливість скласти іспити для оцінювання виконавських, технічних та музичних навичок.

Навчання у приватних музичних школах диференційовано і поділяється на кілька етапів:

- 1) дитяча музична школа (вік 4-6 років), де проводяться групові заняття;
- 2) передінструментальний період навчання;
- 3) індивідуальні та групові уроки для дітей і дорослих.

В Австрії музичне виховання дітей, якому традиційно приділяється багато уваги, має давню історію, а його найкращі здобутки набули світового визнання. На даний час у загальноосвітніх школах 2 рази на тиждень проводяться обов'язкові уроки музики. Також у країні існують три типи музичних шкіл (державних і приватних): загальні музичні школи, спрямовані на аматорську підготовку; спеціалізовані музичні школи, навчання в котрих проводиться як індивідуально, так і в групах; середні навчальні заклади, а також музичні гуртки. Вступні іспити не передбачені, а відвідування теоретичних занять є обов'язковим. Однак, на відміну від українських закладів початкової музичної освіти, у музичних школах сучасної Австрії діти мають лише один індивідуальний урок тривалістю 30-60 хвилин на тиждень, на якому одержують виконавські навички гри на певному інструменті.

У Франції система музичної освіти відрізняється широкою розгалуженістю та включає:

- 1) муніципальні музичні школи;
- 2) приватні музичні школи;
- 3) асоціативні музичні школи та курси;

4) приватні уроки.

В країні діє офіційно прийнята програма музичної освіти, розроблена Міністерством культури, котра впроваджується у всіх школах з усіх предметів. Більшість шкіл, забезпечення якості навчання в яких контролюється урядом, входить до Французької федерації музичної, хореографічної і театральної освіти (*FFEM*). До найкращих досягнень сучасної французької музичної педагогіки належить концепція «педагогіки пробудження» А. Фюлен, в основі якої лежить увага до звукових ефектів навколишнього світу. Авторка та її послідовники наголошують, що одне з найважливіших завдань музичної педагогіки полягає у тому, щоб знайомство дитини з музикою та прилучення до неї перетворювалося на процес самопізнання та творчого розвитку.

Система освіти в Італії знаходиться під контролем місцевих органів влади або асоціацій, які фінансують навчальні заклади та здійснюють нагляд за їх діяльністю. У країні існують різні підходи до музичної освіти, яка може здійснюватися в консерваторіях, аматорських або спеціалізованих муніципальних та приватних школах, а також у дошкільних закладах. Основною метою музичного навчання є формування учня як особистості, здатної насолоджуватися музикою та самовиражатися через неї. Такий підхід характеризується більшою свободою у змісті навчальних програм (офіційно встановленої програми для музичної освіти немає) і меншою вимогливістю до професійних навичок та умінь учнів.

У сучасній Португалії музична освіта функціонує у двох формах: загальна та спеціалізована. Загальна музична освіта є обов'язковим компонентом державної освітньої програми, згідно якої музика вивчається всіма учнями віком до 11 років. Протягом першого циклу музичне навчання відбувається не систематично і фактично зорієнтоване на підготовку до другого циклу, коли для уроків музики виділяється до трьох навчальних годин на тиждень. Музичне виховання дітей на початковому рівні покладається на розсуд батьків і педагогів. Головна мета другого етапу – викликати достатній інтерес до музичного мистецтва, щоб надалі перейти до третього циклу, коли музика стає факультативним предметом. Практично кожна школа має різноманітний вибір музичних інструментів, доступних для ознайомлення і подальшого опанування всіма бажаними. Також, для дітей віком 4-5 років у школах пропонується курс «Вступ до музики». Спеціалізована музична освіта Португалії представлена широкою мережею навчальних закладів, до яких належать консерваторії, музичні академії, приватні професійно орієнтовані школи та музичні студії.



Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
кафедра теорії та історії культури, аспірантура, II рік навчання

*Автор – Лук'яненко В'ячеслав Вікторович  
Науковий керівник – докторка мистецтвознавства, доцентка  
Северинова Марина Юріївна*

## ВІД КОЛЕКТИВНОЇ ПАМ'ЯТІ ДО КОМЕМОРАЦІЇ

Щоб мати «пам'ять» про подію, людина повинна пережити її сама. Дізнаючись про подію з чужих вуст, людина здобуває знання, але не пам'ять.

Коли мова йде про «колективну пам'ять», зазвичай до «агентів пам'яті» (суб'єктів пам'яті) відносяться ті, хто не мав безпосереднього досвіду минулих подій, але активно сприяє збереженню і передачі пам'яті про них. Моріс Альбвакс, посилаючись на ідеї соціолога Еміля Дюркгайма, сформулював теорію взаємозв'язку між колективною пам'яттю та комеморацією в контексті групової солідарності та ідентичності: колективна пам'ять формується коли ті, хто не мав безпосереднього досвіду події, ідентифікують себе з тими, хто мав цей досвід, створюючи відчуття єднання. Це створення емоційного зв'язку з минулою подією, орієнтованого на особистий досвід, є основою комеморації. Комеморація через ритуал перетворює «історичне знання» на «колективну пам'ять», що складається з мнемонічних схем та об'єктів, які визначають значення минулої події як локусу колективної ідентичності. Ритуал у цьому сенсі розуміється як організована, часто повторювана діяльність або серія дій, що мають символічне значення. Р. Колінс визначив ритуали як: «події, що поєднують високий рівень взаємної уваги, тобто високий рівень інтерсуб'єктивності, разом із високим рівнем емоційного залучення... що призводить до відчуття належності та прив'язки до когнітивних символів». Згідно з формулюванням Альбвакса, комеморація є засобом колективної пам'яті.

На основі теорії Альбвакса, яка домінувала в соціології комеморації, пропонується розглянути чотири емпіричні феномени, яким не приділялося належної уваги в літературі:

1. Вшанування пам'яті про негативні події або важке минуле, коли вшанування слугує не для вироблення спільних мнемонічних схем, а радше для збереження боротьби за значення мнемонічних об'єктів. У такому випадку мета вшанування не полягає в тому, щоб усі дійшли до єдиного розуміння цих подій або створили загальні пам'ятні уявлення (мнезмени). Натомість вшанування стає ареною для боротьби або суперечок щодо того, яке значення мають ці історичні моменти і як вони повинні бути інтерпретовані. Тобто, акцент робиться на збереження і висвітлення різних точок зору і інтерпретацій історії, а не на створенні єдиного колективного розуміння.
2. Недостатньо вивчена роль політичних організацій та громадських рухів у створенні комеморативних ритуалів. Іншими словами, політичні сили та громадські рухи активно впливають на те, як відзначаються важливі події в історії, як змінюються ритуали вшанування і як ці ритуали можуть бути використані для підтримки або зміни політичних і соціальних ідеологій.

3. Тимчасова природа вшанування пам'яті, що вимагає більш фундаментального підходу як до постійних, так і до змінних аспектів у способах, якими учасники повторюють ритуали вшанування протягом часу. Тут слід зазначити, що вшанування пам'яті має тимчасову (історичну) природу, тобто воно змінюється з часом. Це вимагає глибокого історичного аналізу, щоб розуміти, як зберігаються певні традиції (постійні елементи) та як змінюються інші (змінні елементи) у процесі повторення ритуалів вшанування протягом часу. Тобто, важливо враховувати як елементи традицій зберігаються, так і як вони змінюються кризь час, залежно від соціальних чи культурних змін.
4. Початок зміни масштабу вшанування пам'яті з національних на транснаціональні, реконфігурація зв'язку між національною ідентичністю та колективною пам'яттю у дедалі більш глобалізованому світі. Як зазначає Ульріх Бек: «глобалізація – зростаюча взаємозалежність економічної, політичної та культурної діяльності в світі – а також наше усвідомлення глобальності, дозволяє людям включати до своїх комеморативних ритуалів «космополітичний» горизонт, в якому голоси кількох націй вступають у діалог між собою. В межах цього космополітичного горизонту емоційна залученість (наприклад, емпатія та солідарність) може виходити за межі кордонів окремої нації».

На основі розглянутих теоретичних підходів можна стверджувати, що вшанування пам'яті виступає як важливий механізм колективної пам'яті. Це ритуальний процес, що емоційно включає людей у переживання минулих подій, перетворюючи їх на «живу пам'ять», якою вони володіють як члени певної соціальної групи. Відзначення подій через комеморацію є актом, що поєднує знання з особистим досвідом та груповою ідентичністю.

Враховуючи «білі плями» у дюркгаймівській теорії, важливо звернути увагу на такі аспекти, як вшанування важкого минулого, яке часто не є процесом створення єдиного колективного розуміння, а стає ареною для боротьби за інтерпретацію історії. Комеморація в таких випадках відображає політичні конфлікти, різні погляди та суперечності, що виникають при спробах інтерпретувати минулі травматичні події.

Також важливим є вивчення динаміки політичних рухів у створенні комеморативних ритуалів, адже ці ритуали не лише формують колективну пам'ять, але й можуть служити інструментами для підтримки або зміни політичних і соціальних ідеологій. Тимчасовий аспект вшанування пам'яті є важливим, оскільки він відображає змінність соціальних і культурних умов, що впливають на те, як саме зберігаються та трансформуються традиції впродовж часу.

Враховуючи глобалізацію та зміну масштабів вшанування пам'яті, від національних до транснаціональних перспектив, також зростає значення космополітичного мислення, де національні кордони стають менш важливими, а спільна пам'ять стає частиною глобального діалогу. В таких умовах емоційна залученість, емпатія та солідарність виходять за межі національних кордонів, формуючи нові можливості для спільного розуміння історичних подій.

Отже, вшанування пам'яті є надзвичайно багатограним процесом, який містить в собі численні теоретичні та емпіричні питання: від ритуалів і

травматичних подій до змін у національних ідентичностях та впливу глобалізації. Продовження досліджень цієї теми відкриває нові горизонти для глибшого розуміння того, як пам'ять формується, трансформується і впливає на сучасне суспільство. Тому подальші дослідження в цій сфері можуть істотно розширити наші уявлення про складність та багатозначність цього соціального феномена.

**Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра,  
факультет виконавського мистецтва та музикознавства,  
кафедра теорії музики, III курс**

*Автор – Малахова Євгенія Сергіївна  
Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства, доцентка  
Скрипнік Людмила Миколаївна*

### **СУЧАСНА УКРАЇНЬСЬКА КАМЕРНА ОПЕРА НА ПРИКЛАДІ ОПЕРИ ЗОЛТАНА АЛМАШІ «ПЕНІТА»**

Сучасна українська камерна опера є унікальним жанром, що поєднує експериментальні музичні форми, актуальні соціальні теми та нестандартні драматургічні рішення.

Одним із визначних творів цього напрямку є опера «Пеніта» композитора Золтана Алмаші на лібрето Тетяни Киценко. Ця опера не лише порушує гострі соціальні питання, а й демонструє новаторський підхід до структури, жанру та музичної мови. Новаторський підхід до драматургії, жанрової еkleктики та використання нестандартних музичних засобів робить цей твір унікальним явищем сучасної української музики. Актуальність дослідження обумовлена також тим, що сучасна українська опера, особливо камерна, досі залишається малодослідженим жанром. Аналіз опери «Пеніта» дозволяє простежити сучасні тенденції в оперному мистецтві, розширює розуміння взаємодії музики й драматургії, а також демонструє, як сучасні композитори переосмислюють традиційні форми та теми.

Метою роботи є аналіз особливостей сучасної української камерної опери на прикладі опери «Пеніта» Золтана Алмаші, визначення її жанрових, драматургічних та музичних характеристик, а також виявлення новаторських рис цього твору.

У процесі дослідження було опрацьовано низку методологічних джерел, що висвітлюють еволюцію, жанрові особливості та сучасні трансформації оперного мистецтва. Зокрема, стаття П. Рудь розглядає історію та перспективи розвитку моноопери, а праця А. Носулі аналізує генезис і жанрові атрибути камерної опери. Дослідження І. Бурнашова та І. Пиленка фокусуються на пошуках та експериментах у сучасній опері, а Н. Дегтярьова уточнює питання термінології в оперній драматургії. О. Комарницька пропонує структурний аналіз опери, тоді як О. Семенченко та С. Муравіцька розглядають феномен класичного кросоверу у контексті масової культури та сучасного музичного простору України

Першим, хто звернувся до камерної опери в Україні, був Микола Лисенко, який у 1912 році створив свою останню оперу «Ноктюрн», прем'єра якої відбулася вже після смерті композитора. Як окремий жанр української музики камерна опера сформувалася у 1950-х роках, зокрема завдяки творчості Віталія Губаренка (опера «Листи кохання»), Лесі Дичко (опера «Золотослов») та інших композиторів. Наразі українські митці продовжують активно працювати в цьому жанрі, поєднуючи традиції з постмодерністськими тенденціями. Серед сучасних композиторів варто відзначити Вікторію Шинкаренку, яка створила три камерні опери за мотивами творів Франца Кафки, та Золтана Алмаші з його оперою «Пеніта».

Жанр опери можна визначити як трагедію з елементами фарсу, що створює напружений контраст між серйозністю теми та іронічною подачею певних сцен. Лібрето має структуру драматичної п'єси, в його основі – реальні історії жінок, які опинилися у в'язниці.

Загальна форма опери – двохактна з інтродукцією, кожна дія містить окремі сцени та номери. Важливим елементом є використання лейтмотивів, які допомагають вибудувати змістову і музично-драматургічну єдність твору.

Сюжет та основні теми:

- Інтродукція представляє героїнь, які на перший погляд сприймають в'язницю як безпечний простір, що пізніше контрастує з реальністю другого акту.
- Перший акт розкриває передісторію героїнь – їхнє життя до ув'язнення, соціальні обставини, що призвели до злочину. Кульмінацією стає сцена суду, де оголошується вирок.
- Другий акт присвячений тюремному життю, його буденності, важким умовам та психологічному стану ув'язнених.

Серед ключових тем опери:

- соціальна нерівність і жіноча доля;
- роздуми над поняттям провини і покарання;
- критика суспільних стереотипів щодо злочинниць;
- ілюзія свободи і тюремна реальність.

У музичній мові Золтан Алмаші використовує еkleктичний підхід, поєднуючи елементи академічної, народної, блатної музики, кабаре, шансону та поп-культури. Струнний квартет є активним учасником драматичної дії. У вокальних партіях поєднуються спів, декламація, квазі-реп, що додає жанрової виразності. Кожна героїня має свою музичну характеристику:

- Хороша Скрипка – циганські наспіви;
- Погана Скрипка – декламаційний стиль, схожий на реп;
- Альт – ліричні поп-мелодії, пов'язані з романтичними мріями;
- Віолончель – музика 90-х, що контрастує з загальним звучанням опери.

Новаторські рішення:

1. Поєднання жанрів – опера руйнує класичні межі між трагедією, фарсом, соціальною драмою та сатирою.

2. Музичний символізм – лейтмотиви допомагають передати повторюваність долі ув'язнених.

3. Переосмислення камерної опери – замість традиційного камерного формату ізольованої сцени опера взаємодіє з публікою через використання масових сцен, динамічної декламації та театральних ефектів.

Отже, дослідження сучасної української камерної опери на прикладі опери «Пеніта» Золтана Алмаші є важливим кроком у розумінні сучасних тенденцій у музичному театрі. Ця опера демонструє синтез традиційних і новаторських елементів, поєднання експериментальної музичної мови з гостросоціальною тематикою, що робить її унікальним явищем у вітчизняній музичній культурі загалом, і «новим словом» у жанрі камерної опери зокрема.

**Кам'янець-Подільський фаховий коледж культури і мистецтв,  
циклова комісія музичного мистецтва естради, III курс**

*Автор – Мельник Вікторія Ігорівна  
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент  
Маринін Іван Григорович*

### **ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ДИРИГЕНТСЬКОГО ВИКОНАВСТВА (КІНЕЦЬ XVIII І ПОЧАТОК XIX СТОЛІТЬ)**

Наукові дослідження мистецтвознавців Л. Кияновської, М. Колесси, Л. Корній, Н. Матусевич, С. Мурзи, В. Плужнікова, Т. Потапчук, Я. Сверлюка, В. Рожка, В. Толби про історичні витоки та становлення диригентського виконавства на сьогодні є актуальними і спрямовані, передусім, на з'ясування історико-культурних процесів та явищ, які мали впливи на еволюціонування професії диригента.

Метою наукової розвідки є з'ясування етапності еволюційного розвитку диригентського виконавства в європейській музичній культурі в хронологічних межах кінця XVIII – середини XIX ст.

Досягнення мети реалізується через вирішення таких завдань:

- проаналізувати сутність термінологічних понять «диригент» та «диригентське виконавство» в науковій літературі;
- простежити історичні витоки та періоди формування диригентського виконавства в європейській музичній культурі в хронологічних межах кінця XVIII – середини XIX ст.

Дослідження науковцями еволюції оркестрового виконавства, актуалізовано думку про те, що кінець XVIII і початок XIX століття є періодом виокремлення диригентського виконавства в окремий вид музичного мистецтва та появи професії диригента.

У музичному словнику науковця Ю. Юцевича поняття «диригент» (франц. *diriger*) тлумачиться як «керівник колективу музикантів, який об'єднує виконавців оркестру, хору, оперної або балетної вистави з метою досягнення

єдиного трактування...»<sup>1</sup>. Натомість, науковець Гун Вейді дещо розширяє зміст «поняття «диригентське виконавство» хоча і визначає колективну форму творчості, проте й висвітлює смисловий акцент діяльності диригента, як передумову досягнення спільного з творчим колективом (оркестром / хором) художнього результату»<sup>2</sup>.

Формування диригентської професії відбувалося через усвідомлення диригента як одноосібного автора виконавського задуму; сприймання професії диригента як «вузьку спеціалізацію»; вирішення інтерпретаційних завдань; встановлення комунікації з колективом; керування за допомогою атрибутивних засобів (батута, смичок, диригентська паличка).

Безумовно, дослідження феномену диригентського виконавства в європейській музичній культурі набуло форм чітко окресленого напрямку, як «спеціалізованої діяльності», що потребує чітких окреслених підходів до періодизації. Передусім, такі підходи зумовлені активізацією композиторської діяльності, відходом диригента із меж придворно-церковного середовища, поворотом диригента обличчям до оркестрового колективу, появою нових засобів диригування (диригентська паличка) тощо.

На цій основі вирізняють чотири історичні періоди формування диригентського виконавства в вище зазначених хронологічних межах.

Перший період (остання третина XVIII – перші три десятиліття XIX ст. вирізняється поступовим відходом від використання «шумових» засобів диригування (батута), а також від використання провідних «музикантів-лідерів» – клавесиністів, органістів (Й. С. Бах, Й. Гайдн) скрипалів (А. Вівальді, А. Кореллі, Дж. Тартіні) в ролі «диригентів»<sup>3</sup>.

Другому періоду притаманне подальше становлення та професіоналізація диригентської професії, яка набула розвитку в започаткуванні диригентської палички як засобу диригування (К. Вебер, Ф. Мендельсон, І. Мозель, Л. Шпор), а також творчою діяльністю відомих європейських диригентів – Р. Вагнера та Г. Малера, які заклали основи сучасного диригентського виконавства через «поворот диригента обличчям до оркестру» як нової та якісної форми комунікації диригента з оркестром.

Третій етап (друга половина 40-х – кінець 60-х років XIX ст.) і вирізняється активізації процесу професіоналізації диригентської діяльності, представлений «композиторами-диригентами» – Г. Берліозом, Р. Вагнером, Ф. Лістом та започаткування диригентської палички як обов'язкового атрибуту нової жестової манери диригування, що надало поштовх розвитку

---

<sup>1</sup> Юцевич Ю. Є. Музика. Словник-довідник. Вид. 2-ге, переробл. і доп. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. 352 с. Цитується: с. 68.

<sup>2</sup> Гун Вейді Художня техніка диригента хору у контексті психофізіологічного аналізу: дис...на здобут. наук. ступ. канд. мистецтв. за спеціальністю: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Сумський держ. пед. універ. ім. А. С. Макаренка. Суми, 2021. 178 с. Цитується: с. 21.

<sup>3</sup> Сверлюк Я., Сверлюк Л., Потапчук Т. Історичні витоки диригентсько-оркестрового мистецтва. *Наукові праці МАУП. Педагогічні науки*. Випуск 2 (55). Київ : «Видавничий дім «Гельветика», 2023. С. 110-114. Цитується: с. 112.

«диригентської жестової системи (система мануальних рухів диригента), що є специфічною семантичною метамовною формою музики...»<sup>1</sup>.

Четвертий етап розвитку диригентського виконавства (середина XIX ст.), призвів до появи перших теоретичних праць про професію диригента, її специфіку, потребою в започаткуванні й розвитку освітньої галузі в підготовці диригентів та виокремлення диригування в професійний вид виконавства і формування професійної диригентської школи (Г. Бюлов, Ф. Вейнгартнер, Г. Вуд, Ш. Ламурьо, Г. Малер, Ф. Мотль, К. Мук, А. Нікіш, Г. Ріхтер, Р. Штраус).

Таким чином, на підставі аналізу наукових досліджень можемо констатувати про те, що виокремлення періодів еволюційного розвитку диригентського виконавства висвітлює процес поступового накопичення якісних змін у диригуванні як нового виду виконавського мистецтва та формування диригентської професії.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
кафедра спеціального фортепіано № 1, магістрант I курсу**

*Автор – Мельник Тимофій Романович  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент  
Безбородько Олег Анатолійович*

**ПЕРША СОНАТА КОСТЯНТИНА ШИПОВИЧА:  
ДОСВІД РЕКОНСТРУКЦІЇ ТВОРУ**

Костянтин Шипович (1907-1942) – один із найменш досліджених українських композиторів першої половини XX ст. Син визначного музичного критика Миколи Шиповича, він рано став відомий як вундеркінд. Навчався гри на фортепіано у Надії Гольденберг, а потім вступив до Київського музично-драматичного інституту, де був учнем Левка Ревуцького з композиції, Бориса Лятошинського з інструментовки та Віктора Косенка з музичної форми. Уже в підлітковому віці Шипович пише балет «Горбоконики» та численні фортепіанні твори в урбаністичному стилі. У 1930-ті роки Шипович працює на Київській кінофабриці, де створює партитури до фільмів, зокрема анімаційних. За перемогу у конкурсі на найкращу оборонну пісню Шипович був премійований роялем. Тоді ж колективи Києва активно виконують його оркестрові сюїти. На початку 1940-х композитора заарештовують і ув'язнюють за сфабрикованою справою. 1942 року звільнений Шипович помирає від наслідків ув'язнення. Попри реабілітацію, ім'я Шиповича було забуто, а його твори вперше після смерті прозвучали лише в кінці 1980-х на фестивалі «Київські музичні прем'єри».

Рукописний архів Шиповича тривалий час зберігався в сестри композитора Олени. Незадовго до її смерті, музикознавиця Валентина Кузик передала архів до ЦДАМЛМ України, де він зберігається і досі.

---

<sup>1</sup> Мурза С. А. Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2021. 196 с. Цитується: с. 5.

З авторських списків творів дізнаємося про те, що Шипович є автором сонат, етюдів, поем та іншої фортепіанної музики. Ці твори в повному або частковому вигляді зберігаються по різних справах архіву композитора. Поряд з закінченими творами («Карусель», «Машина», «Поїзд» та ін.) справи містять чимало незавершених партитур, чернеток та різних уривків. Спроба проаналізувати зміст справ показує, що деякі розрізнені аркуші можна скласти в цілісний твір. За приклад може правити Перша соната, написана 1923 року.

Спершу було виявлено два аркуші, які за спільністю тематизму нагадували різні частини одного й того самого твору. Дату створення в кінці одного з аркушів було зв'язано з датами в списках творів. Таким чином встановлено, що дані уривки належать до Першої сонати. Подальший пошук частин, яких бракувало, дав результати: в іншій справі було знайдено аркуші, кожен з яких за початком та закінченням чудово пасували один одному. Пізніше було виявлено ледь помітну нумерацію аркушів, закреслену при архівуванні, яка дозволяє без сумніву з'єднати останні 8 сторінок твору. Відкритим залишається питання щодо початку твору: є підстави вважати, що бракує однієї сторінки. Загалом констатуємо, що відновлено щонайменше 90 відсотків твору.

Велику роль у пошуку уривків сонати відіграла характерність її композиції та нотації. Наприклад, знаки альтерації діють в межах лише однієї ноти та не поширюються на наступні. Деякі тематичні елементи Першої сонати написані в квантитативному ритмі, тобто, за основу часового відліку править найменша музична тривалість. Іноді ці фігури мають вигляд ритму з додатковою тривалістю – знаменитого концепту французького композитора Олів'є Мессіана, що був винайдений пізніше. Шипович будує твір на співставленні цих фігур з більш традиційними, квалітативними. Врешті, він зовсім уникає тактових рисок. Звуковисотна логіка сонати ґрунтується на вживанні октавонічного ладу.

Прем'єра Першої сонати відбулася у Львові 19 лютого 2025 року. Свіжі та сміливі твори Шиповича змушують переосмислювати явище українського авангарду, а резонанс цієї музики у публіки засвідчує глибоку актуальність студій композитора.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
кафедра теорії та історії музичного виконавства, аспірант I року навчання**

*Автор – Могилко Андрій Борисович  
Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства, професорка  
Білоус Владислава Павлівна*

**УГОРСЬКА РАПСОДІЯ № 2 ФЕРЕНЦА ЛІСТА  
ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ БАЛАЛАЙКОВОЇ ТРАДИЦІЇ  
(НА ПРИКЛАДІ ТРАНСКРИПЦІЇ Є. БЛІНОВА)**

Транскрипція «Угорської рапсодії № 2» Ференца Ліста, авторства Євгена Блінова (1925–1994), є важливим феноменом в процесі інтеграції західноєвропейської класичної музики з традиціями українського балалайкового виконання. Адаптація даного твору обґрунтована як через внутрішню



композиційну логіку Ліста, так і через наявність ритмічних і мелодійних паралелей між угорським фольклором та слов'янською народною музикою. Рапсодія, яка базується на ритмах угорських чардашів і циганських мотивів, демонструє високу імпровізаційну складову, що в умовах адаптації для балалайки набуває додаткової актуальності як об'єкт дослідження в сфері музичної трансформації.

Представник Київської школи балалайкового мистецтва Євген Блінов у своїй транскрипції здійснив глибоке переосмислення фортепіанного тексту з урахуванням тембральних можливостей балалайки. Так, ліричні епізоди, в яких Ліст імітує спів циганських скрипалів, перетворено за допомогою застосування комбінації тремоло та вібрато, що спричинило появу нової експресивної забарвленості мелодії. Швидкі фортепіанні пасажі, що характеризуються каскадністю, адаптовано через застосування технік подвійного щипка і бряцання, що підсилює перкусійний характер виконання та відповідає специфіці балалайкового звучання.

Особлива увага приділяється діалогу між академічним і народним в контексті адаптації твору. Ференц Ліст, як композитор-романтик, систематично використовував фольклорні мотиви, інтегруючи їх у складні композиційні форми, що створювало умови для подальшого синтезу музичних традицій. У свою чергу, транскрипція Блінова демонструє можливість трансформації класичного репертуару таким чином, що балалайка виступає носієм як традиційних, так і академічних естетичних ідей. Застосування ідіоматичних прийомів, що дозволяють уникнути механічного перенесення нотного тексту, є доказом того, що адаптація має забезпечувати збереження художнього задуму твору при одночасній трансформації його виконавського контексту.

Транскрипція Є. Блінова має значний вплив на розвиток української балалайкової традиції. З одного боку, вона розширює технічні можливості інструмента, а з іншого – стимулює подальше впровадження перекладень класичних творів у виконавську практику. Педагогічна складова даного процесу виражається через включення роботи Блінова до навчальних програм, що сприяє підвищенню рівня технічної майстерності та інтерпретаційної глибини майбутніх виконавців.

Обґрунтованість вибору саме рапсодії Ф. Ліста зумовлена її здатністю виступати як «тест» для балалайки як інструмента, здатного до ведення складного музичного діалогу. У цьому контексті адаптація твору слугує ілюстрацією інтеграції європейських музичних традицій із локальними практиками, що підкреслює роль балалайки як повноцінного суб'єкта академічного процесу в Україні.

Отже, транскрипція Блінова є не лише технічним досягненням, але й важливим культурним актом, що підкреслює універсальність балалайкового виконання в умовах синтезу класичних і народних традицій. Вона відкриває нові напрямки для дослідження взаємодії музичних парадигм, підтверджуючи, що балалайка може виступати як ефективний актор інтерпретації класичних ідей без втрати власної індивідуальності.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
оркестровий факультет, кафедра струнно-смичкових інструментів,  
аспірант творчої аспірантури II року навчання**

*Автор – Ощепков Максим Олегович  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, старший викладач  
Городецький Антон Вікторович*

### **АЛЬТОВІ ТВОРИ ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА: СПІВПРАЦЯ КОМПОЗИТОРА І ВИКОНАВЦЯ**

Сьогодні альт як сольний інструмент сприймається абсолютно рівноцінно, зокрема щодо своїх зіркових родичів по струнно-смичковому сімейству – скрипки та віолончелі. Хоча так було далеко не завжди. Майже до кінця XIX ст. навіть у професійній музичній спільноті альт розглядався здебільшого як ансамблевий та оркестровий інструмент, а одного разу директор Королівської музичної академії у Лондоні Олександр Маккензі навіть назвав цей інструмент «необхідним злом», що стало яскравим віддзеркаленням думок тогочасної мистецької більшості. Рідкісні появи цього інструмента у сольному амплуа сприймалися швидше як щось екзотичне, радше як виняток, аніж навіть початок певної сталої тенденції.

З кінця XIX ст. і до наших днів була проведена величезна робота з подолання зазначених стереотипів. Одним із найскладніших завдань було привернути увагу топових композиторів до альту, заохотити їх до написання сольних творів для цього інструмента. І це завдання здебільшого лягало на плечі виконавців, які своїм високим рівнем гри мусили привертати увагу до альту. І часто самим проявляти ініціативу у спілкуванні з творцями музики – буквально замовляти їм нові альтові опуси, підкріплюючи своє прохання власним виконавським авторитетом. І навіть сьогодні, коли ставлення до альту вже змінилося, у все ще нагальній справі розширення його репертуару перший імпульс нерідко продовжує надходити саме від виконавців.

Українські композитори також долучилися до загальносвітових тенденцій збагачення альтового репертуару. Від XX ст. і до сьогоднішніх днів з'являються чудові альтові твори Золтана Алмаші, Олега Безбородька, Валентина Бібіка, Ярослава Верещагіна, Анни Гаврилець, Івана Карабиця, Дмитра Клебанова, Жанни Колодуб, Олександра Левковича, Бориса Лятошинського, Геннадія Ляшенка, Олександра Родіна, Валентина Сильвестрова, Мирослава Скорика, Євгена Станковича, Ігоря Щербакова – зазначений перелік імен є далеко не вичерпним. Об'єднуючий фактор для більшості сольних альтових опусів українських композиторів – дуже часто вони пов'язані з іменем конкретного альтиста або навіть декількох, які виступали замовниками, адресатами, першими виконавцями, активними популяризаторами, а іноді і просто своєю майстерністю надихали композиторів на написання альтових творів.

Чому ми вважаємо постать виконавця такою важливою у зазначеному контексті? По-перше, саме виконавець озвучує композиторський твір, «оживлює» та розшифровує закодовані у його нотному тексті сенси. А у тому

випадку коли виконавець виступає замовником, адресатом або ж натхненником певного твору, нерідко його виконавська манера може значно вплинути на те, яким буде твір, на формування певного образу інструмента в свідомості композитора, який зрештою втілиться у конкретній партитурі.

Безумовно одним із основних «альтових» композиторів України на сьогоднішній день є Євген Станкович – один із ключових симфоністів сьогодення, втім інструментальна музика завжди займала почесне місце у його творчому доробку. Інтерес до сольного альту з'явився у митця у доволі зрілому віці – у 1999-му році, коли побачив світ його Концерт для альту з оркестром № 1. Від того часу з'явилося ще три твори – «Гірська легенда» для альту і фортепіано у 2003-му році, Симфонія-концерт або ж Концерт № 2 для альту з оркестром у 2004-му році і Камерна симфонія № 15 із сольним альтом – 2018-й рік.

Відносно невеликий перелік, особливо якщо порівнювати зі списком скрипкових творів Є. Станковича. Втім кожен згаданий твір є справжньою перлиною не лише української, а і світової альтової музики. І кожен твір має свою власну, особливу історію створення, виконання та подальшого концертного життя, серед іншого пов'язану з іменами конкретних виконавців-альтистів – Андрія Війтовича, Дмитра Гаврильця, Даніїла Райскіна, Андрія Тучаця, Олександра Лагоші тощо.

Слід відзначити, що на сьогоднішній день сольний альтовий доробок композитора порівняно мало представлений у музикознавчих дослідженнях. Це відчутна лакуна і не лише щодо творчості самого Є. Станковича, а також і альтового мистецтва. Адже музикознавство є одним із ключових засобів культурної пропаганди альту, якої він все ще потребує – засобом не менш важливим, ніж виконавська діяльність. Саме тому ми вирішили присвятити нашу доповідь альтовим творам Є. Станковича і розглянути їх в аспекті співпраці композитора і виконавця, що є особливо важливо не лише з огляду на вищенаведені аргументи щодо важливості постаті виконавця, а і для нашого персонального професійного інтересу.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
історико-теоретичний факультет, кафедра історії світової музики, II курс**

*Автор – Панько Вікторія Іванівна  
Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка, професорка кафедри  
Гнатюк Лариса Анастасіївна*

## **АРТУР БЛІСС: СТАНОВЛЕННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ**

Творча спадщина відомого англійського композитора і диригента Артура Едуарда Драммонда Блісса (Arthur Edward Drummond Bliss, 1891–1975) визнана вагомим надбанням музичної культури ХХ століття.

Вершину творчості А. Блісса становлять твори: «Кольорова симфонія» (1922); Концерт для фортепіано з оркестром (1939); «Метаморфічні варіації»

(1972); опери «Олімпійці» (1949) і «Тобіас і Ангел» (1960), балет «Шах і мат» (1937).

А. Блісс розвивав традиції англійської музики і здобутки попередників у контексті провідних мистецьких тенденцій того часу, зокрема неокласицизму. Твори А. Бліса виконували провідні мистецькі колективи Великобританії. За життя митця його музика звучала на батьківщині й за її межами. Після смерті увага до його творчості значно спала. Однак останнім часом творами композитора цікавляться і мистецькі колективи, і музиканти-інструменталісти.

Огляд музикознавчої літератури про життя і творчість Артура Блісса дає підстави вважати, що і його життєвий шлях і значна частина творів досі не набули належного наукового осмислення. В Україні праць про цього митця не створено, у музикознавчій літературі зрідка трапляються лише згадки про окремі його твори. Отже, доцільно розглянути життєвий шлях Артура Блісса, насамперед його ранній період. Скористаємось концепцією відомої української музикознавиці Марини Романівни Черкашиної-Губаренко<sup>1</sup>. Вона запропонувала нове, актуальне для сьогодення поняття «стартовий пакет», яке дає змогу максимально повно розглянути початковий етап становлення композитора. Зі слів ученої, «стартовий пакет» – це відправний пункт у реалізації креативної енергії митця-музиканта. Особливу увагу слід звернути на основні позиції «стартового пакету».

1. Місце народження, дитинства і юності композитора як «тексти культури. Артур Едуард Драммонд Блісс народився 2 серпня 1891 року в Лондоні. Місто славилося такими музичними осередками, як Королівський Альберт-Холл, театр Ковент-Гарден, Вігмор-Холл: там виконували музику різних жанрів, країн та епох, звучали твори провідних композиторів Англії – Едварда Елгара, Густава Голста і Ральфа Воана-Вільямса.

2. Середовище, у якому зростав майбутній композитор, сім'я та сімейні традиції. Артур – старший із трьох синів американця Френсіса Едварда Блісса (1847–1930) та його другої дружини англійки Агнес Кінард Девіс (1858–1895). Батько відомий як колекціонер гравюр, народився в Америці, 1886 року переїхав до Лондона. У сім'ї всі захоплювались образотворчим мистецтвом і класичною музикою. Мати грала на фортепіано. Один із братів Артура, Джеймс Говард (1894–1977), зібрав колекцію творів відомих художників, був членом Товариства сучасного мистецтва (Contemporary Art Society).

Після смерті матері (1859) батько прагнув забезпечити стабільне майбутнє дітей, дбав про їхню освіту, підтримував Артура в його зацікавленні музикою, наполягав на розвитку творчих здібностей. У сімейному колі часто відбувались камерні концерти: Артур грав на фортепіано, його брати на кларнеті (Кеннард) та віолончелі (Джеймс). Вони виступали й на сольних концертах. Артур доволі рано почав писати музичні твори і присвячував їх членам родини.

---

<sup>1</sup> Черкашина-Губаренко М. Р. Сергій Прокоф'єв. Рік 1911-й: консерваторська освіта як складова «стартового пакету». НМАУ імені П. І. Чайковського. XI Міжнародна конференція «Ювілейні та пам'ятні дати» 2021/1. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=J4k4cCT2YV8> (дата звернення: 12.09.2022).

3. Учителі і навчальні заклади. Першим освітнім закладом стала для А. Блісса початкова школа поблизу Регбі в Данчерчі (Bilton Grange Preparatory School) – один із провідних закладів початкової освіти в Англії, який славився високими освітніми стандартами, вихованням у дітей лідерських якостей і особливою увагою до вивчення мистецтв.

Згодом, за ініціативою батька, Артур навчається у приватній середній школі (1905–1910) в Регбі – одному з давніх і найпрестижніших середніх навчальних закладів в Англії. Артур Блісс цінував уроки музики, водночас самостійно засвоював основи композиції, вправлявся у грі на фортепіано. У процесі навчання А. Блісс зарекомендував себе як хороший піаніст, виконавець творів Елгара й Вогана Вільямсів. Він брав також уроки гри на альті й читання партитур у німецького скрипаля Вільгельма Закса.

Значний вплив на творчі вподобання композитора і розвиток його музичних здібностей мало навчання у Пембрук-коледжі (1910–1913) Кембриджського університету. Артур вивчав гуманітарні дисципліни, зокрема античні мови, історію та філософію античності. Водночас він брав участь у студентських музичних заходах, удосконалював гру на фортепіано, писав твори. Його вчитель музики – Чарльз Вуд, відомий ірландський композитор, педагог та органіст. У його класі навчався композитор Ральф Воан-Вільямс, шанувальником творчості якого був Блісс. Відчутний вплив на композитора в цей період мав англійський музикознавець Едвард Джозеф Дент, один з учителів Коледжу. У 1912 році А. Блісс познайомився з Едвардом Елгаром, з яким активно спілкуватиметься у майбутньому. По закінченні навчання Артур Блісс здобув ступінь бакалавра історії мистецтв і бакалавра музики.

Знаковою подією для композитора стало зарахування (1913) до Королівського коледжу музики – одного з найпрестижніших у сфері музичного мистецтва. А. Блісс устиг повчитись на факультеті композиції майже рік, однак цей процес на початку серпня 1914 року зупинила Перша світова війна.

Ранній етап професійного становлення Артура Блісса мав велике значення в його житті й діяльності. У цей період сформувалися основні мистецькі пріоритети композитора, стильові й жанрові орієнтири його творчості.

Захоплення членів родини образотворчим мистецтвом відбилося у прагненні А. Блісса синтезувати звук і колір в «Кольоровій симфонії». Очевидно, від матері перейняв композитор захоплення музикою. Можливо, спогадами з раннього дитинства зумовлено прагнення навчатися гри на фортепіано, а домашніми ансамблевими концертами – бажання грати на альті. Про вплив традицій сімейного музикування свідчать і перші твори А. Блісса, серед яких чимало ансамблевих: Тріо для кларнета, віолончелі та фортепіано (1909) та *F. 142 May-Zeeh* «Вальс для фортепіано» (близько 1910), Квартет для кларнета, віолончелі, фортепіано й ударних (1910). Виконувана в Лондоні музика Е. Елгара, Г. Голста, Р. Воана-Вільямса стала для А. Блісса концепційним мистецьким орієнтиром. Дружба з англійськими композиторами (зокрема з Е. Елгаром), що виникла в період навчання, тривала й надалі. Спілкування з прихильниками пізньоромантичного стилю Чарльзом Вудом і Вільгельмом Заксом, спільно з яким А. Блісс виконував твори Й. Брамса, вплинуло на жанрові пріоритети англійського митця (потяг до ансамблевої музики). Захоплення

творчістю французьких композиторів (К. Дебюссі, М. Равеля, Д. Мійо) спонукало А. Блісса до стильових і жанрових експериментів у післявоєнний період творчості. Однак після періоду експериментів, загалом властивих молодим авторам, він повернувся до більш поміркованих стильових принципів.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
кафедра теорії та історії культури, аспірант I року навчання**

*Автор — Прокопенко Ілля Вадимович  
Науковий керівник — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри  
Вишинський Віталій Володимирович*

**РОЛІ ВИКОНАВЦЯ ТА СЛУХАЧА У ТВОРІ  
КЕТІ БЕРБЕРІАН «STRIPSODY»**

«Stripsody» – вокальний твір, який 1966 року створила відома американська співачка та композиторка вірменського походження Кеті Берберіан. Композиція є цікавим прикладом перетину та взаємодії музичного мистецтва з мистецтвом коміксу. Цей синтез відображений навіть у назві – «Stripsody», що є поєднанням комікс-стрипу як формату коміксу та рапсодії як музичного жанру. Точкою перетину музики та коміксу тут став принцип звукоутворення, адже фактично «Stripsody» є дослідженням художньої виразності та прихованого музичного потенціалу ономапей із коміксів, які візуально репрезентують звуки реального світу.

Для коміксу як виду мистецтва характерне поєднання та «змішування» ілюстрацій і слів, що робить його особливою формою комунікації. Одним із ключових елементів композиції коміксу є звук, який у цьому моносенсорному медіумі<sup>1</sup>, за визначенням Скотта Макклауда, передається візуально. У такий спосіб «можна через зображення стимулювати й імітувати в уяві читача коміксів інші чотири чуття»<sup>2</sup>, зокрема слух.

Аудіальна складова коміксу найчастіше виражається в ономапоях. Звуконаслідувальні слова та ефекти є частиною візуальної іконографії цього мистецтва і чи не найбільш упізнаваним його атрибутом. Саме графічне зображення звуків великою мірою допомагає читачеві «почути» комікс. Так, під час читання коміксу ментальний процес додумування звучання – це головний спосіб для читача створити звуковий образ.

Зазначимо, що в коміксах немає посередника (якщо не йдеться про перекладний твір, де цю роль на себе бере перекладач як інтерпретатор оригінального тексту). Через це читач тут виступає інтерпретатором, який «озвучує» про себе зображення, що репрезентують ті чи інші звуки. У такий спосіб у його уяві складається певний звуковий ландшафт коміксу, а точніше

---

<sup>1</sup> Макклауд С. Зрозуміти комікси. Невидиме мистецтво / пер. з англ. Я. Стріха. Київ: Рідна мова, 2019. 224 с.

<sup>2</sup> Данкан Р., Сміт Л., Левіц П. Сила коміксів. Історія, форма й культура / пер. з англ. Д. Скорбатюк. Київ: ArtHuss, 2020. 512 с.

власне уявлення про репрезентовані звуки. Залежно від досвіду, уяви та інших індивідуальних особливостей читача вони набувають для нього різного звучання, бо зрештою комікс не дозволяє відтворити їх точно та однаково, а лише створює умови для цього.

Описаний вище принцип звукоутворення в коміксах оригінально осмислила та творчо розвинула Кеті Берберіан у «Stripsody». Звучання цього музичного твору розкривається через прочитання виконавцем послідовності ономафій та інших візуальних елементів, які складають «нотний текст» – партитуру. Таким чином, композиторка буквально озвучує своєрідний комікс, нею ж створений.

Водночас «Stripsody» створює цікаву ситуацію у відношеннях між графічним текстом, виконавцем і слухачем. Тут відбувається трансформація ролей виконавця та слухача і вимальовується відмінна від коміксу схема інтерпретації. Щоб з'ясувати цю специфіку, ми звертаємося до концепцій відкритого тексту та ролі читача італійського філософа та літературознавця Умберто Еко, які він виклав у збірці есеїв «Роль читача. Дослідження з семіотики текстів»<sup>1</sup>.

Отже, «Stripsody» є зразком відкритого тексту, в якому відбувається «інтерпретативна співпраця читача з твором»<sup>2</sup>. Що важливо, тут вона розгортається на двох рівнях. Спочатку читачем «комікс-партитури» стає виконавець, завданням якого є її прочитати, тобто розшифрувати ономафійну графіку. Далі його роль змінюється: він стає інтерпретатором, що представляє своє вокальне розуміння твору публіці. Цікаво, що загалом для виконавця ця композиція може бути щоразу інакшою, позаяк він вільний у використанні звуків-імітацій<sup>3</sup>, що зумовлює множинність інтерпретацій.

Таким чином, виконавець стає посередником між текстом і кінцевим реципієнтом – слухачем. Тоді яку ж роль у цьому процесі має слухач? Він, сприймаючи твір, стає його своєрідним «читачем», який, щоправда, лише чує вокальне відтворення ономафій, але не бачить їхнє графічне зображення. Причому для слухача текст твору «не закривається» попри його завершене аудіальне представлення виконавцем, оскільки перед слухачем «Stripsody» постає зворотна (на відміну від читача коміксу та виконавця твору) задача – навпаки, візуалізувати звуковий ряд, який доходить до нього тільки через вокал і перформативні елементи.

Отже, слухач не просто розпізнає звуки, а й творить власну картинку для них. У підсумку він створює персональний уявний комікс, який, і це важливо, може бути різним для кожного слухача. Тобто «Stripsody» не тільки матиме істотні відмінності у виконанні різних вокалістів, а й буде інакше уявлений

---

<sup>1</sup> Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Пер. з англ. М. Гірняк. Львів: Літопис, 2004. 384 с.

<sup>2</sup> Шовкопляс Г. Рецепти від Умберто Еко. Деяко про написання постмодерністських детективів. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції* : зб. наук. пр. (філол. науки). 2016. Вип. №8. С. 119-123.

<sup>3</sup> Сук О. Новітні засоби акустичної та електроакустичної вокальної композиції : наук. обгр. творчого мистецького проєкту / Національна музична академія України ім/ П. І. Чайковського. Київ, 2024. 100 с.

різними реципієнтами. Таким чином, можемо говорити про процес подвійної інтерпретації та ідею відкритого твору не лише на рівні виконавця-інтерпретатора, який тут заміняє читача коміксу, а й на рівні слухача.

**Дніпровська академія музики,  
кафедра історії та теорії музики, магістрантка І курсу**

*Автор – Пушкар Віолетта Віталіївна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент  
Купіна Дарина Дмитрівна*

### **ПРИНЦИПИ ВТІЛЕННЯ ПОЕТИЧНИХ ОБРАЗІВ «ОСІННІХ ПІСЕНЬ» МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО В ХОРОВИХ МІНІАТЮРАХ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО**

Творчість М. Рильського, безперечно, займає важливе місце в українській культурі ХХ століття. Значним є і вплив поета на музичне мистецтво нашої країни, що підтверджується незгасаючою увагою композиторів до його текстів.

Яскравим прикладом втілення віршів М. Рильського в хоровій музиці є два опуси хорів *a cappella* Б. Лятошинського (1964 рік). Це – дев'ять хорових мініатур на тексти з ранньої творчості поета. Для перших двох хорів цього опусу композитор обрав вірші зі збірки «На білих островах», яка вийшла в 1910 році. Незважаючи на те, що М. Рильському на той момент було 15 років, у цих віршах вже проявився непересічний талант автора, що було відзначено дослідниками та прихильниками творчості поета.

До ор. 64 увійшло п'ять хорів: «Осінь», «Дощ», «Широке поле», «Колискова» і «Дощ одшумів». Перші два хори цього опусу написані на вірші з одного поетичного циклу М. Рильського – «Осінні пісні» (зі збірки «На білих островах»). Вочевидь, це стало підставою до появи зв'язків між хорами «Осінь» і «Дощ», що дозволяє об'єднати їх у своєрідний диптих. Така внутрішня циклізація, до речі, виявляється характерною ознакою хорової творчості Б. Лятошинського, адже аналогічні зв'язки простежуються і в хорах на слова Т. Шевченка.

Окрім смислової єдності, вірші «Осінь на землю тихенько спускається» і «Дощ летить з хмар густих» мають схожі поетичні риси (обидва написані терцинами, тобто тривіршами, і мають схожу схему римування, а також в обидвох віршах спостерігається принцип арочності).

Незважаючи на те, що на перший погляд музична мова хорів «Осінь» і «Дощ» не має нічого спільного, при детальному розгляді у цих творах можна виявити багато спільних рис. Це – втілення в музиці загального настрою обраних поетичних творів, а також дотримання композитором загальної структури обраних текстів. Іншою характерною рисою цих хорів є мелодична деталізація окремих слів, як ознака техніки *wordpainting* або звукопису. Привертає увагу також ставлення Б. Лятошинського до віршів: текст нового рядка поезії, що використовується вперше, доводиться до кінця в тому ж голосі, у якому почався. При повторному використанні в інших голосах композитор може інколи робити



незначні функціональні зміни, наприклад, задля збереження поетичних наголосів або одночасного завершення фрази. Так, незвична поетична будова вірша «Дощ летить з хмар густих» М. Рильського (амфімакр) підкреслюється Б. Лятошинським у мелодії тенорів на самому початку хору, і тільки після цього замінюється тристопним хореем із додатковим складом («До́щ летіть із хма́р густи́х») задля зручності виконання.

Водночас між хорами «Осінь» і «Дощ» наявні й інтонаційні зв'язки. Найбільш очевидний з них – це використання однакового допоміжного звороту, який зустрічався в першому хорі та з якого починається другий. Звертають на себе увагу й ладо-гармонічні особливості творів, у рамках яких натуральний мінор поєднується з елементами фригійського модусу.

Цікавою є й підпорядкованість музичної мови обох хорів генеральній музичній ідеї. У хорі «Осінь» ця ідея базується на трьох елементах. Перший з них заснований на допоміжному хроматизмі, другий – на висхідному мелодичному русі і третій – на низхідному. Вони використовуються незалежно від поетичного змісту в різних комбінаціях.

У хорі «Дощ» прослідковується схожа звукова ідея, але не в мелодичному русі, а інтервальної організації. Проаналізувавши імітації в другому пласті фактури стає очевидним постійне чергування у вертикалі інтервалів малої сексти та великої секунди. Які б фактурні зміни не відбувалися, ці два інтервали зберігаються протягом усього твору, переймаючи на себе роль центрального елемента.

Повторювані інтонаційні комплекси, що зустрічаються в обох хорах, можуть бути ідентифіковані як монограми, використання яких у цілому характерно для творчості композитора (Є. Харченко). І хоча в хорах «Дощ» та «Осінь» ці тематичні зерна не отримують самостійного розвитку, а вплітаються в загальну мелодичну канву, вони виступають важливим скріплюючим фактором, поєднуючи музичні тексти на рівні завершених композицій (ідея інтертекстуальності хорової творчості Б. Лятошинського).

Отже, всі зазначені фактори дозволяють говорити про наявність ознак хорового диптиху всередині циклу, а також підтверджує виняткову майстерність Б. Лятошинського, якому вдалося цікавими, небанальними засобами розкрити всю красу поезії М. Рильського, підкресливши її сильні сторони.

**Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра,  
факультет мистецтва співу та джазу, кафедра співу та хорового  
диригування, магістранта I року навчання**

*Автор – Ралко Ольга Олегівна  
Науковий керівник – доктор філософії, старший викладач  
Гончар Олексій Юрійович*

**ВАРІАНТИ ТРАКТУВАНЬ ОБРАЗУ ВІОЛЕТТИ ВІДПОВІДНО ДО  
ТРАДИЦІЙ ТА СУЧАСНИХ ІНТЕГРАЦІЙ  
АКТУАЛЬНИХ СОЦІАЛЬНИХ ТА КУЛЬТУРНИХ ПИТАНЬ**

Опера Джузеппе Верді «Травіата» (1853) – один з найбільш значущих та виконуваних у світі творів, що вирізняється не тільки своїм музичним полотном та глибокою драматургією, а й соціально-психологічними питаннями. Сюжет, заснований на романі Олександра Дюма-сина «Дама з камеліями», розповідає про трагічну історію Віолетти Валері, куртизанки, що, закохавшись у молодого Альфреда Жермона, намагається змінити своє життя, але зіштовхується з нерозумінням з боку суспільства та внутрішніми конфліктами. Образ героїні ставав предметом інтерпретацій у різних постановках, оскільки вимагає надзвичайної емоційної та акторської майстерності від виконавиць, а також певного специфічного та унікального художнього підходу до створення сценічної атмосфери.

В дослідженні ми звернемося до двох контрастних прикладів постановки та виконання ролі Віолетти у сучасних спектаклях, а саме в Оперному театрі Філадельфії (2015 рік), де головну жіночу роль виконувала Лісетта Оропеса (*Lisette Oropesa*), та в Національному театрі Мангейма (2024 рік), де образ втілювала співачка Сеунгхі Хо (*Seunghie Kho*).

У постановці «Травіати» в Оперному театрі Філадельфії, режисер Пол Курран (*Paul Curran*) поставив акцент на створення особливої атмосфери, де кожен момент внутрішньої боротьби Віолетти був переданий через сценічне оформлення та образ ролі. Л. Оропеса, виконуючи роль головної героїні, представила Віолетту як щиру у своїх почуттях жінку, яка намагається віднайти щастя в умовах певної соціальної ізоляції та внутрішнього розладу. Її інтерпретація відзначалася особливою емоційною виразністю, гнучкістю голосу та здатністю передавати весь задуманий композитором та режисером спектр переживань персонажа.

Л. Оропеса акцентувала увагу на внутрішньому зламі героїні, яка з самого початку є не тільки хворою фізично, але й дещо виснажена морально, адже її прагнення до зміни способу свого життя стикаються з неприяною суспільства та власними сумнівами. Втілення ролі через сприйняття внутрішнього болю та боротьби було домінуючим. Співачка вдало використовувала власні вокальні ресурси, щоб змалювати етапи розвитку персонажа – від легкого ліризму до глибокої трагедії. Голос Л. Оропеси має яскраво виражену технічну майстерність, що дозволяє їй виразно передати як моменти світлої надії, так і безнадійну меланхолію, що підкреслює драматизм долі героїні. Сценічне оформлення додатково підсилювало специфіку постановки: близькі до

класичних декорації створювали простір, в якому внутрішні переживання персонажів мали бути наближено втілені відповідно до соціальних умов епохи. Сюжет був сфокусований на приватному житті героїні, що дозволяло глядачеві краще відчуті її особисту трагедію.

На відміну від філадельфійської постановки, в театрі Мангейма (2024) режисери обрали більш сучасну та експресивну інтерпретацію, яка передбачала певну інтеграцію актуальних соціальних та культурних питань. У цій постановці Сеунгхі Хо втілює образ Віолетти, зосереджуючи увагу як на психологічних, так і символічних аспектах персонажа. В її інтерпретації головний жіночий персонаж постає не тільки жертвою соціальних умов, але й жінкою, яка має сильну внутрішню рішучість, що не дозволяє їй цілком піддатися нищівним обставинам.

Сеунгхі Хо створює образ героїні через контрастні вокальні та акторські прийоми: її голос коливається від чуттєвої м'якості до драматичних пікових моментів. Таке використання голосових відтінків дає можливість зрозуміти глибину переживань Віолетти, що балансують між бажанням жити новим життям та бути коханою з одного боку, прагненням проявити силу духу у протистоянні осуду та соціальним стереотипам з іншого, гідно зустрічаючи наближення смерті. Інтелектуальний підхід до трактування персонажа також виявляється у розгорнутій психологічній побудові сцен, де кожен жест і вираз обличчя стають частиною великої історії внутрішньої боротьби героїні.

Постановка в Мангеймі, на відміну від більш класичної філадельфійської, поєднувала інноваційні технології сценографії та стилізовані образи, що створювало додаткові шари «символізму сучасності», дозволяючи більш відчутно передати почуття Віолетти. Це включення «трендових» театральних засобів допомогло зменшити дистанцію між глядачем і героями, надати виставі більш глобальний контекст, що ставить питання про долю окремої особистості в умовах сучасного суспільства.

Інтерпретації образу Віолетти Л. Оропесою та Сеунгхі Хо вказують на різні підходи до психологічної та музичної інтерпретації персонажа. Л. Оропеса у філадельфійській постановці розкриває глибину внутрішнього переживання героїні через емоційно насичене виконання, де її голосова техніка дозволяє виразити одночасно ніжність і драматизм. Вона більше орієнтована на традиційне трактування образу, де основний акцент зроблено на переживаннях, які поступово посилюються. Натомість Сеунгхі Хо в мангеймській постановці виконує роль з акцентом на акторсько-драматичну глибину, використовуючи техніки, що дозволяють передати багатогранність характеру персонажа. Її голосова палітра дозволяє створити багатшарову інтерпретацію, і в цьому контексті важливим є її підхід до внутрішнього конфлікту, що охоплює як особисті, так і соціальні проблеми.

Аналіз цих постановок показує, що, незважаючи на різні художні концепції та виконавські підходи, інтерпретація образу Віолетти завжди залишалася глибоко психологічною та емоційно насиченою. Її образ, незалежно від постановки, є втіленням боротьби між любов'ю і соціальними умовами, між внутрішнім світом особистості та зовнішніми викликами. Ці дві інтерпретації підкреслюють еволюцію підходу до образу Віолетти в сучасному

театрі, де на перший план виходить не тільки класичний драматизм, але й розуміння персонажа як особистості, що бореться за своє місце в світі. Це дозволяє розглянути класичне трактування оперного сюжету в світлі, що відкриває нові можливості для втілень твору і для нового сприйняття оперного мистецтва в цілому.

**Дніпровська академія музики,  
кафедра історії та теорії музики, II курс**

*Автор – Рубіцька Аріна Андріївна  
Науковий керівник – викладач кафедри історії та теорії музики  
Капітонова Катерина Павлівна*

**СИМФОНІЯ № 10 «HIN TORDEN-BOLIG»  
ЯК КУЛЬМІНАЦІЯ РОМАНТИЧНОГО ПЕРІОДУ  
ТВОРЧОСТІ РУДА ЛАНГТОРА**

Екстатичний та таємничий – саме таким був данський композитор кінця XIX – середини XX століття Руд Лангтор. Свідчень про нього майже немає в українському музикознавстві, проте Лангтор є досить відомим композитором та органістом на Батьківщині та в Німеччині, деякі його твори увійшли у «Kulturkanonen», а саме опера «Antikrist» та твір для голосу з оркестром «Sfærernes musik».

Творчість Руда Лангтора налічує велику кількість жанрів, але перлиною його творчості є саме жанр симфонії, що становить творчий портрет композитора. Йому належить 16 симфоній, всі вони програмні, але зовсім не схожі одна на одну, вони різні за змістом, тривалістю, стилістикою та що найцікавіше формою. Їх образна сфера пов'язана із природними явищами, пейзажем, міфологічними персонажами, історичними особами та об'єктами, а також є симфонії що пов'язані з певним відчуттям.

Симфонія № 10 «Hin Torden–Bolig» має програмність та риси кіномузики – у назві симфонії покладений відтінок «пейзажності». Хоча композитор пробував декілька робочих назв твору, все ж остаточний варіант є своєрідною алюзією на «The Tragical Historie of Hamlet, Prince of Denmarke» В. Шекспіра.

Основою концепцією симфонії постає показ різних образів моря – бурі, шторму, підводного світу та скелі, що знайшло втілення у одночастинній композиції з чіткими рисами чотирьох розділів, що відповідають концепції частин в сонатно-симфонічній формі: перший розділ – активний, другий – споглядальний, третій – жанровий, четвертий – масовий. Окрім того, кожен з розділів написаний у окремій складній формі: I розділ – сонатна, II – варіантна, III – тричастинна зі вступом, IV – складно-складена.

Головним героєм і споглядачем всіх подій, які відбуваються у цій стихії є скеля Хін, тому її лейттема проходить скрізь всі розділи симфонії. Вперше вона з'являється у вступі, адже саме цією темою відкривається симфонія. Лейттема складається зі двох елементів: висхідний рух тридцять других та хвилеподібний

пунктирний ритм, що підкреслює схвильованість та призивність. Для першого проведення тема доручена валторні та низьким струнним на *ff*. Далі тема доручається і всім іншим інструментам оркестру, але звучить не повністю, а лише її другий елемент: пунктирний ритм.

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

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

Третій розділ нетрадиційний для побудови симфонії він вносить деяку розгубленість, бо починається з вступу, який носить в собі характер скерцо: стаккато, пунктирний ритм, тріолі та пульсація підкреслюють кілкий образ. Згодом стає зрозуміло, що це хибне скерцо, адже далі звучить тричастинна форма, де розкривається підводний світ. Постійне проведення однієї теми, заснованої на ритмічному зменшенню другого елементу лейттеми, у різних інструментах додає відчуття застиглості.

Повноцінно образ скелі розкривається в останньому – четвертому розділі симфонії: його зміст ми уявляємо як оповідь скелі Хін. Для кращого втілення цієї концепції композитор обрав складно-складену форму, що має чотири частини, які безпосередньо розкривають різні події та стани моря. Через них проходить лейттема скелі, завдяки чому ми розуміємо, що йдеться мова від її обличчя.

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

Кода є апофеозом мудрості, величі та безкінечності життя скелі Хін, яка ще багато чого побачить, і сумного, і радісного, вона так і буде безпосереднім героєм ще багатьох історій. Її скарбничка мариністичних оповідань буде

поповнюватися і ліричними, і трагічними моментами, і вона не може бути осторонь від них, бо вона і є частина своїх розповідей.

Симфонія №10 «Hin Torden-Bolig» є автобіографічною, як і більшість його інших симфоній з мореністичною тематикою. Лангтор під образом скелі вбачає себе, адже в той час відбувались страшні політичні та соціальні події, більшість музикантів в Данії не сприймали його як композитора, він був чужий для них, всі ці події бились об скелясту душу митця, але Лангтор, як непошатна та сильна скеля, продовжував писати музику, експериментував з формами, стилями тощо, даруючи світу емоційну та неординарну музику.

**Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра,  
факультет виконавського мистецтва та музикознавства,  
кафедра історії музики, IV курс**

*Автор – Рожко Світлана Михайлівна  
Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства, доцентка  
Василенко Ольга Валентинівна*

### **СТИЛЬОВА РЕПЛІКА «НОВОЇ ПРОСТОТИ» ЕРІКА САТІ У ТВОРЧОСТІ ЛЮДОВІКО ЕЙНАУДІ**

Людовіко Ейнауді – італійський композитор і піаніст другої половини ХХ-першої чверті ХХІ століть. Олександра Овсяннікова-Трель, дослідниця феномену «нова простота», зазначає що цей митець належить до когорти відомих композиторів, італійських неокласиків<sup>1</sup>. Музикант створив 16 концептуальних альбомів, композиції з яких стали основою багатьох відомих саундтреків.

Композитор є наступником ідей мінімалізму, що став надзвичайно популярним у США та Європі в 1960-1980-х роках завдячуючи Л. Янгу, Ф. Глассу, С. Райху, Т. Райлі. Сьогодні ця техніка композиції користується величезною популярністю у масовій культурі, яка схиляється до певної афористичності у принципах формотворення, тяжіє до лаконізму музичного висловлювання. Мінімалізм постає як стильовий відгомін ідей «нової простоти», які ствердилися ще на початку ХХ ст. у творчості композиторів французької національної школи. Її представник Ерік Саті – один із найяскравіших та найнепередбачуваніших французьких композиторів межі ХІХ та ХХ століть, чия музика вирізняється яскравим індивідуальним почерком, навіть на тлі значних новацій цього часу. З одного боку, його творчість відображає художні тенденції епохи, а з іншого – сам композитор визначав напрямок цих пошуків, ставав їх каталізатором, генеруючи сміливі ідеї, схиляючись до експериментів. У певних дослідників поширена думка, що його твори були дивними, недосконалими і містили елементи дилетантизму, а його підхід розхитував основи

---

<sup>1</sup>Овсяннікова-Трель О. А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві : монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. с. 207.

композиторського мистецтва та знижував статус музичних творів, мав відверто провокативний намір.

Водночас Еріка Саті вважають попередником важливих стильових явищ ХХ століття, таких як імпресіонізм, примітивізм, конструктивізм, неокласицизм та мінімалізм. Його вплив на подальший розвиток музичної культури величезний, що робить його фігуру важливою і у контексті метамодерної епохи, незважаючи на скептичне ставлення до його творчості в академічному середовищі. Як один з найпрогресивніших діячів національної культури, Е. Саті активно підтримував ідею оновлення французької музики і, разом з іншими представниками цього жанру, шукав нові образні системи та засоби музичної виразності. Найбільші сміливі досягнення втілені у фортепіанних мініатюрах Е. Саті, які стали основним простором для його творчих експериментів, зокрема, у ствердженні ідей стильової течії «нової простоти».

Музично-стильові прояви простоти в програмних творах Людовіко Ейнауді та Еріка Саті мають значну кількість спільних рис:

- спрощення структурних елементів фактури, що виражається у мінімалізмі використаних голосів, у лаконізмі формотворення та принципах мелодики;
- статичність композицій, яка досягається за рахунок повторюваних елементів і ритмічних патернів, що створюють відчуття сталості й нерухомості;
- відсутність контрасту між частинами твору: у таких циклах, як «Гноссьєни» та «Гімнопедії» Е. Саті, форма побудована без різких контрастів, що сприяє створенню спокійного, медитативного настрою;
- критично-викривальний зміст щодо програмних назв – пародіювання та заперечення класичних та романтичних традицій;
- превалювання принципів некласичного композиторського мислення, навмисне порушення логічного зв'язку у вираженні музичних ідей;
- використання нехудожнього матеріалу в художньому контексті, що призводить до певної зневаги високого мистецтва;
- використання методу жанрово-стилістичного пародіювання, спрямованого, зокрема, на класичну сонатну форму і т. п.

Як у творах Людовіко Ейнауді, так і в творах Еріка Саті простота реалізується композиційними принципами мінімалізму, провідними прийомами є: схильність до повторності, обмеженої ладогармонічної палітри, проста акордової структури, переважання спокійного медитативного ритму, його плинність. Обидва композитори використовують ці засоби для досягнення глибокої емоційної виразності, дозволяючи слухачу відчувати атмосферу, що панує в кожному творі. Однак кожен з них має свій унікальний підхід до цього: Л. Ейнауді створює музику, яка є більш сучасною, технічно більш прогресивна, але водночас семантично глибинна, часто натхнена природою, тоді як Е. Саті у фортепіанних творах акцентує увагу на створенні абстрактних, часто іронічних образів.

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

*Автор – Романюк Наталія Вікторівна  
Науковий керівник – старший викладач  
Юзюк Наталія Федорівна*

### **ВТІЛЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ФОЛЬКЛОРНИХ ДЖЕРЕЛ У ФОРТЕПІАННОМУ ЦИКЛІ «ПОРИ РОКУ» ІГОРЯ СОНЕВИЦЬКОГО**

Сьогодні вивчення національно-культурних здобутків представників українського зарубіжжя є важливим фактором духовного відродження України. Наукові праці С. Павлишин, З. Штундер, Л. Кияновської, О. Козаренка та інших музикознавців присвячені вивченню цієї теми.

Нещодавно став відомий в Україні музичний доробок знаного композитора української діаспори Америки Ігоря Соневицького (02. 01. 1926. с. Гадинківці Тернопільської обл. – 23. 12. 2006. Лексінгтон, США), який здобув освіту у Вищому Музичному інституті ім. Лисенка у Львові, потім у Музичній Академії у Відні. Від 1950 року проживав у США, був співзасновником та викладачем Українського Музичного інституту в Нью-Йорку.

Сфера діяльності Соневицького охоплювала композиторську творчість, педагогічну працю, диригування, музичну критику, наукове музикознавство, фортепіанне виконавство, а також культурно-організаційну роботу широкого спектру.

Йому пощастило ще раз побувати в Україні у 1993 р., тоді він читав лекції з історії української церковної музики у ВДМІ ім. М. Лисенка у Львові та у ДДПІ ім. І. Франка, відбулися його авторські концерти у Львові, Києві, були видані збірка його солоспівів, фортепіанний концерт, хоріві і фортепіанні твори, цикл «Пори року».

У період 40-50-х років у США суттєво відчувався брак українського національного педагогічного репертуару. Тому українські митці, займаючись викладацькою діяльністю, розуміючи необхідність у поповненні педагогічного репертуару творами, котрі б виховували у підростаючого покоління патріотичні почуття, самі створювали власні опуси для дітей, презентуючи їм національну культуру і традиції свого народу.

Узявши за приклад діяльність вітчизняних та західноєвропейських композиторів-педагогів (Б. Бартока, З. Кодаї, К. Орфа) які розглядали народну пісню як важливе підґрунтя розвитку національної музичної культури та вагомий дидактичний засіб виховання дітей, а також зважаючи на думку патріарха української музики С. Людкевича, що «до сучасного педагогічного репертуару необхідно залучати твори, котрі віддзеркалюють ментальність нації, не тільки розвивають фахові навички і є добрим дидактичним матеріалом, але й допомагають художньо пізнати, музично пережити відповідний пласт національної культури», українські педагоги на чужині розпочали активно працювати над дитячим репертуаром для національного виховання молоді української діаспори.



З часом вийшли з друку упорядковані педагогами української діаспори нотні видання, і серед них праці Р. Савицького (США, 1907-1960), М. Кравців-Барабаш (Канада, 1917–2002) та ін.

Ігор Соневицький теж створив цікавий масштабний цикл фортепіанних п'єс для дітей «Пори року», який складається з 4-х частин і вміщує 32 композиції виключно на українських фольклорних та пластових піснях. Спочатку було видано дві частини циклу – «Зима» і «Весна» (1951–1952), які складаються з церковних колядок, щедрівок, веснянок і дають дітям чітку уяву про народну обрядову пісенність. Згодом додалися третя частина – «Літо» (1955), яка складається з обробок українських народних пісень, та четверта частина – «Осінь», до якої входять окремі п'єси, стрілецький гімн «Червона калина», фортепіанній триптих до 1000-ліття хрещення Київської Русі (1988).

Ці збірки були перевидані в 1999 році у Львові.

На думку професорки С. Павлишин: «Культурно-мистецька діяльність Соневицького відчутно впливала на збереження національної приналежності українських емігрантів в американському світі. Це було особливо важливим для виховання молодого покоління перед загрозою асиміляції. Його діяльність утвердила його ім'я як гідного представника культури українського народу».

Інструментальна творчість І. Соневицького складається з дидактичних фортепіанних п'єс для навчання дітей. Як бачимо з назв творів, зібраних у збірнику «Пори року» – автор мав на меті виховну, просвітницьку та національно-патріотичну направленість свого видання. Разом з тим, музичні твори, особливо на історичну тематику, а також і такі, що пов'язані з традиціями святкування Різдва та Великодня, які десятиліттями були заборонені на теренах України, тепер заповнюють прогалині у штучно перерваних національних культурних традиціях.

Фортепіанна педагогічна література українського зарубіжжя заслуговує на використання також і у педагогічному репертуарі сучасних українських музичних та загальноосвітніх шкіл України, відіграючи помітну роль у духовному відродженні нашого народу.

**Відокремлений структурний підрозділ «Фаховий музичний коледж»  
Дніпровської академії музики, циклова комісія «Теорія музики», IV курс**

*Автор – Савчук Лоліта Олегівна  
Науковий керівник – викладачка кафедри історії та теорії музики  
Капітонова Катерина Павлівна*

### **КОМПОЗИТОРСЬКЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ ВІДЬМИ В ЕПОХУ РОМАНТИЗМУ**

Образ відьми в музичному мистецтві почав використовуватися у XVII столітті. Першим свою увагу звернув англійський композитор Г. Перселл, який написав музику до вистави «Circe» яка не дійшла до наших днів, опери «*Dido and Aeneas*» та «*Saul and The Witch of Endor*». У різних видах мистецтва розквіт теми чаклунства та потягу до містики відбувся в епоху Романтизму.

Свою увагу до теми звертали такі композитори як: Н. Паганіні, Р. Шуман, А. Дворжак, Г. Берліоз, Е. Хумпердінк та інші. У музиці ХХ століття присутнє розкриття чаклунства у жанрі симфонічної поеми – Г. Банток «*The Witch of Atlas*», Р. Баклі «*Witch Fiddle*», та Дж. МакМілан «*The Confession of Isabel Gowdie*».

Українська спадщина даної тематики проросла з опери М. Лисенка, котрий перший звернувся до зображення відьми, взявши за основу за основу повість М. Гоголя «Майська ніч, або утоплена». У ХХ столітті можна простежити втілення образу відьми у опері-балеті В. Губаренка «Вій», в якому поєднався символізм не тільки у партитурі, а й у хореографії та декораціях. Даним твором надихнувся й сучасний композитор О. Родін написавши балет «Вій». Також образ відьми знайшов втілення й в опері композиторки В. Мартинюк «Як в далеку давнину».

Можна виявити схожі прийоми, що використовуються для зображення образу відьми в музичних творах:

- *Політ та відьма*. Зображення «польоту» відьми зустрічається у формі стрімкого висхідного гамоподібного пасажу або хроматичного ходу.
- *Вальсованість (тридольність)*. Вальс вважався довгий час танцем нечисті, тому даний жанр фігурує при їх зображенні.
- *Вокальна партія* частіше писалася для сопрано, аби зобразити молоду відьму.
- *Гротескність та гіперболізація образу* досягається за допомогою гармонії, а саме різноманітних відхилень, як символу емоційної нестабільності.
- *Остинатність ритмічних фігур* можна трактувати як символ чаклування та заклинання.
- *Метричні особливості*. Перемінний метр слугує зображенням хаотичної темної сили та її небезпечності.
- *Символіка*. Образи природи нерідко асоціюються з нечистю, наприклад із буревіями, грозами.
- *Контрастність*. Динамічна мінливість, паузи, предикти готують до страшної розв'язки, тримаючи слухача у постійній напрузі.
- *Швидкий темп та віртуозні пасажі* є характерною ознакою містичних представників.
- *Циклічність форми* можна трактувати як вічну природу зла.
- *Тональний план*. Якщо розглядати це питання в умовах одного твору то його фрагменти з різкими відхиленнями можна трактувати як втручання лихих сил.

Нашу увагу привернули твори композиторів романтиків, а саме пісні німецьких композиторів, які у своїх камерно-вокальних творах розкривають з різних сторін особливості героїні-відьми: «*Hexenlied*» (1828) Фелікса Мендельсона, «*Junghexenlied*» (1898) Ріхарда Штрауса і «*Lied der jungen Hexe*» (1898) Людвіга Тьює. Характерною особливістю стало спрямували увагу на творчість маловідомих поетів: Ф. Мендельсон звернувся до Людвіга Гьольті, а Р. Штраус та Л. Тьює до Отто Бірбаума.

Порівнюючи три втілення химерного образу можна констатувати, що вони мають достатньо спільних ознак. Окрім німецької мови, літературні твори об'єднані показом молодої та привабливої відьми гори Брокен. У творі Ф. Мендельсона еталонна відьма гори Брокен грайлива, з нетерпінням чекає на

шабаш. Бачення образу Р. Штраусом відрізняється своєю химерністю та нестабільністю, що уособлюється хроматизованими виспівами та несподіваними інтервальними стрибками. Емоційна нестабільність відьми розкривається за допомогою частих гармонічних відхилень. Поміж творів виділяється твір Л. Тьює через показ сюжету за допомогою баладності – він не зображує образ, а лише розповідає випадок у лісі з боку третьої особи.

Засоби музичної виразності, які були притаманні зображенні образу відьми, наявні в аналізованих творах. Тридольний розмір присутній у творах Ф. Мендельсона та Л. Тьює, в той час як Р. Штраус використовує 3/8 та зміщує сильні долі розмиваючи кордони тактів.

Хоча ідея творів одна – розкриття образу відьми, музична форма є різною – у Ф. Мендельсона – куплетна, у Р. Штрауса – двочастинна, у Тьює – тричастина. Об'єднує твори наявність вступу, в якому розкривається провідна концепція. У пісні «*Hexenlied*» Ф. Мендельсона, вступ відображає настрої твору – лунає насичений дрібними тривалостями та тремоло, що викликає деяку тривогу перед чимось невідомим завдяки хвилеподібній динаміці. У вступі «*Lied der jungen Hexe*» Л. Тьює наявні дві теми – «тема коника» з остинатним пунктирним ритмом та танцювальна «тема відьми» у верхньому регістрі.

Р. Штраус зображує в творі чотири емоційних стани героїні: відьма оманливо спокійна, але поступово образ забарвлюється експресивністю переходячи у другу фазу після якої лунає вибух емоцій, що так само швидко вщухає як і починався.

Нерозривно поєднані поняття образу та гармонії – Ф. Мендельсон та Л. Тьює підпорядковуються романтичній гармонії, в той час як Р. Штраус – експресіоністичній, збагативши свій твір тягінням до переосмислення гармонії попередників, використовуючи еліпсис гармонічних зворотів, хроматизовану інтонацію та відхилення у неспоріднені тональності.

**Київська муніципальна академія імені Р. М. Глієра,  
факультет виконавського мистецтва та музикознавства,  
кафедра історії музики, I курс магістратури**

*Автор – Слободян Євген Євгенович  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри Полячок Дмитро Олександрович*

## **ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ НА БУКОВИНІ**

Чернівецька музична спільнота має довгу історію, сповнену чималих успіхів. В наші дні це особливо помітно у сфері естрадного виконавства. Але й академічна вокальна школа Чернівців є вагомим сферою, гідною окремого дослідження. Найбільш послідовний і тяглий період розвитку академічного вокалу у цьому місті розпочався у 1972 році, коли Сільва Йосипівна Максименко за направленням потрапила до Чернівецького музичного училища, де викладала постановку голосу на диригентсько-хоровому відділі, а згодом, у 1975 році,

заснувала вокальний відділ, який очолювала до 2023 року. Поряд із викладацькою діяльністю вона не полишала роботу концертної співачки, працювала в філармонії як солістка. Про свій шлях вона розповідала так: «Коли я навчалася в середній загальноосвітній школі, хором у нас диригував Григорій Степанович Орелецький, концертмейстером була його дружина, піаністка Оріся Юстинівна. Саме вона й виявила у мене голосові дані і почала займатися зі мною співом. Ці заняття зводилися до виконання соло в хорі і виступів на шкільних олімпіадах як солістки. Сім'я Орелецьких найбільше вплинула на моє становлення як співачки. Це були високоерудовані, інтелігентні люди, вони володіли іноземними мовами, здається, аж вісьмома. Оріся Юстинівна – дочка буковинського художника Юстина Пігуляка. Це був той осередок інтелігенції, де влаштовували мистецькі творчі вечори зі студентським і професорським складом освітян. Після закінчення одинадцятого класу Григорій Степанович повіз мене прослухатися до Львівської консерваторії імені Миколи Лисенка, куди я і вступила на навчання. На той час на кафедрі сольного співу працювали видатні провідні педагоги: В. Кобржицький, В. Підоріна, П. Кармелюк, Т. Карпатська, М. Бойко, М. Сіверіна, В. Чайка, Л. Жилкіна, О. Вробель, О. Дарчук. Це плеяда викладачів високого професійного рівня, які досконало володіли професійною майстерністю в шліфуванні голосу співаків. Я навчалася у класі професора О. Й. Дарчука. Вдячна йому за все і горджуся, що була його студенткою» (джерело цитати – інтерв'ю, взяте автором даного матеріалу).

Після того, як вокальний відділ почав розвиватися, до команди викладачів долучилися М. М. Ніколін, заслужені артисти України С. В. Шкурган, заслужена артистка Башкірської АРСР Ю. І. Шевчук. А з часом циклову комісію поповнили викладачі Л. С. Гакман, заслужений артист України А. С. Шкурган, лауреатка національної премії ім. Т. Г. Шевченка, заслужена артистка України Ірина Стиць (Куліковська), Т. Лабік, народний артист України Я. Солтис, С. Гаврилюк.

Вокальний відділ Чернівецького коледжу мистецтв випустив не одне покоління талановитих та відомих випускників. Педагоги намагаються виховати в студентах волю, характер та професіоналізм і подати якнайкращі свої знання. Тому серед випускників відділу чимало зіркових імен: народні артисти України Іво Бобул, Павло Дворський Ольга Добрянська, Дмитро та Назарій Яремчуки, заслужений артист України Володимир Фісюк, соліст Віденського оперного театру Мар'ян Талаба, Лучіана Гакман (Еквадор), солісти Одеського національного академічного театру опери та балету Р. Зіневич та Д. Павлюк, заслужений працівник культури І. Гатрич, артистка хору Національної опери України А. Аузяк та багато інших.

Київська муніципальна академія імені Р. М. Глієра,  
факультет виконавського мистецтва та музикознавства,  
кафедра історії музики, IV курс

Автор – Сокольчук Анастасія Сергіївна  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри Полячок Дмитро Олександрович

**«КОНЦЕРТНА УВЕРТЮРА» E-DUR OP. 12  
КАРОЛЯ ШИМАНОВСЬКОГО:  
ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ**

«Концертна увертюра» *E-dur op. 12* для симфонічного оркестру є першим симфонічним твором К. Шимановського. Вона була написана в 1904 – 1905 роках та належить до раннього періоду його творчості. «Концертна увертюра» стала значним поштовхом для розвитку симфонічної творчості митця, яка включає чотири симфонії та два концерти для скрипки з оркестром.

Прем'єра «Концертної увертюри» відбулася на першому концерті композиторів товариства «Молода Польща в музиці» у Варшаві 1906 року під керівництвом Гжегожа Фітельберга – композитора і диригента, одного з ключових учасників цього об'єднання. У 1912 – 1913 рр. К. Шимановський разом із Г. Фітельбергом переінструментували твір, створивши, таким чином, його другу редакцію. В оновленому варіанті вона прозвучала у Відні 1913 року під керівництвом чеського диригента, альтиста та композитора Оскара Недбала.

«Концертна увертюра» написана у пізньоромантичному стилі під впливом музики австро-німецької школи, зокрема творчості таких композиторів як Р. Вагнер та Р. Штраус. В образно-стилістичному плані вона характеризується величезною експресією, потужністю звучань та імпульсивністю. Патетична піднесеність, яскрава урочистість поєднуються в «Увертюрі» з ліричною ніжністю, витонченістю, наспівністю окремих тем.

«Концертна увертюра» – це одночастинний твір, написаний в сонатній формі, принципи якої дотримані не цілком канонічно. Слід відзначити тричастинну будову головної партії, відсутність заключної партії, три хвили розвитку в розробці, неочікувані тональні переходи в розробці та репризи. В експозиції представлено класичне домінантове співвідношення тональностей головної та побічної партій (*E-dur* – *H-dur*). В розробці панують такі тональності як *dis-moll* (перша хвиля розвитку), *b-moll* (друга хвиля розвитку). Реприза динамічна зі скороченою головною партією (*E-dur*), видозміненою сполучною партією (*gis-moll*), а побічна партія набуває незначних змін, але викладена в тональності більш далекій за ступенем спорідненості (*As-dur*).

Одна з ключових особливостей композиторського письма у творі полягає в майже постійному використанні імітаційно-поліфонічних прийомів, що сприяють активному розвитку тематизму. Слід відзначити структуру теми головної партії, яка ділиться на окремі інтонаційні елементи. Саме на їх розвитку і взаємодії великою мірою будується музична тканина твору (зокрема, на інтонаціях головної партії побудована сполучна партія; також її елементи активно розвиваються та видозмінюються в розробці). Важливість побічної

партії полягає в тому, що вона є більш цілісною і яскраво представлена в кульмінаційних моментах твору. В кульмінаціях композитор надає перевагу контрапунктичним зіставленням тем головної та побічної партії в метро-ритмічному розширенні.

К. Шимановський використовує максимум можливостей потрійного складу оркестру – розширеного, збагаченого інструментами дерев'яно-духової, ударної груп, арфою. Партитура твору масштабна, з доволі щільною фактурою. К. Шимановський вдало поєднує звучання різних тембрів інструментів для точної передачі музичних образів. Велику перевагу композитор надає партіям дерев'яно-духових та струнно-смичкових інструментів, які успішно взаємодіють між собою, особливо ця спорідненість проявляється в ліричній сфері. Важливу роль відіграє мідна група оркестру, яка втілює піднесений, героїчний, блискучий характер звучання та є домінуючим елементом у кульмінаціях (кульмінація першої – ц. 17, другої – ц. 24, та третьої хвиль розробки – ц. 29; кульмінації репризи – ц. 36, ц. 39, та коди – ц. 40).

Головна партія втілює політні, фанфарні та нестримні, ритмічно імпульсивні інтонації, що надають загальному образу рис впевненості та завзятості. Мелодична лінія теми головної партії в більшості хроматизована. Сполучна партія містить ніжні, любовні, легкі образи, втілені за допомогою м'яких тембрів струнних і дерев'яно-духових інструментів. Побічна партія мелодично розгорнута, переважно діатонічна, з широкими інтервальними ходами (подібно вокальному оперному стилю), надзвичайно ніжна, просвітлена за звучанням, нагадує ліричний жіночий образ.

«Концертна увертюра» представляє особливості раннього стилю Кароля Шимановського. Вони проявляються у тяжінні до яскравої контрастної образності (ліричної, героїко-патетичної, драматичної), до якої композитор звертатиметься і в подальших симфонічних творах, частому використанні поліфонічних прийомів як невід'ємної частини у розвитку тематизму, щільності фактури, ефектах миттєвого наростання та спаду, складних тональних співвідношеннях та насичених гармоніях, значній хроматизації тощо.

**Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,  
кафедра музичного продакшну та звукорежисури, аспірантура**

*Автор – Сошальський Олександр Юрійович  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент  
Кулиняк Михайло Андрійович*

## **ФІЛЬМ «ЧЕРВОНА РУТА»: НАРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО КІНОМЮЗИКЛУ ЯК ЖАНРОВОГО ФЕНОМЕНА**

Музичний фільм «Червона рута» був створений 1971 року режисером Романом Олексівим на студії «Укртелефільм». Заснований на сценарії Мирослава Скочиліяса, фільм поєднав фольклорну романтику з сучасною музикою, відкриваючи нову сторінку вітчизняного кінематографу. Концепція фільму була розроблена Левком Дутковським, керівником вокально-інструментального

ансамблю «Смерічка», та композитором Володимиром Івасюком. Як природні декорації для стрічки було обрано унікальний карпатський ландшафт із характерними архітектурними елементами, такими як дерев'яні будівлі з гостроверхими дахами на території туристичної бази поблизу Яремче.

У головних ролях фільму «Червона рута» знялися молоді на той час артисти, які згодом стали корифеями української естради. Василь Зінкевич, Назарій Яремчук і Софія Ротару в 1971 році лише починали свою творчу кар'єру, але саме ця стрічка принесла їм перший масштабний успіх. Їхні голоси, харизма й виконавська майстерність не лише закарбувалися в пам'яті глядачів, а й визначили подальший розвиток української естрадної музики. А сам фільм став відправною точкою для зростання їхньої популярності.

Сюжетна лінія фільму зосереджена на романтичній історії. У поїзді, що прямує маршрутом «Донецьк – Верховина», перетинаються долі двох молодих людей: дівчини з Карпат Оксани та шахтаря Бориса. Роль Оксани виконала Софія Ротару, яка на той час була викладачкою Чернівецького культосвітнього училища, а образ Бориса втілює Василь Зінкевич, соліст легендарного вокально-інструментального ансамблю «Смерічка». Між героями спалахує почуття, і сюжет картини розгортається навколо їхніх взаємин. Після короткого знайомства в Карпатах шляхи героїв розходяться, але Борис не залишає спроб знайти свою загадкову супутницю. Їхня доля знову зводить їх разом, і друзі запрошують пару виступити на концерті для туристів. Свої глибокі почуття одне до одного Оксана й Борис передають через виконання пісень, які стають не лише частиною історії, а й ключовим емоційним акцентом стрічки.

Як музичні номери для фільму були використані популярні на той час пісні Володимира Івасюка, Валерія Громцева, Левка Дутковського, Мирослава Скорика, Олександра Білаша та інших авторів у виконанні вокально-інструментальних ансамблів «Смерічка», «Росинка» та «Карпати». Яскраві біг-бітові аранжування пісень надали фільму інноваційного звучання, що вирізняло його серед інших кінострічок того часу. Ці пісні стали культурними маркерами своєї епохи, підкреслюючи унікальність української музики навіть у межах ідеологічних обмежень радянського періоду. Хіти, які прозвучали у фільмі, увійшли до класичного репертуару української естради та продовжують надихати сучасних виконавців. Це підкреслює значення саундтреку не тільки як елемента фільму, але й як самостійного художнього явища.

Фільм вирізняється гармонійним поєднанням музики й драматичної дії. Музика у фільмі «Червона рута» відіграє ключову роль, не лише підкреслюючи емоційну глибину сюжету, а й формуючи його художню основу. Вона є не просто фоновим супроводом, а важливим драматургічним елементом, що розкриває характери героїв, посилює атмосферу й створює унікальний культурний контекст.

Кожна пісня у стрічці відповідає конкретним моментам сюжету, посилюючи емоційне сприйняття глядача. Наприклад, композиція «Червона рута» стає неофіційним символом романтичного зв'язку між головними героями, втілюючи їхнє почуття чистої та щирої любові. Музика також супроводжує ключові моменти розвитку сюжету, акцентуючи важливі зміни в стосунках і переживаннях героїв. Наприклад, композиція «Я піду в далекі гори» супроводжує пошуки головним героєм коханої у кадри на фоні мальовничої

природи Карпат, а емоційна елегійна балада «Залишені квіти» посилює засмучений через марні пошуки стан героя. Звучання таких пісень, як «Незрівнянний світ краси» та «У Карпатах ходить осінь», дозволило занурити глядачів у багатий аудіовізуальний світ української природи.

Вихід «Червоної рути» на екрани заклав жанрову основу для розвитку жанру кіномюзиклу в тогочасній Україні, підкресливши важливість музики як драматургічного й естетичного компонента в кінематографі. «Червона рута» впроваджує характерні риси жанру кіномюзиклу: органічне поєднання драматичного сюжету з музичними та хореографічними номерами, естетизацію образів через музику та хореографію, а також використання ансамблю як колективного виконавця, що підсилює драматургію. Візуально-звуковий образ фільму доповнювався хореографічними постановками ансамблю «Єврика», що збагатило кіномову танцювальною динамікою.

Фільм мав значний вплив на культурний ландшафт України, популяризуючи українську пісню серед широкої аудиторії та затверджуючи її як частину національного бренду. Показ «Червоної рути» восени 1971 року забезпечив значний культурний успіх його учасникам. Василь Зінкевич, Назарій Яремчук і Софія Ротару стали провідними зірками української сцени, ВІА «Смерічка» був визнаний найкращим музичним ансамблем того часу, а пісня «Червона рута» перемогла на фестивалі «Пісня року – 1971». Стрічка також затвердила кіномюзикл як жанр, здатний інтегрувати національну культуру в сучасні художні форми.

Отже, музичний фільм «Червона рута» відіграв ключову роль у формуванні українського кіномистецтва, створивши зразок естетичного синтезу музики, драми та національної культури. Його значення виходить за межі мистецтва, адже він став частиною суспільного руху, який сприяв відродженню національної свідомості. Як перший український кіномюзикл, фільм залишається важливою культурною пам'яткою, що репрезентує національні особливості у глобальному кінематографічному контексті.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
кафедра оперного співу, творча аспірантура, II рік навчання**

*Автор – доктор філософії Сью На (Xu Na)  
Науковий консультант – кандидатка мистецтвознавства, доцентка,  
професорка кафедри історії української музики та  
музичної фольклористики **Путятицька Ольга Вікторівна***

**КУПЛЕТИ АДЕЛІ «MEIN HERR MARQUIS» З ОПЕРЕТИ «ЛЕТЮЧА  
МИША» ЙОГАННА ШТРАУСА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОПЕРНИХ  
СПІВАЧОК (НА ПРИКЛАДІ МАРІЇ СТЕФ'ЮК)**

Володарка унікального лірико-колоратурного сопрано Марія Юріївна Стеф'юк – видатна співачка України, оперна виконавиця, що має широке амплуа. Діапазон її камерного виконавства та музично-театральних робіт доволі значний. Серед оперних партій, якими уславилася співачка, присутні найскладніші за мистецькими завданнями та рівнем вокальної техніки, зокрема



це: Марильця («Тарас Бульба» М. Лисенка), Милуша («Ярослав Мудрий» Г. Майбороди), Тоска (однойменна опера), Чіо-Чіо-сан («Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні), Джильда та Віолетта з опер Дж. Верді (відповідно, «Ріголетто», «Травіата»), Розіна («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Лейла («Шукачі перлів» Ж. Бізе), Лючія («Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті); Маргарита Валуа («Гугеноти» Дж. Меєрбера). Важливою творчою сферою М. Стеф'юк є область камерного виконавства: відзначені мистецькими преміями цикли концертів в Органному залі (з В. Кошубою), у Національній філармонії (з провідними піаністами-концертмейстерами С. Орлюк, К. Фесенком). Універсальна палітра її голосу однаково успішно розкривалася й у програмах з обробок українських пісень у супроводі оркестру народних інструментів. Загалом, можна стверджувати, що М. Стеф'юк має органічну пластичність тембру голосу, що й повністю підтверджує її звернення до жанру оперети. Фільм режисера Владилена Недолужка «Наша сестра оперета» (Укртелефільм), відзнятий на замовлення Держтелерадіо СРСР 1985 року, розкриває універсальні барви голосу Марії Стеф'юк, яка в цьому фільмі співає Куплети Аделі «Mein Herr Marquis» з оперети Й. Штрауса.

«Летюча миша» – класичний приклад вишуканої віденської оперети, яка вдало поєднує мелодійність і «хітовість» музичної мови, гумористичний сюжет, яскраві характери, драматургічну майстерність композитора. Музичний жіночий образ саме цього номера оперети «короля вальсів» Й. Штрауса уособлює заплутану інтригу сюжету. Водночас він звучить із легкістю, музика спирається на танцювальні ритмоформули. Й. Штраус створює типову жанрову модель центрального вокального номера оперети – «куплетів». Цей номер доволі складний як у ракурсі акторської майстерності, так і в сенсі тембрового амплуа, завдячуючи насамперед поєднанню різких контрастів образу: простачки та аристократки. У музиці – мелодійності простої пісні (образ субретки, травесті) та віртуозності (образ Гранд Дами). Це творче завдання композитора підпорядковане типовій драматургічній ситуації «інтрига на межі її викриття», що зазвичай є кульмінаційною сценою комічних опер, мюзиклів та оперет. Переодягнена служниця Адель співає цей номер на балу, серед аристократів, занурених у карнавальну ігрову динаміку світського рауту. Тому важливим для виконавиці видається тембровий баланс між лапідарною кантиленою куплету й віртуозними фіоритурами, що імітують сміх Аделі над ошуканим маркізом Генріхом Айзенштайном. Куплети є динамічними, завдячуючи варіантно-варіаційному принципу розгортання музики. Точні повтори музичного матеріалу відсутні як у нотному тексті однакових куплетів, так і в концертній практиці провідних співачок світу. Ми звернулися до аналізу інтерпретації цього номера саме оперними співачками, які включають його в концертні програми поза межами спектаклю. Основний акцент у таких позасценічних умовах виконання переноситься на гру голосом, що передбачає миттєві зміни тембрової барви. В інтерпретації Марії Стеф'юк перший розділ (I куплет, тема *A*) експонує основну вальсову тему та її розвиток (тема *B*) з великою внутрішньою динамікою – пісенна кантилена поєднується з блискучою віртуозністю репетитивних звуків і пасажів у високому регістрі, але стримано. М. Стеф'юк користується прийомами *sotto voce*. У другому куплеті теми *A'* та *B'* набувають внутрішньої деталізації,

мелізматики, вони динамізуються за рахунок гучності, потрапляють у стихію початкового танцювального характеру, що підтримується більш насиченим оркеструванням. Контрастна середина – звернення до Маркіза, його звинувачення, набуває певного драматизму, що межує з лірико-комічними прийомами виконання колоратурних пасажів, а матеріал коди звучить на максимальній гучності голосу, з прискореним темпом, на кульмінації. Прийом блискучого вокального завершення куплетів вдало змальовує образ переможниці, яка примірила маску гранд-дамі й переконливо вжилася в її образ. Безумовно, в інтерпретації М. Стеф'юк ідеться про втілення моделі арії-портрету, але не статичного типу, а вишукано майстерного, що здатна відтворити лише співачка значного вокального та акторського потенціалу.

Манера виконання Куплетів Адель у Марії Стеф'юк має індивідуальні відмінності від інших оперних співачок, що в концертах обирають номер з оперети. Так, Елізабет Шварцкопф демонструє стильову рівність виконання контрастних тем, обирає певну «дистильованість» тембру, рівність голосоведіння, чим максимально наближує інтерпретацію до класицистських нормативів. Куплети Адель у виконанні Джоан Сазерленд звучать потужно, на *forte*, голос позбавлений легкості навіть у високій теситурі, що надає зайвого пафосу номеру з оперети, при тому, що вокальний стиль співачки характеризується багатим, насиченим тембром і неймовірною легкістю колоратур. Наталі Дессей відома своїми акторськими здібностями, які вона чудово поєднує з вокальною майстерністю, тому левову частку інтерпретації співачка покладає на сценічні рухи та гру реквізитом (віялом).

Марія Стеф'юк – знана співачка України, що володіє унікальним даром і виконавською майстерністю в усіх галузях вокального мистецтва: в оперному та камерному виконавстві, у відтворенні рис «високих» і характерних образів у народнопісенному та в оперному репертуарі, не оминаючи й оперету.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
кафедра історії світової музики, аспірантура**

*Автор – Тан Маосень*

*Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства, доцентка*

*Артем'єва Віра Борисівна*

## **ТВОРЧА ПОСТАТЬ ЖАНА-МАРІ ЛЕКЛЕРА В КОНТЕКСТІ ЕПОХИ**

Для французького скрипкового мистецтва XVIII століття постать Жана-Марі Леклера (1697–1764) є знаковою. Композитор жив у блискучу епоху розвитку інструментальної та музично-театральної культури й був одним із найяскравіших представників французької скрипкової виконавської та композиторської шкіл. Поява в другій половині XX – на початку XXI століть численних науково-дослідницьких робіт, статей, монографій, рецензій на нові видання нот підтверджує актуальність творчих здобутків Жана-Марі Леклера для європейської музики й сучасних музикознавців.

Специфіка діяльності Жана-Марі Леклера була обумовлена зміною естетичних векторів і соціокультурних чинників музичного мистецтва першої половини XVIII століття. Як відомо, смерть Людовика XIV 1715 року прискорила зміни французького музичного стилю, які відбувалися в 1700–1730-ті роки, і характеризувалися посиленням впливу італійської традиції. Загальновідомі експресія та віртуозність музики італійців, поширення нових жанрів і стилістичних особливостей спонукали французьких композиторів до ширшого використання сольних інструментів у творах, наслідування жанрів концерту, сольної сонати, тріо-сонати тощо. Період правління Людовика XV (який був коронований 1723 року) зумовив зміни у культурному житті, серед яких було й поступове переміщення придворних концертів у публічну площину. Головним місцем проведення неоперних заходів стали Духовні концерти (*Concert spirituel*), які дозволили паризькій публіці почути музику, раніше доступну лише при королівському дворі. У межах функціонування щорічних Духовних концертів широкій аудиторії були представлені нові жанри й виконавці, зокрема італійські, які активно виступали по всьому континенту, активізуючи «діалог» різних західноєвропейських традицій. Саме з Духовними концертами був пов'язаний і блискучий дебют Ж.-М. Леклера як композитора й виконавця перед паризькою публікою, адже восени 1728 року в рамках концертів він виконав декілька своїх сонат для скрипки і *basso continuo op. 1*.

Особливості життя й діяльності Жана-Марі Леклера репрезентують діалог італійської та французької культур у біографічному й творчому вимірах. На момент дебюту в Духовних концертах (який знаменував перехід від раннього до зрілого етапу життя і творчості) Ж.-М. Леклер вже був досвідченим скрипалем і танцівником, який декілька років прожив у Італії і вивчав гру на скрипці під керівництвом Джованні Баттіста Соміса (учня А. Кореллі), мав досвід роботи на посаді головного танцюриста й балетмейстера в Туринському театрі (де, зокрема, писав інтермедії для опер-*seria*), а також мав у композиторському доробку 12 сонат для скрипки і *basso continuo*.

Спираючись на успіх у Духовних концертах, що створив йому солідну репутацію одного з відомих композиторів та найвіртуозніших французьких скрипалів-виконавців свого часу, Ж.-М. Леклер 1733 року приєднався до королівських музикантів (*la Musique du roi*), одночасно з Ж.-П. Гіньйоном отримавши посаду керівника й першої скрипки капели та камерної музики (*de la Chapelle et de la Chambre*). Відтоді Ж.-М. Леклер бере участь у музичному житті двору, зокрема у відродженні опер Ж.-Б. Люлі, а також має виняткове право виконувати власні твори.

Близько 1737 року Ж.-М. Леклер виїхав до Голландії, де працював при дворі принцеси Анни Оранської, з 1740 року став директором музичного відділу в Гаазі, пізніше працював в Амстердамі. У Нідерландах композитор також познайомився з відомим скрипалем-віртуозом П'єтро Антоніо Локателлі, з яким довгий час мав дружні й творчі стосунки. Зустрічі Жана-Марі Леклера з італійськими скрипалями-віртуозами, ймовірно, надихнули композитора на використання елементів італійського стилю в композиціях, що було досить поширеним в епоху Пізнього бароко. Окремою сторінкою виконавської діяльності Ж.-М. Леклера були так звані дуелі, тобто поєдинки виконавців, які

завжди викликали незмінну увагу та захват публіки. Часто ці поєдинки були пов'язані з презентацією різних національних шкіл, а XVIII століття стало періодом розквіту таких музичних змагань.

Останні двадцять років життя композитора (зрілий і пізній етапи творчості) були переважно пов'язані з Парижем, куди Ж.-М. Леклер повернувся 1743 року і де продовжив активно працювати як скрипаль і композитор, а також організовувати видання своїх творів.

Творчі інтенції Жана-Марі Леклера фокусувались переважно в царині скрипкової музики (творча спадщина нараховує 12 концертів для скрипки з оркестром, 48 сонат для скрипки та *basso continuo*, тріо-сонати для двох скрипок та *basso continuo* тощо) та музично-театрального мистецтва (лірична трагедія «Сцилла і Главк», музика для різних балетів і спектаклів зі співом). Сильові зацікавлення композитора охоплюють діапазон від стриманого та збалансованого поєднання традицій французької та італійської музики в тріо-сонатах до більш ефектної італійської віртуозності в концертах. У скрипкових сонатах Жан-Марі Леклер поєднував французький шарм і вишуканість з італійською хроматикою та експресією. У концертній творчості композитор спирався на вівальдівські зразки, органічно інтегруючи їх у французьку музичну традицію з її театральністю та репрезентативністю.

Твори Жана-Марі Леклера, які у XVIII столітті вважались одним із найвдаліших поєднань французького та італійського стилів (що сучасники називали *les goûts-réunis*), продовжують захоплювати публіку XXI століття композиційною стрункістю і драматургічною вибудованістю в поєднанні з креативним підходом та індивідуалізацією образів.

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

*Автор – Торба Ярина Ігорівна*

*Науковий керівник – докторка мистецтвознавства, професорка*

*Копиця Маріанна Давидівна*

**МАЛОВІДОМІ СТОРІНКИ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ  
КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКОЇ АКАДЕМІЇ  
(ЗА ДОСЛІДЖЕННЯМ П. О. КОЗИЦЬКОГО)**

Пилип Омелянович Козицький – видатний український композитор, громадський діяч, учений, творча діяльність якого міцно пов'язана з періодом активного становлення українського музичного мистецтва, водночас своєю творчістю він презентує найвищі досягнення музичної спадщини в хоровому жанрі першої половини ХХ століття. П. О. Козицький як композитор, публіцист, журналіст, педагог, мистецький реформатор зробив великий внесок у скарбницю української музики своїми музикознавчими дослідженнями з проблем аналізу творчості композиторів-класиків і музичної діяльності сучасних йому митців, а також з питань народно-пісенної спадщини.

Протягом усього творчого життя П. Козицький вів музикознавчу роботу. Неоціненним є його дослідження «Спів і музика в Київській духовній академії за 300 років її існування». Ця наукова праця написана 1913 року і протягом майже 60 років була невідома широкому загалу. І лише 1971 року стараннями видатної музикознавиці О. Шреєр-Ткаченко розвідку було надруковано у видавництві «Музична Україна». Дослідження П. Козицького складається з трьох розділів:

1. Історія заснування Києво-Могилянської академії як шлях до вищого навчального закладу європейського рівня.

За часів Петра Могили Києво-Могилянська академія стала закладом вищої освіти європейського рівня. За гетьманування Івана Мазепи там навчались 2000 студентів. Петро Могила за свої кошти готує викладачів у європейських школах, будує нову кам'яну споруду школи, бурсу для бідних студентів. У 1631 році він відкриває Лаврську школу, або «гімназіум», і ці гімназіум і колегіум 1632 року стають основою Києво-Могилянської академії.

2. Видатні діячі, яких виховала Києво-Могилянська академія в часи свого розквіту: Мануйло Козачинський, який заснував академічні школи в Сербії та Хорватії; Георгій Кониський, котрий побудував у Білорусі Могилянський семінарії; Паїсій Величковський, що прислужився розвитку науки в Молдові; Василь Григорович-Барський – автор грецько-латинської граматики.

1647 року Москва запросила 30 учнів Києво-Могилянської академії для роботи в навчальних закладах міста, а потім ця кількість збільшилась до 80. Серед них – Єпіфаній Славинецький, Симеон Полоцький (вихователь дітей царя Олексія Михайловича). Проєкт слов'яно-греко-латинської академії відкрито 1701 року Стефаном Яворським. З 1701 до 1702 року в Росії працювало 95 могилянців. Багато випускників академії досягли високих посад у Росії. Наприклад, Олександр Безбородько став канцлером Російської імперії. 1764 року блискуче захистив докторську дисертацію Іван Хмельницький, якого запросили викладати в Кенігсберзькому університеті. Ступінь доктора медицини здобув могилянець Іван Полетика, майбутній професор університету Лейдена. У Магдебурзькому університеті викладав Семен Годоровський. Велику пошану здобув видатний випускник академії, відомий у всій Європі, Григорій Сковорода. Особливою гордістю академії стали її вихованці композитор Максим Созонтович Березовський та Артемій Лук'янович Ведель, які своєю творчістю принесли Україні світову славу.

3. Музичне життя Академії. Період 1632–1819 років в історії музично-співацького життя академії займає найвидатніше місце. Заклад того періоду був осередком музично-співацької культури регіону. Церковна музика й світська, хор і оркестр, викладання музики та творення її – ось характерні ознаки тієї культури. Як пише П. О. Козицький, «в історії художнього життя хору академії помітно виділяються два періоди, коли його слава і популярність досягли кульмінаційного пункту, коли студентський хор привернув до себе увагу всього Києва, коли поголоска про його чудовий спів широкою хвилею розливалась по південному заходу Європи. Перший момент припадає на регентство Веделя, а другий на регентство Кошиця, коли академічний хор набув величезної популярності». Центром уваги публіки за його часів були не поодинокі виконавці, а цілий колектив – гомоніли не про солістів, а про регента, бо

захоплювалися проникливістю виконання хору. За регентства О. Кошиця академічний хор досяг вершини слави (межа XIX–XX століть). Причинами того були чудовий голосовий склад хору і, головне, особисті якості регента.

«Усі оті численні півчі, – стверджує П. Козицький, – захоплено підкорялися припадній особистості Кошиця, котрий своїм вогнистим темпераментом, розумом і талановитістю міг чарувати кожного, кого хотів. А тим паче запальних хористів. Величезні регентські здібності, поєднані самовідданою працею (адже Кошиць, як він сам признавався... жив тільки хором), породили зрештою той чудовий спів, що вабив до Братського храму протягом 1898–1901 років силу-силенну люду».

Отже, завдяки науковій розвідці П. Козицького культурна громадськість дізналась про величезне значення функціонування Києво-Могилянської академії, попри всі заборони в часи Російської імперії та в радянський період. Академія відродилася 1991 року, її очолив В. Брюховецький. Праця П. Козицького з історії Києво-Могилянки розглядається музичною наукою як ґрунтовне дослідження, що не тільки розкрило талант П. Козицького – музиколога, але й актуалізувало одну з найцінніших духовних інституцій України, заклавши найфундаментальніші основи формування української національної культури. Значення її непересічне. Зараз Києво-Могилянська академія знову досягла свого рівня одного з найкращих закладів вищої освіти Європи.

**Київський столичний університет імені Б. Грінченка,  
факультет музичного мистецтва і хореографії,  
кафедра інструментально-виконавської майстерності**

*Автори – Турчинік Артем Олександрович (студент II курсу магістратури),  
Іваненко Марта Елеонора Сергіївна (студентка III курсу)  
Науковий керівник – кандидатка культурології, доцентка  
Романенко Анастасія Романівна*

**ДЕЯКІ РИСИ ЕВОЛЮЦІЇ БАРОКОВОЇ СЮЇТИ:**

**Й. С. БАХ – В. А. МОЦАРТ – Е. ГРІГ – І. Я. ПАДЕРЕВСЬКИЙ – М. СКОРИК**

Уже з XVI століття музиканти-лютністи нерідко об'єднували інструментальні танці парами – наприклад, павану та гальярд, формуючи в такий спосіб специфічну циклічну музичну форму, що складалася б із кількох контрастних частин. Термін «сюїта» (від фр. *suite* – послідовність) набув розповсюдження з другої половини XVII століття у творчості французьких композиторів-клавесиністів (Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо) та означає групу відносно самостійних інструментальних п'єс, які виконуються одна за одною як один цілісний розгорнутий твір.

Для всіх танців бахівської барокової сюїти типовою є двочастинна форма. Кожна з його збірок демонструє такі якості, як однорідність і водночас різноманітність, калейдоскопічність. У результаті кожна авторська збірка постає

як своєрідна «енциклопедія жанру» в тому його різновиді, який відповідає традиціям письма для конкретного музичного інструмента.

Клавирна циклічна музика Й. С. Баха (1685–1750) в аспекті барокової сюїтної форми налічує 6 партит (із першого тому «*Clavier-Übung*»), 6 французьких сюїт, 6 англійських сюїт, а також 6 сюїт для віолончелі, 3 партити для скрипки *solo* (№ 3 *d-moll* із відомою Чаконою).

Три збірки бахівських сюїт – Англійські сюїти (1713–1714, перший набір бахівських сюїт для клавіру), Французькі сюїти (1720–1725) та Партити для клавіру (1726–1731) – дотримуються такої схеми будови циклу: алеманда (помірно) – куранта (рухливо) – сарабанда (повільно) – жига (стрімко). Можлива й не обов'язкова частина між сарабандою та жигною, в ролі такої могли бути один-два з наведених танців: менует, гавот, буре, англес, полонез, лур чи пасп'є. Вставними номерами могли бути також арія, бурлеска, скерцо, рондо чи капричіо. У бахівських Англійських сюїтах алеманді передувала прелюдія, у французьких сюїтах композитора прелюдії відсутні.

Стосовно бахівських партит (з італ. *partita* – розділена на частини), їхній тональний план взаємопов'язаний і не є випадковістю, утворюючи на макрорівні (між партитами) такі послідовності інтервалів: на секунду вгору (*B–c*), на терцію вниз (*c–a*), на кварту вгору (*a–D*), на квінту вниз (*D–G*) і на сексту вгору (*G–e*), їхня стала схема будови циклічної форми розширюється за рахунок вступних або додаткових частин (так, вступними, окрім вищезгаданої прелюдії, є «синфонія» (з іт. *sinfonia* – узгодженість звуків, співзвучність, своєю чергою походить від гр. префіксу *σύν* – «разом, плюс» та іменника *φωνή* – «звук»), фантазія, увертюра, преамбула чи токата). Крім того, додаткові частини (наприклад, варіації у бахівській першій Англійській сюїті) з'являються не лише між сарабандою та жигною. Й. С. Бах поліфонізує самі сюїтні танці, наприклад, вводячи імітаційний прийом у жигу чи прелюдійність / імпровізаційність у сарабанду.

Згодом, починаючи від другої половини XVIII століття (тобто після 1750 року), жанр сюїти витісняється такими значущими для музичної культури жанрами, як симфонія та інструментальні соната чи концерт. Створення інструментальної сюїти в часи В. А. Моцарта (1756–1791) уподібнюється вже до *exercice* (тобто, з фр., до «вправи») в архаїчних формах. Завдяки цьому відомий факт появи моцартівської Фортепіанної сюїти K 399/385i, що містить наведені чотири частини: *Ouverture – Allemande – Courante – Sarabande*. Як бачимо, композитор задовольнився циклічною музичною формою барокового зразка, однак без фінальної жиги.

Фортепіанна сюїта «Із часів Хольберга», або «Хольберг-сюїта» тв. 40 норвезького композитора Е. Гріга (1843–1907) була написана 1884 року до 200-річчя від дня народження Л. Хольберга (1684–1754) – «Мольєра Норвегії, засновника нової дансько-норвезької літератури» (із примітки самого Е. Гріга до нотного тексту).

Той факт, що Е. Гріг, так само як і Л. Хольберг, був уродженцем «воріт до фіордів Норвегії» – Бергена, став причиною написання цього музичного приношення та безпосереднього долучення композитора до урочистостей з

нагоди вшанування метра. Композитор, називаючи свій твір «Із часів Хольберга», мав на меті висвітлити об'єкт пригадування максимально поглиблено, використовуючи певні музичні структури, обираючи струнний склад оркестру, застосовуючи принцип чергування *solī* й *tutti* (старовинної манери концертування), вочевидь, на думку Е. Гріга, співзвучні образу часів Л. Хольберга. Як модель композитор узяв старовинну французьку танцювальну сюїту, що стало унікальним для північної композиторської школи неокласичним, а точніше небароковим взірцем та й взагалі першою стилізацією / наслідуванням прикмет барокової сюїти серед композиторів-романтиків.

Аналогічним був підхід до жанру у трактуванні й І. Я. Падеревського (1860–1941) та М. Скорика (1938–2020). Перший композитор у своїх «Humoresques de Concert», op. 14 («Menuet célèbre in G» – «Sarabanda a l'Antique» – «Caprice in the style of Scarlatti» – «Burlesque» – «Intermezzo polacco» – «Crasovienne fantastique») демонструє сюїту як багаточастинний опус вільної структури з комічним сюжетом, другий – абсолютизує його (автором створено сім партит для різних складів музичних інструментів – від фортепіано *solo* до камерного складу струнних чи духових інструментів і навіть симфонічного оркестру) з акцентом на оновленні барокової моделі, не порушуючи при цьому її драматургічного аспекту. Так, схема будови Партити № 5 М. Скорика може бути представлена в такий спосіб: прелюдія (вступна частина) – вальс / хор (між двома частинами помірний темповий контраст) – арія / фінал (гострий темповий контраст). Отже, відбувається оновлення тематизму, форм, засобів втілення, музичної текстури загалом.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
кафедра теорії музики, аспірантура, II рік навчання**

*Автор – Устюжаніна Надія Юрївна  
Науковий керівник – докторка мистецтвознавства, доцентка,  
Тукова Ірина Геннадіївна*

### **СИСТЕМА SCHRITT / WECHSEL (КРОК / ЗМІНА) У ТЕОРІЇ ГУГО РІМАНА**

Наукова спадщина одного із засновників німецького музикознавства XIX століття Гуго Рімана (1849–1919) мала безпосередній вплив і на українську теорію музики. Однак здебільшого в Україні ідеї та концепції науковця не відомі в оригінальному вигляді. Наше уявлення про них переважно зводиться до адаптованої і вільно інтерпретованої теорії гармонічних функцій та класифікації музичних форм. Окрім знайомих нам концепцій, доробок Рімана містить досить складні вчення, серед яких теорії фразування і гармонії (остання може бути поділена на теорії практичної гармонії та дуалістичної деривації), що сприяли розвитку музично-теоретичної думки XX–XXI століть. Відповідно, актуальним видається висвітлити ті специфічні підходи Рімана, що виходять за межі звичних



нам поглядів на його наукову творчість і розвиваються у сучасних теоретичних концепціях.

Ріман був яскравим представником XIX століття («століття науки» в Німеччині), що супроводжувалося потужним вибухом знань, розвитком нових інституційних і соціальних структур, сучасних дисциплін (хімії, фізики, математики, біології та соціальних наук). Розробляючи різноманітні теорії, Ріман прагнув знайти їхнє обґрунтування у сучасних наукових методах, надаючи музичному аналізу такої самої ваги, як і у природничих науках.

Найбільш впливовою розробкою Рімана вважають теорію гармонічних функцій, що має типovu для того часу позитивістську спрямованість і зв'язок з ідеєю математичної функції. Вчення теоретика про функціональну гармонію сходиться до концепції Жана-Філіппа Рамо (1683–1764) і її провідних категорій тоніки, домінанти та субдомінанти. Міркування про акорд у «бутті», що походить від його залучення в певний тональний контекст (співвіднесення з тонікою або роль в гармонічній послідовності), довгий час презентувало основний вектор аналізу, яким послуговувалися музичні теоретики. Це розуміння гармонічної функції чітко відображає категорія *große Cadenz* («велика каденція»), що втілила діалектичний принцип тези, антитези і синтезу через закономірність повного функційного звороту (T – S – K64 – D – T). Концепція гармонічних функцій була викладена у переддисертаційній статті Рімана «Музична логіка» («*Musikalische Logik*») 1872 року.

Водночас уже в трактаті «Музичний синтаксис» («*Musikalische Syntaxis*») 1877 року Ріман пропонує альтернативний погляд на явище акорду, полишаючи аспект функціональної логіки. У центрі уваги Рімана постає сполучний або синтаксичний аспект гармонії. Проблемним моментом нової оптики була відсутність розмежування понять акорду і функції. Адже тепер функція розумілася саме як спосіб поєднання двох конкретних акордів, а не організуючий чинник, що відповідає за ієрархічні зв'язки у гармонічних послідовностях на більш високому рівні.

Системний розгляд поєднань акордів набув розвитку в пізнішій праці Рімана – «Нарис нового методу гармонічної теорії» («*Skizze einer neuen Methode der Harmonielehre*») (1880).

Ріманівська система акордових зв'язків, що ґрунтується на відношеннях основних тонів та інтервалів, постає у «Нарисі» як система *Harmonieschritte* (буквальний переклад терміну – «гармонічні кроки»). Важливо проакцентувати, що ріманівська система *Harmonieschritte* у багатьох моментах базується на термінології та ідеях Артура фон Еттінгена (1836–1920), що походять з його теорії акордової прогресії і трактування модуляції.

Перелік можливих тризвукових відношень наведений Ріманом у 38-му розділі «Нарису», що має назву «Систематика гармонічних кроків» («*Systematik der Harmonieschritte*»). Цей фрагмент вчення становить класифікацію акордових зв'язків. Для опису цих зв'язків Ріман вводить два ключові поняття – Крок (*Schritt*) і Зміна (*Wechsel*). Обидва поняття також характеризують групи, до яких включені всі описані тризвукові відношення.

Тризвукові відношення, наведені Ріманом, являють собою комбінації двох основних процедур. *Schritt* потрібно розуміти як транспозицію тризвуку, *Wechsel* –

як заміну тризвуку однойменним (із протилежним нахилом). Транспозиція тризвуку відбувається на інтервали ч. 5 і в. 3, оскільки саме квінтові та терцієві відношення акордів є «безпосередньо зрозумілими» (*direct verständliche*). З одного боку, ідея «безпосередньо зрозумілих» відношень акордів походить від діалектичного тлумачення тризвуку та його інтервальних складників Моріцом Гауптманом (1792–1868) у роботі «Природа гармонії та метру: До теорії музики» («*Die Natur der Harmonik und der Metrik: Zur Theorie der Musik*») 1853 року. Гауптман визнавав лише три природні інтервали (ч. 8, ч. 5 і в. 3), які визначив як безпосередньо зрозумілі, а всі інші інтервали вважав утвореними внаслідок їхнього сполучення. У трактуванні тризвуку теоретик розглядав його звуковисотні компоненти як три діалектичні «функції»: (I) єдність (*Einheit*) – основний тон тризвуку, (II) двоїстість або протилежність (*Zweiheit*) – квінтовий тон і (III) зв'язок (*Verbindung*), що об'єднує протилежні елементи – терцієвий тон. З іншого боку, тенденція безпосередньо зрозумілих тризвукових відношень також йде від Еттінгена, що керувався найбільш близькими зв'язками акордів із тонікою. Заміна ж акорду на протилежний за нахилом (також ідея підхоплена Ріманом від Еттінгена) є проявом гармонічного дуалізму.

У доповіді буде розглянуто окремі відношення між співзвуччями в системі *Schritt/Wechsel*, а також особливості термінології та нотації *Klangschlussel* (буквальний переклад терміну – «звуковий ключ»). Дослідження цих положень концепції Г. Рімана дозволяє поглибити уявлення про його наукову творчість у контексті становлення комбінаторної техніки в музичній теорії XIX століття.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
кафедра теорії музики, аспірант II року навчання**

*Автор — Фаренюк Гліб Юрійович*

*Науковий керівник — докторка мистецтвознавства, доцентка  
Тукова Ірина Геннадіївна*

**«МИР ПЕРЕМОЖЕ ВІЙНУ»?  
СОВЕТСЬКА КРИТИКА ПЕРШОЇ РЕДАКЦІЇ ТРЕТЬОЇ СИМФОНІЇ  
БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО**

Третя симфонія Бориса Лятошинського – один із найвідоміших творів української музики XX століття. До цієї партитури регулярно зверталися науковці й за останні 70 років вона стала об'єктом численних різноаспектних досліджень. Водночас можна зауважити, що попри різницю оптики й перестановку акцентів, більша частина публікацій потрактовує головну колізію твору відповідно до епіграфу першої редакції: або досить широко та з залученням філософських антиномій (наприклад, М. Копиця та ін.), або більш конкретно, як своєрідну художню рефлексію композитора на події Другої світової війни (М. Гордійчук та ін.).

Після початку повномасштабного вторгнення Росії в Україну, відомий епіграф першої редакції набув особливої суголосности із настроями українського суспільства, тож актуалізація й численні звернення українських

оркестрів до твору виявились цілком закономірним. Як приклад згадаю виконання Івана Чередниченка з оркестром Львівського національного академічного театру опери та балету (травень 2022 року) та Володимира Сивохіпа з оркестром Львівської національної філармонії (липень 2023 року). Своєї черги Луїджі Гаджиро та Київській симфонічній оркестр, що навесні 2022 року вирушили в європейський тур «*Voice of Ukraine*», при доборі програми також не оминули увагою Третю симфонію Лятошинського.

Видається, що наратив твору сумніву не підлягає й сьогодні не може бути «відчитаний» інакше, як вияв спільного прагнення справедливості й щирої віри у неї. Однак що цей епіграф значив для Лятошинського, та чи правильно ми його зрозуміли? Для того, аби якоюсь мірою окреслити відповіді на поставлені питання, важливо не поривати з контекстом доби.

Кінець 1940-х років позначений у світовій історії розгортанням нового цивілізаційного протистояння – холодної війни. 1951 року, восени якого відбулась прем'єра Третьої симфонії, пропагандистська істерія вже наближалась свого zenіту: ухвалено закон Верховної Ради СРСР «Про захист миру», проведено Пленум Радянського Комітету захисту миру та Третю Всесоюзну конференцію прибічників миру, оголошено всесоюзний збір підписів під Зверненням Всесвітньої Ради Миру. Уяву пересічного громадянина переконували в існуванні західних «паліїв війни» та країн атлантичного блоку, що прагнуть розпочати нову «імперіалістичну війну».

«Музичний процес» Советського союзу, що з 1948 й до початку «відлиги» остаточно був перетворений на виворіт пропаганди, сповна обслуговував черговий ідеологічний концепт. Композитори всіх республік безперестану множили пісні, ораторії та кантати про «мир в усьому світі»; в зимовому сезоні 1951–1952 років Державний оркестр УРСР пропонував концерт «Народи світу – за мир», а Московська філармонія взагалі запланувала два цикли концертів – «За мир» та «Мир переможе війну».

Масштаб і тривалість цієї кампанії не дозволяє припустити, що вона могла пройти повз увагу Лятошинського. Отже, обравши за епіграф своєї нової симфонії слова «мир переможе війну», композитор, можна припустити, не уникав паралелей і рим із тогочасною кон'юктурою.

З епістолярію Лятошинського стає зрозуміло, що реакція на виконання Третьої симфонії дуже його хвилювала. На мою думку, вибір усталеного штампу советської пропаганди як епіграфу нової симфонії міг бути обумовленим двома мотивами: полегшити розуміння твору та «легалізувати» й виправдати, з огляду на «актуальність» та «масштаб» теми, звернення до модерної музичної мови.

25 жовтня 1951 року, в Колонній залі Української державної філармонії, відбувся один з симфонічних концертів VI пленуму Правління ССК України, на якому Третю симфонію Бориса Лятошинського було виконано вперше. Попри тріумфальне прийняття твору публікою, посадовці ССК цей захват не поділили й наступного дня роботи VI пленуму упереджено й рішуче засудили симфонію.

По тому – спершу у республіканській, а надалі й у всесоюзній пресі – розпочалося шельмування Третьої симфонії та її автора. Тон і характер цих публікацій нічим істотно від обговорення твору на VI пленумі не відрізнявся. Кульмінацією кампанії стало фігурування твору в редакційній статті «До нових

успіхів музичного мистецтва», що була розміщена на передовій сторінці всесоюзної газети «Правда» від 17 грудня 1951 року. Офіційно «критика» засудила Лятошинського за «рецидив формалістичного мистецтва» та «порочне розв'язання важливої теми». Багато заперечень викликала побічна тема I частини, схарактеризована В. Довженком як «релігійний католицький хорал».

Головною ж причиною «критики» Третьої симфонії став її аполітичний та, як наслідок, антипропагандистський характер. І, на щастя, із «критиками» твору можна цілком погодитись: Борис Лятошинський справді викривив «партійне розуміння» боротьби за мир, бо він боронив його як художник та гуманіст.

За три роки, 1954-го, композитор здійснив *другу редакцію* Третьої симфонії. Показово, що епіграф (який советському світогляду не суперечив) композитор забрав, а побічну тему I частини (яку засудили чи не всі дописувачі) – залишив.

Теперішній консенсус українських музикологів розглядає другу редакцію твору як вимушену поступку режимові. Викладені спостереження змушують ускладнити погляд на проблему двох редакцій Третьої симфонії Бориса Лятошинського.

**Калуський фаховий коледж культури і мистецтв,  
відділ «Народне інструментальне мистецтво», III курс**

*Автор – Чабан Микола Дмитрович  
Науковий керівник – спеціаліст вищої категорії,  
викладач музично-теоретичних дисциплін  
Даниляк Наталія Мирославівна*

## **ДМИТРО БОРТНЯНСЬКИЙ. ГАРМОНІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДУШІ**

Другу половину XVIII століття дослідники не даремно називають «золотою добою» української музики. Адже тут поруч із корифеями Максимом Березовським, Дмитром Бортнянським, Артемієм Веделем – працювали десятки талановитих композиторів і співаків, виконавців на різних інструментах і теоретиків. Але ніхто з них не здобув такої гучної, тривалої та заслуженої слави, як Дмитро Бортнянський, ніхто не став таким «улюбленцем долі», чия творчість, різноманітна, численна, звучала і в храмах, і в аристократичних салонах, і з нагоди державних свят.

Дмитро Степанович Бортнянський – видатний український композитор, хоролий диригент і реформатор, чия творчість поєднала традиції української духовної музики з досягненнями європейського класицизму. Його вклад у розвиток хорового мистецтва складно переоцінити, адже він створив новий підхід до багатоголосного співу, який суттєво вплинув на подальший розвиток музики не лише в Україні, а й у всій Європі.

Дмитро Бортнянський народився 28 жовтня 1751 року в Глухові (нині Сумська область). Це місто було не лише адміністративним, а й культурним центром Гетьманщини, де діяла знаменита Глухівська співоча школа. Саме тут він здобув перші знання, навчився нотної грамоти, співу та гри на музичних

інструментах. Його талант помітили, і вже у 1759 році хлопчика направили до Придворної співацької капели в Санкт-Петербурзі, де він отримав ґрунтовну музичну освіту.

У 1769 році Бортнянського відправили на навчання до Італії, де він потрапив під опіку відомого композитора Бальдассаре Галуппі. Це був ключовий етап у його житті. В Італії Бортнянський не просто навчався – він створював музику, яка відразу знайшла відгук у слухачів.

Бортнянський удосконалювався як музикант в Венеції, Болоньї, Флоренції, Мілані, Римі, Неаполі, Модені. В Італії він вивчав церковну музику Алессандро Скарлатті, Георга Фрідріха Генделя. В Болоньї Бортнянський брав уроки контрапункту у падре Мартіні. У Венеції вивчав вокально-хорове мистецтво, гармонію, поліфонію.

1776 рік став знаковим: він написав свою першу оперу «Креонт», яка була поставлена у Венеції. Ця опера має особливе значення, адже вона продемонструвала його майстерність у створенні вокальних партій, драматургії та оркестрового супроводу. Важливо, що в «Креонті» відчувається вплив не лише італійської оперної традиції, а й української мелодики – саме тут починає формуватися його унікальний стиль. У 1778 році він створив ще одну оперу – «Алкід», яка мала великий успіх. Загалом Дмитро Бортнянський написав 6 опер.

Італійський період був тривалим (близько десяти років) та напрочуд плідним у творчості Бортнянського. Він написав тут три опери на міфологічний сюжет, а також сонати, кантати, церковні твори. Ці твори виявляють як блискучу майстерність автора в оволодінні композиторською технікою провідної на той час європейської школи – італійської, так і близькість до пісенних джерел свого народу. Не раз у блискучій мелодії арій чи в інструментальних частинах відчувається наспівна українська лірика пісень та романсів.

Повернувшись до Петербургу, Бортнянський стає капельмейстером Придворної співочої капели і реформує її роботу. Він суттєво підняв професійний рівень співаків, розширив репертуар, ввів багатоголосся, яке стало основою для подальшого розвитку церковного співу.

Видатний майстер-класик хорового та інструментального письма Бортнянський написав 45 духовних концертів (35 для мішаного чотириголосого хору без супроводу та 10 двохорних восьмиголосих), 13 причасних віршів, багато хвалебних пісень, ірмосів, гімнів. В його хорових концертах відбилися прогресивні тенденції доби класицизму. У концертах №№1-16 переважає гармонічна фактура, у них відчувається особлива свобода голосоведення, конкретизована одноголосими заспівами, паралельним рухом в терцію, або сексту двох, а іноді і трьох голосів. В багатьох концертах зустрічаються фугатні форми, проста імітаційність.

Музична мова концертів відображає високу майстерність композитора. Вона дуже багата, пишна, прикрашена. У ній знайшли втілення й багатовікові традиції західноєвропейської церковної творчості, зокрема так званої венеціанської школи, які Д. Бортнянський засвоїв під час навчання в Галуппі. Саме тут ще в добу Відродження зародилися двохорні, навіть чотирихорні концерти. Вони виконувались окремими групами церковних співаків, що розміщувалися в різних частинах храму, і ніби перегукувались одна з одною,

завдяки чому виникав неповторний просторовий ефект звучності. Такий спів називався антифонним. Духовні концерти Дмитра Бортнянського вплинули на поліфонічну музику наступних епох. Ще за життя музиканта його духовні твори виконувались в містах і селах України, що пояснюється особливостями мелодичних зворотів, характерних для українського пісенного мистецтва.

Д. Бортнянський винахідливо використовував багаті можливості контрастного зіставлення не лише хорових груп, але й окремих голосів солістів та масивного, густого звучання хорової маси. Досконалою є й поліфонічна техніка митця, його хорові фуґи, що найчастіше завершують концерти. Проте не лише європейські джерела надихали Д. Бортнянського на створення його шедеврів. Мелодика концертів дуже часто пов'язана з українським фольклором, з обрядовими, ліричними, побутовими, навіть жартівливо-танцювальними піснями. Це додає їм особливого душевного тепла, яскравості, а разом з тим вирізняє композитора з-посеред західних музикантів, що спиралися на ті самі професійні принципи.

Його оперна творчість мала величезний вплив на розвиток української музики. Опера «Креонт» стала одним із перших прикладів того, як композитор інтегрує європейські традиції з українською музичною спадщиною.

А його опера «Сокіл» (1786) – це приклад того, як можна використовувати народні мотиви в академічній музиці. Ця опера вплинула на багатьох українських композиторів, зокрема на Миколу Лисенка.

Бортнянський підніс рівень духовної музики, створивши хорові концерти, які стали основою українського церковного співу. Його опери довели, що український композитор може бути конкурентним у європейському музичному просторі. Музика композитора поєднала глибину української народної пісні та витонченість європейського класицизму. Реформа хорового співу вплинула не лише на Україну, а й на всю європейську традицію багатоголосого виконання.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
кафедра історії української музики та музичної фольклористики,  
аспірантура, IV рік навчання**

*Автор – Чже Ло (Luo Zhe)*

*Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,  
професорка кафедри Давидова Оксана Миколаївна*

**ТЕМБРОВІ НОВАЦІЇ ПАРТІЇ СОЛІСТА  
В УКРАЇНСЬКИХ КОНЦЕРТАХ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ  
90-Х РОКІВ ХХ – ПЕРШОГО ДЕСЯТИЛІТТЯ ХХІ СТОЛІТЬ**

Інноваційні підходи до інтерпретації партії соліста у контексті жанрових метаморфоз українського концерту для труби є особливо відчутними у зламні періоди історії української музики. З цього ракурсу тембрової проблематики нами відібрано та схарактеризовано гостро-новаторські опуси з існуючої розлогої панорами українського трубного концерту другої половини ХХ – першого десятиліття ХХІ ст. Множинність звукового іміджу солюючої партії

труби впорядковується нами у відповідності за двома типами жанрових особливостей концерту: домінантно-концертний (перший тип), домінантно-сольний (другий тип). У першому витримується правило мультиплікації провідного тембру труби і зазначений принцип тиражування охоплює підхід до щільності фактури, відповідно, і композиторське бачення партії соліста як множинного звукового комплексу у концертах для двох, трьох або більше солюючих труб. Зазначений принцип мультиплікації також реалізується у численних темброво-мелодійних діалогах партії першої труби з оркестру та відкритих трубних соло. Другий тип концерту відрізняється індивідуалізованим сольним тембром, який відчутно динамізується та оприявнює свої метаморфози за рахунок семантичного поглиблення тематизму сольної партії, її інтонаційного насичення, процесів напруженого розгортання. Зазвичай цей тип концерту для труби існує у рамках синтетичної жанрової моделі, переважно симфонізованого концерту. Зовнішньою ознакою визначеної моделі другого типу концерту є поєднання жанрових моделей рапсодії та концерту, симфонії та концерту.

Яскравим прикладом першої тенденції є концерт для трьох солюючих труб з оркестром Якова Лапинського, написаний у 1994 році. Тембр трубачів-солістів реалізує єдиний інтонаційний комплекс, що в експозиційній зоні концерту Я. Лапинського розгортає своє звучання послідовно, за принципом компліментарності. І лише у зоні кульмінації твору драматичний ефект згущується. Раптово горизонтальна лінія побудови розхитується саме за рахунок кількісного параметру: одночасного звучання партій декількох солістів. Концерти для двох або трьох солюючих труб з оркестром реалізують весь спектр виразності тембрового потенціалу інструменту для максимального посилення концертного параметру жанру, навіть у складному психологічному насиченому концерті з драматичною концепцією.

Домінантно-сольний або другий тип концертів для труби з оркестром ускладнює жанрові ознаки традиційного концерту. Зважають на себе наступні прийоми синтезу: з жанром симфонії і процесами симфонізації музичної тканини; з жанром рапсодії, певною «рапсодійною вільністю» імпровізаційних побудов музики трубного концерту. До прикладу, у Концерті-рапсодії для труби з оркестром Євгена Станковича, що написана у 2010 році, інтерпретація партії сольного інструмента базується на послідовному викладенні контрастних тематичних епізодів з принципово різними тембровими подачами. У наявності віртуозної моторної каденції демонструється жанрова модель концерту; загальні форми руху, що засновані на згущених інтонаціях дикунської танцювальної енергії схиляються до стильового типу бартоківського *Allegro barbaro*. Наявна є і жанрова основа простої пісні, реалізована співучою кантиленою труби, яка викладає ліричні фольклорні поспівки. До речі, при виконанні кантиленного епізоду використовується сурдина, яка не тільки робить звук тихішим, а й гасить високі обертони. За умови тихої динаміки цей ефект виявляється м'якше, і тут Євген Станкович майстерно моделює тип ретрозвучання, чим й актуалізує у драматургії твору концепт пам'яті, спогадів, майстерно вибудовує звуковий ландшафт віддаленого часопростору.

У підсумку зазначимо, що дослідження принципів композиторської інтерпретації партії соліста необхідно проводити з урахуванням комплексної

функції тембру труби, яким користуються композитори. Важливим видається також і урахування певних звукових уявлень, що виникають у докомпозиційний період створення концертного опусу. Зазначений комплекс, без сумніву, спирається на тембр як на синтаксично-семантичну одиницю музичної абетки. Саме це є головним чинником композиційної та драматургічної логіки різножанрових концертів для труби, передумовою конструкції унікального звукового образу та використання тембрових особливостей труби як важливих складових функціонування партії сольного інструмента у концертному жанрі.

**Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра,  
факультет виконавського мистецтва та музикознавства,  
кафедра теорії музики, II курс**

*Автор – Шевченко Катерина Олександрівна  
Науковий керівник – докторка філософії,  
доцентка кафедри історії музики  
Пешкова Вероніка Андріївна*

### **ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ У ЦИКЛІ ФЕДЕРІКО ГАРСІЯ ЛОРКА «CANCIONES ESPAÑOLAS ANTIGUAS»**

Федеріко Гарсія Лорка, безсумнівно, є однією з найвидатніших постатей в історії мистецтва ХХ століття, який відіграв значну роль у культурному житті Іспанії. Його діяльність як поета, драматурга та есеїста добре відома та глибоко досліджена. Проте його діяльність як музиканта та етномузиколога залишається недостатньо висвітленою. Цикл «Canciones Españolas Antiguas» є унікальним прикладом гармонізації народної музики, у якому поєднуються традиційні мелодії, фольклорна поезія та особливий стиль виконавської інтерпретації. Дослідження цього циклу дозволяє глибше зрозуміти його значення для іспанської музичної спадщини та специфіку втілення поетичного тексту в музиці. В цьому і полягає актуальність обраної теми.

Ф. Г. Лорка жив і творив у першій третині ХХ століття – добу значних культурних трансформацій в Іспанії. Це був період інтенсивного розвитку мистецьких течій, зокрема авангарду та модернізму, а також формування літературної групи поетів під назвою «Покоління 27». Лорка був одним із найвизначніших представників цієї течії.

Важливим аспектом музичної діяльності Лорки був його творчий і дружній зв'язок із Мануелем де Фальєю. Фальє, як композитор академічного спрямування, мав великий вплив на Лорку, особливо у сфері глибшого розуміння традиційної музики, а Лорка, своєю чергою, допомагав йому глибше проникнути в поетичні та фольклорні аспекти андалузської традиції.

Лорка піддавав критиці традиційні методи нотної транскрипції народних пісень, оскільки вважав, що традиційна нотація не передає специфіки вокальної артикуляції, всіх нюансів тембру, інтонації та ритмічної варіативності в народному співі. Він наголошував, що народні пісні слід записувати на платівки, щоб зберегти живе звучання.



Одним із найважливіших музичних проєктів Лорки став запис збірки «Canciones Españolas Antiguas» у 1931 році. Лорка сам акомпанував на фортепіано під час запису цих пісень разом із *La Argentinita*. Цей запис є унікальним, оскільки відображає автентичний стиль виконання іспанського фольклору.

«Canciones Españolas Antiguas» – унікальний цикл традиційних іспанських народних пісень. Кожна з них відображає багатство іспанської культури, а їхні тексти нерідко мають глибоку символіку, яка проявляється як у сюжеті, так і в ритмічній організації мелодій. Видана у 1931 році, вона містить 15 композицій, серед яких: «Anda jaleo», «Los cuatro muleros», «Las tres hojas», «Los mozos de Monleón», «Las morillas de Jaén», «Sevillanas del siglo XVIII», «El Café de Chinitas», «Nana de Sevilla», «Los Peregrinitos», «Zorongo», «Romance de Don Boyso», «Los reyes de la baraja», «Tarara», «Duérmete niño mío», «Canción de otoño en Castilla».

Пісня «Anda Jaleo» має маршовий характер і є однією з найдинамічніших у циклі. Її текст наповнений застереженнями, які можуть інтерпретуватися як метафора життєвих випробувань. Характерний рефрен «Anda Jaleo» виступає як вигук, що нагадує традиційні фламенкові підбадьорливі вигуки.

У пісні «Los cuatro muleros» поєднується лірична тема кохання з пасторальним колоритом. Вона відображає легкість першої зустрічі, передаючи настрій безтурботності. Лорка вважав, що ця пісня є прикладом різдвяної традиції, що відображає народне святкування через її ритмічну структурованість.

Головні героїні пісні «Las tres hojas» – дівчата, які збирають трави, що у фольклорному контексті може асоціюватися з магією та ворожінням. Повторюваний приспів створює ефект замовляння, а кокетливий характер тексту підкреслюється мелодійною структурою, що нагадує грайливий діалог.

«Los mozos de Monleón» – баладна пісня про кориду, в якій драматичність сюжету контрастує з відносно спокійною мелодією. Цей романс має чітку строфічну форму, що підкреслює наративний характер тексту.

«Las morillas de Jaén» – одна з найдавніших пісень циклу, що має мавританський колорит. Її мелодія вирізняється модальними інтонаціями, що підкреслюють східний вплив.

«Sevillanas del siglo XVIII» – танцювальна пісня, яка має святковий характер і відображає дух андалузської культури. Її текст і структура підкреслюють ритуальність виконання, а регулярний тридольний ритм створює відчуття безперервного руху.

«El Café de Chinitas» – пісня пов'язана з традиціями фламенко. Вона зображує сцену з життя тореадорів, у якій зміна ритмічних малюнків підсилює драматизм тексту. Нерегулярні метричні зміни відображають імпровізаційний характер традиційного співу.

«Nana de Sevilla» – трагічна колискова, яка через постійне повторення куплетів створює ефект безвиході. Текст наголошує на темі сирітства, що підсилюється мінорною гармонією та мелодичною обмеженістю. Ця колискова ґрунтується на повторенні мелізму, що коливається між тонікою та домінантою і, подібно до мелодій *cante jondo*, не виходить за межі інтервалу сексти.

«Los Peregrinos» – балада про паломництво двох закоханих до Папи. Вона має виразну тричастинну форму. Перехід у мінор у середньому розділі символізує драматичний момент зустрічі з Папою, а повернення в мажор відображає щасливий фінал історії.

«Zorongó» – пісня з яскравим циганським колоритом, яка поєднує тему нерозділеного кохання з ритуальними елементами. Ритмічні акценти та повторювані мотиви створюють відчуття нав'язливості, що відображає стан головної героїні – охопленої пристрастю, що межує з безумством.

Лорка втілює у своєму циклі як різноманіття поетичних текстів, так і багатство іспанської музичної традиції. Його пісні зберігають метричну та ритмічну гнучкість, характерну для усної традиції, а також демонструють вплив андалузької культури та стилістики фламенко. Завдяки цьому «Canciones Españolas Antiguas» є не просто фольклорним циклом, а справжнім мистецьким маніфестом, у якому народна поезія та музика знаходять нове звучання через композиторське осмислення.

**Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра,  
факультет виконавського мистецтва та музикознавства,  
кафедра теорії музики, II курс**

*Автор – Шевченко Катерина Олександрівна  
Науковий керівник – кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка кафедри Скрипнік Людмила Миколаївна*

### **«СІМ ІСПАНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ» МАНУЕЛЯ ДЕ ФАЛЬЇ В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ «КОМПОЗИТОР І ФОЛЬКЛОР»**

В умовах дедалі інтенсивніших процесів культурної інтеграції все більш важливим стає міжкультурний діалог між Україною та іншими країнами. Це відкриває нові можливості для дослідження творчості композиторів країн, де наразі проживають значні українські спільноти, зокрема Іспанії.

Одним із видатних митців, який зробив значний внесок у розвиток світової камерно-вокальної музики, є іспанський композитор ХХ століття Мануель де Фалья. Його цикл «Сім іспанських народних пісень» не лише слугує прикладом майстерного переосмислення народної музики, але й відображає характерні риси іспанської національної культури, вплетені в контекст європейської музичної традиції.

Мета нашого дослідження – проаналізувати цикл «Сім іспанських народних пісень» М. де Фальї в контексті проблеми «композитор і фольклор», виявити особливості поєднання традиційних мелодій із сучасними композиторськими прийомами, а також визначити роль цього твору у формуванні національної іспанської музичної ідентичності та його вплив на світову камерно-вокальну спадщину.

Мануель де Фалья (1876–1946) – представник епохи Ренесім'єнто, що ознаменувала культурний і мистецький підйом в Іспанії. Він здійснив революцію

в іспанській музиці, поєднавши фольклорні елементи з сучасними тенденціями, чим популяризував національну культуру на міжнародній сцені.

Цикл «Сім іспанських народних пісень» став одним із найвідоміших камерно-вокальних опусів де Фальї. Порівнюючи ці пісні з партитурами збірників, де з'являються оригінали, можемо зазначити, що композитор переосмислює структури традиційних мелодій, адаптує фольклорні мотиви до сучасної музичної мови й акцентує увагу на ритмічних і мелодичних особливостях іспанських регіонів, таких як Андалусія та Каталонія. Митець майже не змінює мелодії іспанських пісень, але додає оригінальний супровід, створивши самобутні мистецькі мініатюри.

Цикл побудований на принципі контрасту між піснями різних регіонів. М. де Фалья досягає драматургічної завершеності через поступове наростання емоційної інтенсивності – від драматизму в «El raño moyno» до ніжності в «Nana» і напруженості в «Polo».

Перша пісня циклу «El raño moyno» («Мавританська тканина») має походження з Мурсії, однієї з 17 автономних спільнот Іспанії. Як вказує М. Гарсія, ця пісня дуже близька до оригіналу. Виконання народних іспанських пісень зазвичай супроводжуються гітарою, тому М. де Фалья адаптував характерні гітарні прийоми для фортепіано, що створює відчуття автентичного походження матеріалу. Техніка, яку застосовано в партії лівої руки, нагадує *punteadore* (щипання окремих гітарних струн кінчиками пальців): короткі ноти *staccato*, поодинокі або подвійні, поєднуються арпеджіо. Це відтворює класичний прийом фламенко – *rasgueado* (швидке бренькання по струнах).

Енергійна «Seguidilla murciana» ґрунтується на народному мурсійському танці, а її фортепіанний супровід імітує гру на гітарі в техніці *punteado*. У «Seguidilla Murciana» впродовж всієї пісні використаний фігураційний доміантовий органний пункт, що підкреслює динамічність характеру. Барвіста гармонія забезпечується за допомоги хроматичних додаткових тонів. Для мелодії характерні мелізматичні закінчення фраз, що є однією з характерних ознак жанру сегідільї.

Мелодію і текст пісні «Asturiana» М. де Фалья взяв з народної астурійської пісні, але авторський супровід дещо змінює твір. Жалібний характер твору обумовлений текстом, де зображена зелена сосна, яка плаче від співчуття до головного героя пісні. Тема пісні з'являється вже у фортепіанному вступі, як і ритмоформула з трьох шістнадцятих тривалостей, яка буде звучати протягом всієї пісні, цементуючи форму і створюючи загальний настрій ніжної скорботи.

Пристрасна «Jota» – це одна з найвідоміших танцювальних форм і взагалі іспанських пісень, що має коріння в Арагоні. Структура твору наслідує фольклорну традицію через те, що інструментальні побудови в супроводі чергуються зі співом у головній мелодії. Фалья чергує побудови в розмірі 3/8 з побудовами в 3/4, що створює враження прискорення і сповільненості темпу.

«Nana» – андалузська колискова, яку митець, за його свідченням, чув від матері в дитинстві. Її мелодія відрізняється від інших іспанських колискових, оскільки, за словами Фальї, чимала частина андалузської музики має індійське походження. Порівняно з оригіналом композитор розширив структуру цієї колискової, частково зберіг орнаментику, що надає мелодії імпровізаційного звучання.

Походження наступної пісні «Canción» є невизначеним, але М. Гарсія відзначає, що де Фалья дотримувався автентичності народної мелодії досить сумлінно. Вона вважається найбільш традиційною мініатюрою за стилем обробки фольклорного матеріалу. Завершальний канон між голосом і акомпанементом надає цікавого фактурного звучання.

Остання пісня, «Polo», також має андалузське коріння і пов'язана з фламенко або циганськими мелодіями. Тут фортепіанний супровід знову нагадує гітарну техніку *punteado*, а ритмічні акценти створюють враження оплесків глядачів (прийом, відомий як *palmadas*).

Отже, цикл «Сім іспанських народних пісень» Мануеля де Фальї демонструє майстерність композитора в переосмисленні народної музики, у поєднанні фольклорних мотивів із сучасними європейськими стилями. Контрастні за характером частини циклу відображають різноманітність іспанських регіонів і культур, ритмічну та мелодичну унікальність, а також інноваційні прийоми обробки першоджерел. Таким чином, цей твір став важливим зразком камерно-вокальної музики, що інтегрує національну ідентичність у ширший музичний контекст.

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
кафедра теорії та історії музичного виконавства, аспірант II року навчання**

*Автор – Шевчук Павло Олександрович  
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства,  
професор кафедри дерев'яних духових інструментів  
Кушнір Антон Ярославович*

## **ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ СОНАТИ ДЛЯ ФЛЕЙТИ І ФОРТЕПІАНО ФРАНСІСА ПУЛЕНКА**

Творчість французького композитора, піаніста, критика Франсіса-Жана-Марселя Пуленка (7 січня 1899 р. – 30 січня 1963 р.) охоплювала широке коло жанрів. В той самий час стилістичні вектори та вподобання не були постійними протягом його творчого шляху. Вони змінювалися, переосмислювалися та синтезувалися композитором протягом декількох десятиліть.

Якщо загалом казати про жанровий розвиток творчості Ф. Пуленка, то тут ми бачимо рух від більш мініатюрних жанрів в ранній творчості (багато фортепіанних циклів, вокальні твори, сонати для різноманітних інструментальних складів, в тому числі духових), до творів великої форми в зрілій та пізній творчості, зокрема опер: «Груди Тирезія» («Les Mamelles de Tiresias», 1944), «Діалоги кармеліток», а також лірико-психологічної моноопери «Людський голос» (1959).

Творчість Ф. Пуленка в жанрі сонати ми можемо умовно поділити на три періоди. Д. Менделенко у своїй роботі пропонує таку класифікацію сонат композитора:

Ранні сонати (з 1918 по 1922) – Соната для двох кларнетів, Соната для фортепіано в чотири руки, Соната для кларнета і фагота, Соната для валторни, труби і тромбона.

Сонати центрального періоду (з 1940 по 1948) – Соната для віолончелі та фортепіано, Соната для скрипки і фортепіано.

Три пізні сонати (з 1957 по 1962) – Соната для флейти і фортепіано, Соната для кларнета і фортепіано, Соната для гобоя і фортепіано.

Увагу до тембру дерев'яних духових ми можемо побачити вже у старовинних французьких сонатах XVIII століття. Д. Менделенко зазначає: «Вже в XVIII столітті у Франції відчувається особливе відношення до дерев'яних духових інструментів, котре в подальшому стане характерною ознакою саме французької інструментальної традиції».

В сонатах Ф. Пуленка ми можемо побачити риси і класичної сонати, перш за все в її моцартівському варіанті. Для неї характерна багатотемність, переважання експозиційності, лаконізм та прозорість фактури, особлива будова тем-образів, яка базується на законах театральної драматургії. Вплив В. А. Моцарта на Ф. Пуленка не випадковий ще й через те, що, як і багато інших композиторів першої половини XX століття, Ф. Пуленк був під впливом неокласицистських ідей. Особливо часто ми можемо помітити це в його фінальних частинах сонат.

Якщо казати про творчість композиторів XX століття, то орієнтиром для творчості Ф. Пуленка в жанрі сонати стали К. Дебюссі та І. Стравінський. Можливо саме вплив І. Стравінського зумовив те, що Ф. Пуленк доволі умовно притримується форми сонатного *Allegro* в своїх перших частинах сонат. Тут є важливим зауваження І. Стравінського про свою сонату для двох фортепіано: «Назвав я її так, зовсім не через те, що хотів надати їй класичну форму, яка, як відомо, визначається сонатним *Allegro*. Я використав термін соната в його початковому значенні, як похідне від слова *sonare* (грати), в протилежність слову кантата, похідному від слова *cantare* (співати). Використовуючи цей термін, я не вважав себе зв'язаним формою, котра традиційна з кінця XVIII століття».

Саме в своїх трьох пізніх сонатах для дерев'яних духових, Ф. Пуленк вже остаточно викристалізовує своє особливе поводження з формою сонатного *Allegro* в перших частинах сонат, і взагалі створює свою унікальну та характерну трактовку кожної з частин сонати.

Особисте, інтимне сприйняття навколишньої дійсності лягло в основу його останніх сонат для дерев'яних духових. Нове осмислення всієї своєї творчості стало фундаментом Сонати для флейти та фортепіано. Втративши в 1936 році в автокатастрофі свого друга П'єра-Октава Ферру, Ф. Пуленк повертається до духовного, релігійного життя. В дитинстві він зростав у набожній родині, проте з вісімнадцяти років відійшов від церкви, і довгий час духовний тематизм був відсутній в його творчості. Саме ця трагедія, що сталася з кращим його другом, повертає Ф. Пуленка до віри, духовного життя, та починає наповнювати глибиною його творчість. З цього часу починаються паломництва Ф. Пуленка до монастиря Нотр-Дам де Рок-Амадур. Там композитор знаходить духовне умиротворення, а в його творчості починає

з'являтися глибокий релігійний тематизм. Саме таким тематизмом наповнена друга частина сонати для флейти – *Cantilena*.

Композиційно-драматургічну ідею Сонати для флейти і фортепіано можна визначити, як контрастний та змінний принцип, з елементами наскрізної драматургії. Відштовхуючись від класичної побудови з трьох частин, від базових елементів сонатного алегро та принципу речитативної цілісності, Ф. Пуленк, в першу чергу, концентрується на багатотемності, на яскравій зміні характерів, епізодів, на яскравій французькій театральності. Особливо це помітно в першій та третій частинах сонати, де багато різнохарактерних тем та епізодів перманентно змінюють один одного, і це не вкладається в класичне розуміння наскрізної драматургії. В свою чергу композиційно-драматургічна ідея другої частини Сонати є більш цілісною та єдиною, тут можна говорити про присутність наскрізної драматургії.

Семантична ідея Сонати полягає в яскравій, театральній різноманітності музичного тематизму, що утворює найширший калейдоскоп емоцій та почуттів, котрі композитор майстерно вибудовує в єдине ціле. Також за допомогою використання цитати і схожого за структурою тематизму Ф. Пуленк об'єднує першу і третю частини, досягаючи високого рівня цілісної ідеї сонати.

Отже, композиторський задум, музична ідея Сонати для флейти і фортепіано Ф. Пуленка (композиційно-драматургічна та семантична) будується на особливостях зрілого, індивідуального бачення композитором сонати, зі збереженням ключових основ жанру.

**Відокремлений структурний підрозділ «Фаховий музичний коледж»  
Дніпровської академії музики, циклова комісія «Теорія музики», IV курсу**

*Автор – Шиліна Наталія Сергіївна  
Науковий керівник – докторка філософії (PhD),  
викладачка кафедри історії та теорії музики  
Капітонова Катерина Павлівна*

**ОПЕРА «СТРАШНА ПОМСТА» ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА:  
СОН-ЖАХІТТЯ АБО РЕАЛЬНІСТЬ**

Євген Станкович – сучасний український композитор, митець, що не зважаючи на жорстку цензуровану радянську систему, проносив національні настрої, зберігав їх та писав музику. Його творчість користується великою популярністю, а творчий доробок і зараз поповнюють прем'єрні роботи. Під час повномасштабного вторгнення, коли в країні йде війна, летять ракети та кожного дня чути звуки сирен відбулась довгоочікувана прем'єра опери «Страшна помста» за однойменною повістю письменника українського походження – Миколи Гоголя (10.XI.2022 р., Львівська національна опера, на честь 80-річчя композитора). Керівником проєкту став Василь Вовкун, режисером – німець Андреас Вайрїх, диригентом-постановником – Володимир Сіренко. Лібрето до опери написано самим Станковичем, у ньому поєднані фантастична, історична

та біблійна сюжетні лінії. Головною ідеєю є представлення помсти, як найбільшого гріха для людства.

Драматургія опери будується на контрастному співставленні двох сфер: реальної та фантастичної. Перша половина опери переважно зображена реальними подіями, а ближче до кінця акцентується на ірреальних діях. Епілог тяжіє до фантастичної сфери, хоча за музичним матеріалом є повтором реалістичної. Дослідниці Г. Веселовська і М. Рижова називають оперу «сон-жахіття» у вигляді колажного всесвіту, де важко знайти межу, як відокремлення від реальності, занурення у страшний, химерний сон в якому не видно кінця і від якого неможливо прокинутись.

Одним з перших проявів симультанності є поява Відьмака під час народної сцени весілля з 1 картини першої дії. Загальна концепція сцени має концентричну форму за драматургічно-смісловим матеріалом. Симультанність даної сцени найяскравіше зображена у музичному матеріалі шляхом поєднання двох лейтмотивів та народної основи. «Лейтмотив присутності Відьмака» – одна з провідних музичних характеристик, зустрічається при згадці головного негативного персонажу. «Лейтмотив прокляття» зустрічається, коли на сцені присутній Відьмак; він побудований на низхідному хроматичному русі зі стрибками на третю тридцять другими тривалостями, часто виконується лише ударними інструментами.

Симультанності набуває середня частина сцени на озері з 2 картини першої дії. По черзі піднімаються й хитаються три хрести, супроводжується дійство, жакливими скриками мерців. Середня частина сцени – кульмінація, має «три хвили», що змінюють одна одну, набуваючи розвитку. Симультанність виявлена у сцені в зображенні одночасно реального та ірреального світів та їх одночасної взаємодії.

Сцена з душею (2 дія, 6 картина) – це від початку до кінця перехрещення двох світів, реального й фантастичного, що взаємодіють одночасно. Напочатку сцени переважають «людські» музичні теми та речитативні діалоги, які супроводжує інструмент, що відповідає за сферу реальності – флейта. В момент коли Катерина лягає спати, в музичний матеріал вкрапляються інтонації лейтмотиву Відьмака. На сцені одночасно зображено три плани:

- 1) реальної сфери – Данила й Стецька;
- 2) фантастичної – Відьмака і його свиту мерців;
- 3) пограничний стан між двома світами – Катерина та її Душа.

З появою у картині Відьмака з його підлеглими на музичному рівні поступово починають переважати теми фантастичної сфери, а саме лейтмотивів присутності та прокляття. Дійство супроводжується химерною «ходою зла». Євген Станкович позначає її у партитурі як «Дивні танці Відьмака та нечисті», хор тим часом виконує «абракадабру» на латині. Відьмак виконує три «танці», з кожним наступним все менше з'являються «людські інтонації», лише речитативні діалоги Данила і Стецька. Під час третього «танцю» на сцені з'являється примара душі Катерини, в цей момент коли сутність дівчини покинуло тіло, межа між реальністю та фантастичним світом повністю зникає. Це затверджує лякаюче звучання флексотону, а сам інструмент стає лейттеатром натовпу «нечистих».

У картині вокальна партія Відьмака речитативна, рухається переважно по мажорній пентатоніці. Партія душі Катерини – кантиленна, розспівна та м'яка, супроводжується струнною групою. В музичному матеріалі в цей час введено лейтмотив присутності Відьмака, але інтонацію важко впізнати, адже змінюється регістр, тембр та штрих на *legato*. Кульмінацією симультанної сцени є відкриття справжніх намірів Відьмака на дочку. Симультанність в цьому випадку зображена більше на візуальному рівні, яскраво виділяючи три різних сфери.

Отже, двоплановість в сценах зображена і в музичному матеріалі (лейтмотиви «прокляття» та «присутності»), й на візуальному рівні. Симультанність дозволяє одночасно продемонструвати кілька контрастуючих дійових просторів, на візуальному плані полярність відображена протягом всієї опери. На відміну від цього, музичний матеріал поступово втрачає цей контраст. Таке композиторське рішення Станковича створює відчуття злиття двох світів, реального й фантастичного, нерозривну єдність, яку намагається заповнити Зло.