



CUESC

Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової
Центр українсько-європейського наукового співробітництва

Всеукраїнське науково-педагогічне
підвищення кваліфікації

**ІСТОРИЧНИЙ ЛОГОС
МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ
ТА СУЧАСНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ**

30 березня – 10 травня 2026 року

¹²⁵⁶
1996
LIHA-PRES

¹²³³
| Львів – Торунь
Liha-Pres
2025

УДК 94:008:78+7.036(062.552)

I-90

Організаційний комітет:

Хіль Олена Михайлівна – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри спеціального фортепіано, ректор Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової;

Самойленко Олександра Іванівна – доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, проректор із наукової роботи Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової;

Базан Олена Юріївна – доктор філософії, доцент кафедри камерного ансамблю, проректор із науково-педагогічної та інформаційно-інноваційної діяльності Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової;

Оганезова-Григоренко Ольга Вадимівна – доктор мистецтвознавства, професор, народна артистка України, проректор із науково-педагогічної та навчальної роботи Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової;

Осадча Світлана Вікторівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової;

Черноіваненко Алла Дмитрівна – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової;

Майденберг-Годорова Кіра Ісаківна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової;

Майденберг-Годорова Кіра Ісаківна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової.

Історичний логос музичної культури та сучасні мистецькі I-90 практики : матеріали всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації, 30 березня – 10 травня 2026 року. – Львів – Торунь : Liha-Pres, 2026. – 288 с.

ISBN 978-966-397-633-4

У збірнику представлено матеріали всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації «Історичний логос музичної культури та сучасні мистецькі практики» (30 березня – 10 травня 2026 року).

УДК 94:008:78+7.036(062.552)

© Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, 2026

© Центр українсько-європейського наукового співробітництва, 2026

ISBN 978-966-397-633-4

ЗМІСТ

Темпоральні засади музичної мови Бели Бартока та Дьєрдя Лігеті: до проблеми аналізу сучасної музичної композиції	
Александрова Н. Г.	10
Драматургічна роль хору у французькій опері XVII–XVIII століть	
Артем'єва В. Б.	13
Тріада «архетип – типаж – амплуа» як методологічна модель дослідження персонажа у музичному театрі	
Архіпова Н. Є.	15
Камерно-інструментальне виконавство Закарпаття: історія та традиції	
Асталаш Г. Л.	17
Струнні квартали Людвіга Ван Бетховена оп. 18: історичний розвиток та сучасні виконавські практики	
Базан О. Ю.	22
Прелюдії Михайла Вериківського і Пилипа Козицького в контексті розвитку жанру мініатюри на початку XX століття	
Большакова О. А.	25
Методика викладання Карла Черні як система розвитку фортепіанного технічного вдосконалення	
Бордонюк В. І.	30
Відоображення епохи Бельканто в італійському музичному мистецтві, зокрема в творчості композиторів-основоположників	
Бордонюк В. І.	33
Віртуальна реальність як інноваційна альтернатива для вивчення мистецтва, науки і технологій	
Бордонюк В. І.	35
Ексцентричність інтерпретацій Гленна Гульда творів композиторів різних епох	
Бордонюк В. І.	38
Музичне сприйняття в умовах цифрової медіакультури	
Брич А. В.	40
Досвідчення та ге-досвідчення дитинства в музичній творчості	
Вишинський В. В.	44
Мультимедійність як складник композиторської стратегії в сучасній інструментальній музиці України	
Власов В. П.	49

Специфіка використання архівних джерел в оновленні концепції курсу Історії української музики ХХ століття	
Волосатих О. Ю.	52
Професійна етика митця у світлі естетичної трансформації історичних наративів в українській культурі	
Воронова Н. С.	55
Струнний квартет Миколи Лисенка в контексті Лейпцизької академічної традиції	
Гнатюк Л. А.	60
Монодрама як актуальний синтетичний жанр у просторі сучасних мистецьких практик	
Голосняк В. В.	65
Модерністський дискурс у камерно-вокальній спадщині Б. Лятошинського 1920-х років (на прикладі циклу «Три романси на слова старовинних китайських поетів»)	
Горбунова І. В., Скрипнік Л. М.	67
Актуальні питання лекційного курсу «Європейська камерно-вокальна музика»	
Горелік Л. М.	70
Режисерська інтерпретація та акторська парадигма у виставі «Земля» (2013)	
Гринишин М. В.	72
Режисерський метод Пітера Селларса в контексті трансформацій сучасного оперного театру	
Грібіненко Ю. О.	75
Жанрово-стильові особливості етюд-пасакалії В. Косенка з циклу «11 етюдів у формі старовинних танців»	
Гульцова Д. П.	78
Духовний концерт епохи класицизму: аспекти висвітлення в курсі історії української музики	
Гусарчук Т. В.	81
Українська народна пісня як основа витоків інтонаційної драматургії балету М. Скорульського «Лісова пісня»	
Давидова О. М.	85
Харків – Суми: творчий перетин у царині фортепіанної освіти кінця ХІХ – початку ХХ століть	
Довжинець І. Г.	88
Методика формування виконавського вібрато у флейтистів: сучасні педагогічні підходи	
Доронін П. В.	91

Мистецькі рефлексії виконавської інтерпретації	
Дружга І. С.	93
Вербалізація музичного дизайну в алгоритмічній композиції (на прикладі AI-системи <i>Suno</i>)	
Д'ячкова О. А.	96
Поняття художньої реальності у західній музично-естетичній думці	
Єременко Є. В.	101
Специфіка академічної мобільності в мистецько-освітньому просторі	
Єременко О. В.	105
«Історія музики» в сучасному гуманітарному просторі: вектори проявлення	
Жаркова В. Б.	111
Музичний логос у духовній і світській хоровій музиці	
Заверуха О. Л.	113
Темброві диктанти на уроках сольфеджіо як важливий засіб розвитку музичного слуху	
Загинайко О. В.	116
Соната для віолончелі та фортепіано Марі Жаель. Аналіз твору та актуальність для репертуару	
Зяць О. В.	119
Інтерпретація музичного твору як форма осмислення культурної традиції	
Зуб Г. О.	122
Важливість фізичної підготовки у навчальному процесі студентів- вокалістів в контексті академічного співу	
Зуєнко Л. П.	125
Трансформація жанру фортепіанних варіацій і принципу варіаційності у творах Симеона тен Хольта та Фредеріка Ржевські	
Іванова Ю. В.	129
Дивертисмент як простір танцювального мислення у творчості В. Моцарта	
Казначєєва Т. О.	131
Інноваційні тенденції викладання музично-теоретичних дисциплін у закладах вищої музичної освіти	
Каплун Т. М.	135
Сценічний логос естрадного вокального ансамблю: формування виконавської ідентичності	
Кириленко Я. О.	138

Сучасні стилістичні підходи у підготовці виконавців на щипкових народних інструментах	
Кириченко В. П.	141
Творчо-виконавські та педагогічні принципи діяльності Євгена Іванова	
Книшова Т. П.	143
Виховання естрадно-джазового вокаліста в умовах фахової передвищої освіти: теоретичні та практичні засади	
Костандова Ю. В.	146
Сучасна українська музика: композиторська творчість – мистецькі практики – проблеми освіти	
Коханик І. М.	149
Традиції та новаторство як складові композиторської творчості у музиці 2-ої половини ХХ століття	
Кучма О. П.	152
Інтерпретаційні аспекти виконання фортепіанних тріо Йозефа Гайдна	
Лаврик Н. І.	155
Інтеграція харківської бандури і виконавської школи Гната Хоткевича в контексті розвитку бандурного мистецтва	
Лазуркевич Т. М.	158
Стильова інтерференція як чинник концертмейстерській інтерпретації (на матеріалі творів Б. Бріттена, М. Равеля та О. Родіна)	
Лісова О. Г.	160
Перформанс як оригінальний та епатажний феномен сучасного культурного простору	
Мазур І. В.	164
Удосконалення освітньо-професійної підготовки диригента-хормейстера в умовах викликів сучасної мистецької практики	
Михайлова Н. М.	168
Бетховенський сонатний світ у дзеркалі інтерпретацій Артура Шнабеля: стиль, драматургічне мислення та піаністична традиція	
Муляр А. П.	171
Роль звукорежисури, мультимедійних технологій та музичного оформлення в театральному мистецтві	
Муравська А. В.	174
Фрагментарність як метод і виклик у професійній діяльності концертмейстера	
Назарчук Х. А.	177

Вокальне мистецтво в системі соціокультурних комунікацій: феномен культурного коду	
Немченко К. В.	179
Когнітивні виклики ансамблевого піаніста: між автоматизмом і усвідомленістю	
Оболенська М. М.	182
Сучасне музичне мистецтво у світлі ідей екологічної свідомості	
Овсяннікова-Трель О. А.	184
Жанр транскрипції у сучасному інтерпретуванні чотириструнної домри	
Олійник О. Л.	187
Штучний інтелект як інструмент створення контенту в індустрії поп-музики	
Пальцевич Ю. М., Дудко М. І.	190
Ціннісні орієнтири музично-виконавської творчості у сучасній Україні	
Парада І. М.	194
Музика як простір без кордонів: гуманістичний потенціал мистецтва у часи випробувань	
Пешкова В. А.	197
Виконавець як носій культурної пам'яті: історична свідомість у професійній підготовці співака	
Пірус В. С.	199
Інструментальний театр: художньо-семантична трансформація жанрів камерного ансамблю	
Повзун Л. І.	202
Виконавська стратегія концертмейстера в монооперах Вікторії Польової: від звуку до сенсу	
Пруднікова О. І.	206
Жанр стихирі в українських нотолінійних ірмолях кінця XVI–XVIII століть: структурно-репертуарний аспект	
Путятицька Л. В.	209
Інтерпретація фортепіанної спадщини Ф. Ліста у творчому доробку А. Бренделя	
Ринденко О. В., Гумінюк С. П.	213
Еволюція сценічної виразності співака: історичні моделі та сучасні виклики	
Роменський Ю. Н.	215
Діалектика традиції та інновацій: історичний логос як фундамент сучасної композиторської творчості	
Рунчак В. П.	218

Архетипова пам'ять у музиці ремодернізму та метамодернізму	
Северінова М. Ю.	221
Застосування тренінгу при формуванні художньої культури майбутніх фахівців	
Семенюк А. Ю.	226
Аудіальний поворот у сучасному мистецтві та кураторстві: до проблеми переосмислення сенсорної ієрархії	
Сердобольська О. Ю.	228
Опера «Кармен» Ж. Бізе на сцені Одеського оперного театру: традиція і сучасність	
Спаська Т. В.	231
Музика як досвід трансценденції: від протестантської герменевтики до «смерті автора»	
Тагліна Ю. С.	235
Особливості організації ефективності робочого процесу диригентами творчих колективів у вищих навчальних музичних закладах України	
Ткачук В. В.	238
Проектна діяльність як форма розвитку музично-виконавської творчості здобувачів (на прикладі концертного проекту «Ретроспектива української естради»)	
Трофіменко Р. В.	241
Творча постать Устименка Анатолія Васильовича	
Устименко-Косоріч О. А.	244
Трансцендентні етюди Ф. Ліста в аспекті розвитку виконавського мистецтва ХХ–ХХІ століть	
Холодна О. О.	247
Особливості інтерпретації прелюдії, фуґи та варіації ор. 18 С. Франка в контексті органного і фортепіанного мислення	
Чеботаренко О. В.	251
Дует віолончелі та акордеона у контексті камерного виконавства	
Черказова Є. І.	255
Бандурний вокал: репертуарна специфіка та місце у сучасному виконавстві	
Чернецька Л. Т.	257
Семплінг, ремікс та мешап в контексті проблематики цифрової переробки музики	
Швець Н. О.	259
Українська композиторська школа другої половини ХVІІІ століття як феномен музичної культури: навчально-дидактичний аспект	
Шуміліна О. А.	263

Первинні імпульси камерно-вокальної творчості Едварда Гріга	
Щербаков Ю. В.	266
Інструментальні твори Гаetano Доницетті в сучасній концертній практиці	
Щербакова О. К.	269
Значення та значимість музики крізь історичну призму	
Щербатих Л. В.	272
«Історична свідомість» і творчість Едгара Вареза	
Щириця Д. О.	278
Докласична епоха. Клавірна творчість Ф.Е. Баха (1714 р. – 1788 р.) у репертуарі студентів вузів	
Юшко Т. Ю.	280

ТЕМПОРАЛЬНІ ЗАСАДИ МУЗИЧНОЇ МОВИ БЕЛИ БАРТОКА ТА ДЬЄРДЯ ЛІГЕТІ: ДО ПРОБЛЕМИ АНАЛІЗУ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

Александрова Н. Г.

*кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри теорії музики та композиції
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Творчість двох найбільших представників музичного мистецтва Угорщини, Бели Бартока та Дьєрдя Лігеті постає в осередку уваги дослідників музичної мови та композиції ХХ століття. Музична концептосфера Бартока є відображенням природного циклічного часу у музично-виразовій системі, визначає авторську композиційну специфіку розуміння музичного часу. Твори Бартока, у музичну тканину яких автор органічно вплітає ритми і мелодії далеких предків – звуки рідної землі, просочені ідеєю загального братства, здатні відкрити сутність діонісійського відчуття буттєвої темпоральності [2]. Показовим є трактування музичного твору як певної моделі природного процесу становлення, яке було досить актуальним і сучасним у першій половині ХХ століття. Відповідно, феномен музичного часу представляється як модель, художній аналог онтологічного часу.

Час – це вияв творчого світового процесу, а музичний час – це уламок природного фізичного часу, організуючою силою якого, що гармонізує музичний час, є пульс живої матерії, тобто музичний ритм. Характерне для Бартока посилення позиції метроритму як формота стилетворчого фактора виявилось в наступних моментах: провідна роль танцювального начала; багатство використання ритмічних моделей, запозичених із архаїчних верств фольклору; гра різними часовими пластами (як по вертикалі, так і по горизонталі). В умовах своєї рідної гри з різними «часовими обсягами» відбувається «розхитування» суб'єктивного відчуття часу слухача з метою максимального розуміння діонісійської сутності музичної реальності. По суті, Барток моделює особливу міфологічну реальність, занурюючи слухача в процес розгортання музичного часу [3].

При аналізі часової організації бартоківських творів виявляються дві суверенні і разом з тим взаємодоповнюючі лінії: наскрізний векторний розвиток, пов'язаний з ідеєю органічного зростання матерії та самою діонісійською природою музики; заокруглюючі механізми, що «околицьовують» час, пов'язані з міфоритуальністю, що виходить

із глибинного зв'язку бартоківської музики з фольклорними витоками. Перший принцип пов'язаний з використанням монотематизму як основного методу розвитку, другий принцип – з різними проявами симетрії (дзеркальні «перевертні», інверсії теми, теми-двійники, симетричні метроритмічні комплекси, переважання трьох-п'ятичастинних дзеркально-симетричних форм) [3].

Таким чином, у творах Б. Бартока музичний час структурується за законами природного циклічного часу. Міфоруальність поширюється і на загально-композиційний рівень творів, а загальний композиційний ритм творів і семантичне наповнення структурного інваріанту можна назвати «віртуальною подорожжю», пов'язаною з натурфілософією композитора. Характер комунікативної стратегії Б. Бартока представлений у його фортепіанному циклі «Мікрокосмос», де за законами тотожності макро- та мікросвітів можна знайти все різноманіття зовнішнього світу.

Універсальними семантичними сферами, що поєднують усю творчість Бартока, стають образні уявлення про Ніч та День. Південний та нічний пейзажі, як природна антитеза та водночас проекція протилежних душевних станів, утворюють основу музично-семантичного контенту багатьох творів угорського композитора. Аналізуючи «музику ночі» Бартока та семантичну «денну» сферу, а також виявивши паралелі з ніцшеанським трактуванням даних універсалій, можна побудувати траєкторію віртуальної часопросторової подорожі Бартока: День-Ніч-День. У цій композиційно-драматургічній хронотопічній моделі виявляє себе алгоритм ритуального зходження в царство пітьми («вмирання») та подальшого сходження до світла, переродження. Цей шлях долали всі міфічні персонажі, пов'язані зі стихією сонячного світла, серед яких сонячне божество Митра, культ якого був дуже поширений в Угорщині. Універсальність символу кола, окресленого за цією образною траєкторією, вбирає у собі цілий спектр семантичних тлумачень: шлях жерця і пророка бога сонця Заратустри, символ алхімічного занурення у глибини мікрокосму, відображення природного ландшафту Угорщини, д. і. Таким чином, у багатьох творах композитора просвічує ідея гармонізації людини з природою шляхом відтворення властивостей онтологічного часу, а також метафоричного окреслення траєкторії подорожі солярного божества; він залучає всі музичні процеси до відтворення циклічності природного часу.

Експерименти з музичним часом Д. Лігеті – від наукових концепцій до звукоорганізаційних – проходять поетапно: від світоглядних основ творчості до виявлення специфічних особливостей музичного тексту та визначення особливої мета-теми, що поєднує більшість творів композитора. Естетичні погляди Лігеті в контексті європейських та

позаєвропейських зв'язків спрямовані до явища синтезу, жанрового та стильового, також мовно-композиційного.

Не можна не врахувати трепетне ставлення Лігеті до угорської поезії. Переосмислення ролі метроритмічного начала, що відбулося у зрілий період творчості Лігеті, позначилося на відродженні національних угорських ритмів, а також у серйозному захопленні неєвропейськими музичними традиціями в 1980-1990-ті роки. Різні експерименти Лігеті зі звуковою матерією, «озвучування» моделей сучасних наукових теорій (теорії хаосу, теорії фракталів чи динамічної статистики) стали плодом кардинальних змін у способі гармонійного мислення сучасного митця. Цей факт зумовлює необхідність проводити аналіз поезики Лігеті у контексті сучасних мистецьких практик, що склалася у другій половині століття, коли погляди композиторів, які поєднані з сучасними математичними, фізичними та релігійно-філософськими теоріями, дедалі більше характеризуються як науково-художні [1].

Кожен твір Д. Лігеті – окремо взятий мікрокосм, з індивідуальними просторово-часовими властивостями та гармонійними рисами. Немає жодних схем і шаблонів у створенні музичного часу, але загальним моментом інструментальних композицій є специфічний характер музичного часу, що у його опусах позбавлений процесуальності. Хронометричний час, за словами композитора, перетворюється на певний уявний простір. Вся авторська майстерність націлена на звукове втілення уявних об'єктів або явищ: *Volumina* (Кругообігу), *Ramifications* (Розгалуження), *Atmosphères* (Атмосфери) [1].

Окремим явищем у творчості Лігеті, що долає звичні каузальні зв'язки лінійного часу, є зразки статичної сонорики, що вимагають принципово нової гармонічної позиції, позбавленої упереджень щодо лінійності часового потоку.

Література:

1. Steinitz, Richard: Ligeti György, A képzelet zenéje életrajzi könyv jellemzői. Editio Musica Budapest Zeneműkiadó. 2016. 392 oldal.
2. Stevens H. The Life and Music of B. Bartok. New York, 1993. 382 p.
3. Szabolczi B. Bela Bartok. Leben und Werk. Leipzig, 1961. 96 p.

ДРАМАТУРГІЧНА РОЛЬ ХОРУ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ОПЕРІ XVII–XVIII СТОЛІТЬ

Артем'єва В. Б.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії світової музики*

*Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
м. Київ, Україна*

Хорові сцени у французькій ліричній трагедії XVII–XVIII століть становлять важливий елемент музичної драматургії та відображають специфіку французького барокового театру, сформованого на перетині античної традиції, класицистичної естетики та придворної культури епохи абсолютизму. Особливого значення хор набуває у творчості Жана-Батіста Люлі і Жана-Філіппа Рамо, де він перестає бути лише декоративним компонентом сценічної дії й перетворюється на важливий драматургічний чинник. У французькій опері хор виконує не тільки функцію масових сцен, але й стає носієм узагальненого смислу, колективного переживання та своєрідним посередником між світом людей, сферою божественного і простором символічного осмислення подій.

Витоки такого трактування хору пов'язані з античною трагедією, у якій хор був одним із центральних елементів драматичної структури. Він репрезентував колективний голос громади, висловлював моральні оцінки, коментував розвиток подій та формував філософський вимір трагедії. На відміну від окремих персонажів, хор не був індивідуалізованим героєм, а втілював узагальнену точку зору суспільства. Саме через нього антична трагедія встановлювала зв'язок між міфологічним сюжетом і сучасністю. У французькій ліричній трагедії ці функції частково зберігаються, однак набувають нових форм відповідно до естетики бароко та придворного театру.

Французька лірична трагедія формувалася зокрема під впливом класицистичної драматургії XVII століття, від якої успадковує увагу до декламаційності, риторичності та конфлікту між почуттям і обов'язком, характерних для трагедій П'єра Корнеля та Жана Расіна. Проте музичний театр Ж.-Б. Люлі значно розширює межі класицистичної моделі завдяки активному використанню фантастичних елементів, сценічної видовищності, балетних епізодів і втручання надприродних сил у драматичну дію. У такій системі хор отримує особливу роль, оскільки здатен поєднувати драматичний, ритуальний та декоративно-видовищний рівні опери.

Однією з характерних рис французької ліричної трагедії є співіснування двох драматургічних площин – основної сюжетної дії та дивертисментів. Саме дивертисменти, до складу яких входять танці, хори й ансамблеві сцени, значною мірою визначають специфіку французького музичного театру. Вони не завжди безпосередньо просувають розвиток сюжету, проте створюють особливий художній простір, у якому події отримують символічне або емоційне узагальнення. Подібний принцип можна трактувати як своєрідне переосмислення античного співвідношення епісодів та стасимів, де хорові епізоди виконували функцію осмислення драматичної дії.

У французькій ліричній трагедії хор виконує кілька взаємопов'язаних функцій. Насамперед він є учасником сценічної дії: народом, жерцями, воїнами, німфами, пастухами або придворними персонажами. Водночас хор здатен виходити за межі конкретної ролі та ставати носієм узагальненого емоційного або морального змісту. Особливо це помітно у сценах оплакування, звернення до богів, молитов чи урочистих прославлень. У таких епізодах хор не лише супроводжує драматичну ситуацію, але й створює особливу атмосферу ритуальності та колективного переживання.

Важливою особливістю французької барокової опери є також взаємодія хору з категорією простору. Хорові сцени часто створюють ефект розширення сценічної дії, формують масштабність і багатоплановість музичного театру. Завдяки цьому драматургія ліричної трагедії набуває рис синтетичного видовища, де музика, слово, танець і сценографія функціонують як єдина система. Хор у такому контексті стає не лише музичним елементом, але й важливим засобом організації сценічного простору та часу.

Одним із показових прикладів драматургічної ролі хору є опера «Атіс», прем'єра якої відбулася у 1676 році. Цей твір посідає особливе місце у творчості Жана-Батіста Люлі та історії французької опери загалом. Твір отримав назву «опера короля», оскільки особливо подобалася Людовику XIV. Лібрето Філіппа Кіно, створене на основі античного сюжету з «Фастів» Овідія, розгортає тему взаємодії людської долі та волі богів. У центрі твору – конфлікт між особистими почуттями та фатальною силою божественного втручання.

Особливу роль у «Атісі» відіграє фінальний хор «Святкуймо його нову долю, оплакуймо його трагічний роман». Він не лише завершує драматичну дію, але й переводить її в інший смисловий вимір – від індивідуальної трагедії героя до колективного переживання та філософського узагальнення. Саме через хор трагедія Атіса перестає бути лише історією окремого персонажа і набуває символічного значення. Подібна драматургічна функція наближає хор французької опери до

античної традиції, де саме колективний голос громади надавав трагедії універсального сенсу.

У творчості Жана-Філіппа Рамо роль хору ще більше ускладнюється. Якщо у Ж.-Б. Люллі хор значною мірою пов'язаний із ритуальною та репрезентативною функцією, то у Ж.-Ф. Рамо він стає важливим елементом музичної драматургії та засобом створення масштабних звукових картин. Композитор значно розширює гармонічну мову, оркестрову палітру та фактурну складність хорових сцен, завдяки чому хор набуває більшої емоційної виразності та динамізму. У його операх хорові епізоди часто пов'язані з образами стихій, фантастичних світів або масових ритуальних дійств, що посилює барокову ідею театру як простору ілюзії та трансформації.

Таким чином, хор у французькій ліричній трагедії XVII–XVIII століть є не лише елементом сценічної видовищності, але й важливим носієм драматургічного та філософського змісту. Він поєднує функції учасника дії, коментатора, символічного посередника та організатора художнього простору. Саме через хорові сцени французька барокова опера набуває багатоплановості, синтетичності та особливої масштабності, що визначає її важливе місце в історії європейського музичного театру.

ТРИАДА «АРХЕТИП – ТИПАЖ – АМПЛУА» ЯК МЕТОДОЛОГІЧНА МОДЕЛЬ ДОСЛІДЖЕННЯ ПЕРСОНАЖА У МУЗИЧНОМУ ТЕАТРИ

Архіпова Н. Є.

*старший викладач кафедри музичного мистецтва та звукорежисури
Міжнародний університет
м. Одеса, Україна*

Музичний театр як синтетичний вид мистецтва, що поєднує драматичну дію, музику, вокал, хореографію і сценографію, формує особливий принцип створення персонажа. На відміну від драматичного театру, де образ часто розкривається переважно через слово й психологічну дію, у мюзиклі чи музичній виставі характер героя виявляється одночасно через музичну драматургію, вокальну манеру, ритм, пластику та акторську гру. Саме тому сценічний образ у музичному театрі набуває багаторівневої природи, поєднуючи психологічну основу, культурну впізнаваність і виконавську специфіку. У цьому контексті

особливо важливою постає тріада «архетип – типаж – амплуа», яка дозволяє розглядати персонажа як складну систему взаємодії універсального, культурно-історичного та сценічно-виконавського рівнів.

Тріада «архетип – типаж – амплуа» репрезентує взаємодію міфопоетичного, культурно-історичного та театральньо-виконавського рівнів формування сценічного образу.

Архетип виступає первинною універсальною моделлю, що має надіндивідуальний характер і пов'язана з колективним несвідомим, концептуалізованим у працях Карла Густава Юнга [Юнг, 2018]. Архетип не є готовим персонажем або конкретним театральним образом; він функціонує як глибинний психоемоційний і міфологічний першообраз, який повторюється у різних культурах та історичних епохах. До архетипів належать герой, мати, мудрець, тінь, дитя, трикстер, бунтар або жертва. Саме архетип визначає внутрішній конфлікт персонажа, його базову модель поведінки та емоційний потенціал. У музичному театрі архетипічний рівень особливо важливий, оскільки музика здатна підсилювати архетипні емоційні стани й переводити їх у сферу колективного переживання.

Наступним рівнем є типаж, який постає як культурно та історично конкретизована форма архетипу. Якщо архетип має універсальний характер і не залежить від часу, то типаж безпосередньо пов'язаний із певною епохою, соціальними моделями та естетичними нормами. Типаж формує зовнішню й поведінкову впізнаваність персонажа, стаючи посередником між глибинною архетипною моделлю та її сценічним втіленням. У музичному театрі й мюзиклі типажі часто набувають стійких характеристик, які легко зчитуються глядачем: наївна героїня, фатальна жінка, романтичний герой, комічний слуга, авантюрист, ексцентричний шоумен або «дівчина з кабаре» [Pavis, 1998]. Один архетип може реалізовуватись через різні типажі залежно від культурного середовища та художньої стилістики. Наприклад, архетип героя може проявлятися як лицар, революціонер, рок-музикант або бродвейський мрійник.

Завершальним рівнем тріади є амплуа, яке функціонує як театральньо-виконавський механізм реалізації типажу. Історично амплуа сформувалося як система розподілу ролей відповідно до психофізичних, зовнішніх і професійних характеристик актора [Pavis, 1998]. У музичному театрі поняття амплуа має особливе значення, оскільки безпосередньо пов'язане не лише з акторською природою виконавця, а й з його вокальними та пластичними можливостями. Саме тому тут виникають специфічні різновиди амплуа: інженю, героїчний тенор, характерний баритон, субретка, лірична героїня тощо. Амплуа

забезпечує практичне сценічне втілення типажу, роблячи образ переконливим у межах конкретної постановки.

Взаємозв'язок між елементами тріади має ієрархічний характер: архетип формує універсальну психологічну основу образу, типаж надає йому культурно-історичної форми, а амплуа забезпечує сценічно-виконавську реалізацію. У музичному театрі ця система набуває особливого значення, оскільки поєднує художню умовність, жанрову впізнаваність і вимоги сценічної практики.

Отже, тріада «архетип – типаж – амплуа» може розглядатися як цілісна методологічна модель аналізу та конструювання сценічного образу в музичному театрі, що дозволяє поєднати психологічний, культурологічний, музикознавчий і театрознавчий підходи. Такий підхід дає можливість досліджувати персонажа не лише як драматичний або сценічний тип, а і як музично-драматургічний образ, у якому вокальна характеристика, інтонаційна сфера, тембр, ритм і музична стилістика відіграють важливу роль у розкритті архетипічної основи та типажної природи героя.

Література:

1. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з нім. К. Котюк. Львів : Астролябія, 2018. 608 с.
2. Pavis P. Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis. Toronto : University of Toronto Press, 1998. 438 p.

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО ЗАКАРПАТТЯ: ІСТОРІЯ ТА ТРАДИЦІЇ

Асталаш Г. Л.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри камерного ансамблю та квартету
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
м. Львів, Україна*

У спектрі активної уваги музикознавців, культурологів та дослідників-регіоналістів сьогодення надзвичайно актуальними постають питання історії музичної культури різних куточків України, що у сукупності творять барвисту мистецьку картину нашої країни. В цьому аспекті особливий інтерес викликає питання діяльності виконавських колективів однієї з чи не найбільш поліетнічних областей сучасної

України – Закарпаття. За свою багаторічну історію професійного становлення регіон постійно збагачувався чималою кількістю фахівців: педагогів, виконавців, творців музики, котрі примножували й утверджували традиції краю.

Проблему професійної музичної культури Закарпаття вивчали його провідні музикознавці: Т. Боніславський, О. Грін, Л. Микуланинець, Н. Піщур, Т. Росул. Проте недостатньо вивченими залишаються питання щодо діяльності деяких провідних колективів регіону, зокрема майже невисвітленою є закарпатська камералістика, що й обумовлює актуальність теми доповіді.

Виконавські інструментальні традиції регіону сягають початку ХХ ст. Саме в цей час одночасно розгортають свою професійну виконавську та водночас приватну педагогічну діяльність кілька талановитих і визначних для культури краю постатей. Зокрема концертне життя Ужгорода значно поживалось завдяки виступам таких талановитих піаністів та ансамблістів як Софія Дністрянська, Карел Воска, Жігмонд Лендел, котрий постійно співпрацював із всесвітньовідомими чеськими музикантами – скрипацем Ваши Пржігодою та віолончелістом Карлом Гоудеком. Окремо слід зазначити про питому роль креативної праці скрипалів-виконавців та вчителів Віри Ромішовської-епівачки, диригентки, засновниці однієї з кращих приватних шкіл Ужгорода, та віртуоза із європейською славою Нандора (Фердинанда) Плотені. Успішно навчаючись у віденського скрипаля-віртуоза Еде Ремені, Н. Плотені гастролював Європою як соліст та ансамбліст, виступаючи як із своїм наставником (в якості піаніста), так і в дуеті із такими доленосними посталями як Ф. Ліст (в Угорщині), Й. Брамс (в Австрії), а також не полишаючи рідного Закарпаття здійснював турне в ансамблі із І. Томаном. Він приклав чимало зусиль для розвитку мистецького життя краю, фінансуючи приватні музичні навчальні заклади. Ще одним талановитим скрипацем та педагогом зазначеного періоду, котрий також отримав освіту у приватних закладах регіону та згодом щиро вболівав за музичне виховання своїх молодших послідовників, був Золтан Гут (1892–1968). Випускник Будапештської консерваторії, яскравий виконавець (гастролював країнами Європи, Азії та Африки), повернувшись до Ужгорода на початку ХХ ст. займався плідною педагогічною діяльністю, був активним організатором музичного життя міста, концертмейстером діючого симфонічного оркестру та ініціатором створення струнного квартету, вів активну концертну практику, зокрема в якості камерного ансамбліста [4].

Наступним етапом в історії камералістики краю став чехословацький період (1919–1939 рр.). Завдяки досить лояльній політиці президента Т. Г. Масарика до слов'янського населення прилеглих

і сусідніх регіонів (в тому числі Підкарпатської Русі – сьогодні це територія Закарпатської області), обдарована молодь мала змогу навчатись у провідних професійних освітніх закладах Чехословаччини, зокрема у Празі та Брно. В їх числі, як відомо, блискучу ерудицію здобули і основоположник закарпатської композиторської школи Дезидерій Задор та скрипаль, фольклорист Юрій Костьо. Цим двом видатним постатям також судилось вписати свої імена у камералістику краю. Адже за їх взаємною ініціативою у контексті боротьби за збереження карпаторуської (закарпатської) фольклорної спадщини регіону вже у складі Угорщини (1939–1944 рр.) та з метою професійної ерудиції аудиторії митці утворюють скрипково-фортепіанний дует, який протягом 1942–1943 рр. виступив із кількома програмами із творів Кореллі, Генделя, Гайдна, Моцарта та ін. [2].

Після Другої світової війни кардинально змінюється не тільки політичний устрій краю, який увійшов до складу СРСР, але й система музичної освіти та мистецького виховання молоді. В Ужгороді, котрий став обласним центром Закарпатської області у складі УРСР, створено перші державні професійні заклади освіти, де окрім місцевих музикантів, що творчо сформувались у приватних школах, гімназіях, семінаріях починають працювати скеровані до області фахівці з інших областей та республік. Вже 1945 р. в Ужгороді відкрито першу державну музичну школу та музичне училище, котрі об'єднали у своїх стінах випускників Празької, Віденської, Будапештської, Київської, Львівської, Московської, Ленінградської консерваторій, утворивши своєрідний мистецький синтез професійних шкіл. Відтак серед першої генерації викладачів школи примітними стають талановиті музиканти, зокрема: випускник Київської консерваторії Людвиг Товт (перша скрипки); випускник Львівської консерваторії, ентузіаст та організатор концертних програм, завуч музичної школи, а згодом і УжДМУ Степан Бунда (друга скрипка); акордеоніст, скрипаль та альтист Іван Дюлай та ще один вихованець Львівської консерваторії, основоположник класу віолончелі в школі та училищі, композитор Йосип Базель (віолончель). За їх ініціативою в кінці 50-х років формується перший професійний струнний квартет. Молоді митці здійснювали активну концертну діяльність у Закарпатті, кожен з них став знаковою постаттю його музичного життя, професійною опорою пізніше утворених камерного оркестру викладачів школи та першого міського симфонічного оркестру, співпрацювали із фундаторами композиторської школи регіону – Д. Задором та І. Мартоном [4].

Вагоме місце в історії камерного виконавства регіону у період 60-х 70-х рр. належить таким постатям: випускнику Харківської консерваторії та засновнику класу альту в Ужгородському музичному

училищі Валерію Богородському; вихованцю Львівської консерваторії, викладачу класу скрипки УМШ та УДМУ, солісту оркестру Закарпатського народного хору, керівнику камерного ансамблю викладачів музичного училища та багаторічному очільнику струнного квартету Ужгорода Арпаду Петкі; багатогранній та пам'ятній постаті соліста-скрипаля, педагога, хорового та симфонічного диригента, талановитого лектора та музикознавця Закарпатської філармонії, виконавця партії першої скрипки у квартетах з різними складами Тиберія Боніславського [4]. У 60-ті роки активно влився у мистецький вир Ужгорода ще один визначний музикант, теоретик, музикознавець, диригент, піаніст, композитор і педагог Еміл Кобулей. Здобувши фахову освіту в Будапешті, згодом і у Львівській консерваторії (пізніше став її професором), він протягом двох десятиліть виступав в якості піаніста на багатьох сценах області, спочатку у складі концертної бригади Закарпатської філармонії (50-ті рр.), потім як соліст та ансамбліст (60-ті рр.) із прекрасними скрипалями Т. Боніславським, Ю. Фломеном, підготувавши чимало професійних програм [3].

Вагоме місце в історії камералістики краю належить і скрипальці Інні Леснік. Вихованиця Київської спеціалізованої школи-десятирічки, Казанської музичної школи та Московської ЦМШ та Московського музичного училища, згодом – Львівської консерваторії, мисткиня стала репрезентантною синтезу кращих мистецьких традицій різних фахових шкіл, продовжуючи виховувати обдаровану молодь по класах скрипки та камерного ансамблю. Переїхавши в Ужгород, сповнена натхнення талановита виконавиця відразу активно включається у музичне життя міста. Важливе місце у творчому доробку скрипальки зайняли систематичні виступи в якості солістки, а також ансамблістки в дуеті із знаковою постаттю закарпатської піаністики Маріанною Валковською та у складі струнного квартету з такими музикантами як Юхим Фломен (скрипка), Валерій Богородський (альт), Леонід Клепиков (віолончель). Згаданий вище Й. Базель, фахівець камерного репертуару, присвятив І. Леснік «Романтичну сонату» для скрипки і фортепіано, збагативши закарпатський репертуарний фонд у цьому жанрі [4].

Продовжуючи хронологічний вектор камерного мистецтва Закарпаття, слід відзначити, що у 80-ті роки камералістичний олімп у спільних проєктах поповнили знані в Закарпатті персоналії: випускник Кишинівського інституту мистецтв та Львівської консерваторії, багаторічний очільник камерного оркестру та концертмейстер симфонічного оркестру Закарпатської філармонії, скрипаль та педагог Владислав Юрош; вихованець та продовжувач музичної лінії Л. Товта, скрипаль, а після закінчення Львівської консерваторії – талановитий викладач по класу скрипки УМШ, Степан Яниський; альтист, соліст-виконавець,

педагог, творець та керівник учнівських камерних ансамблів, відомий інструментальний майстер Омелян Попович; віолончеліст, львів'янин із поважної династії музикантів Галичини, випускник консерваторії м. Львів, багаторічний педагог Мирослав Шутко. Саме цей квартет у складі яскравих персоналій (інколи у співпраці із піаністом Глебом Добрушкіним) здійснював нові і цікаві пошуки на ниві камерного мистецтва, виступаючи на різних сценах міста та області (професійних і приватних) як самостійний колектив, акцентуючи увагу на мистецькій ерудиції краян та виконуючи чимало творів класичного репертуару [4].

Окремим етапом в історії камералістики Закарпаття стала діяльність струнного квінтету у складі камерного ансамблю «Угорські мелодії» під керівництвом композитора Іштвана Мартона. Реорганізований митцем у 1975 році із популярного в Закарпатті естрадного колективу у класичний камерний ансамбль колектив складався з десяти музикантів (інструменталістів, вокалістів), проте основою колективу став струнний квінтет. Композитор як художній керівник ансамблю створив чимало яскравих зразків камерного жанру як власних творів (обробки народних пісень та танців, «Вербункош», «Поема», «Тема з варіаціями» для гітари і струнного квартету), так і перекладів-акомпанементів для струнного квінтету відомих арій з оперет Ф. Легара та І. Кальмана, вокальних творів В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана та багатьох інших у варіанті для соліста із супроводом квінтету. Роль цього митця у справі культурного збагачення краю є справді могутньою.

Вагоме місце в сучасній історії камералістики Закарпаття відіграв муніципальний струнний квартет під керівництвом Юрія Соколовського (нині проректор з науково-педагогічної діяльності та інноваційного розвитку ЛНМА імені М. В. Лисенка, заслужений діяч мистецтв України, кандидат педагогічних наук, професор). «За роки діяльності (1997–2004 рр.) Ужгородський квартет став окрасою професійного музичного життя міста, а домінантою у його репертуарі стала світова класика: Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Ф. Шуберт, Е. Гріг, Й. Брамс, Дж. Россіні, Л. Керубіні, Дж. Пуччіні, А. Дворжак, а також українська музика – Г. Гаврилець, М. Скорик» [1, с.143]. Окрему увагу у своїй концертній практиці митці приділяли творчості закарпатських композиторів: І. Мартона, Д. Задора, В. Теличка, Є. Станковича, Й. Базеля, В. Гайдука. Колектив здійснював концертні турне не тільки містами України, але й репрезентував себе у багатьох містах Словаччини, Угорщини, Австрії, Німеччини. Численні аудіо (8 CD) та відео (6 телефільмів) записи промовисто свідчать про високий професіоналізм квартету. Важливою ланкою креативної праці музикантів стала їх просвітницька діяльність, в рамках якої квартетом

започатковано роботу із молоддю на базі загальноосвітніх шкіл Ужгорода, що відбувалась у формі концертів-лекцій [1].

Отже традиції камерного мистецтва Закарпаття—це окрема сторінка в мистецькому літописі нашої країни, варта прискіпливої уваги музикознавців.

Література:

1. Асталаш Г. Юрій Соколовський: гармонія покликань. *Діалог митців музично-педагогічної освіти України* : колективна монографія. Вип. 3 / наук. ред. В. Ф. Черкасов, доктор пед. наук, професор. / Sammelmonographie. Prob. 3. / Wissenschaftlicher Redakteur V. F. Cherkasov, Doktor der Pädagogik, Professor. Бо Базен, Німеччина. AV Akademikerverlag. 2026. С. 136–150.

2. Грін О. Професійне музичне мистецтво Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ століть: історичний аспект. Ужгород : Госпрозрах. РВВ упр. у справах преси та інформації, 2004. 160 с.

3. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення : зб. ст., есе про музич. культуру Закарпаття. Вип. 2 / управління культури Закарпат. облдержадмін., Ужгород. заоч. ф-т Донец. держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва [та ін.]; упоряд., підготов. текстів, передм., прим. Л. М. Мокану, редкол. : В. Ф. Теличко, Л. М. Мокану [та ін.]. Ужгород : Карпати, 2010. 496 с.

4. Шостак В. Світ, зачарований струною: Музикознавчий нарис. Ужгород: Карпати, 2020. 200 с.

СТРУННІ КВАРТЕТИ ЛЮДВІГА ВАН БЕТХОВЕНА ОР. 18: ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК ТА СУЧАСНІ ВИКОНАВСЬКІ ПРАКТИКИ

Базан О. Ю.

доктор філософії,

доцент кафедри камерного ансамблю

*Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Творчість Людвіга ван Бетховена посідає особливе місце в історії камерно-інструментального мистецтва. Саме струнні квартали стали своєрідною лабораторією музичного мислення композитора, у якій формувалися нові принципи драматургії, тематичного розвитку та

виконавської взаємодії ансамблю. Квартетний жанр у творчості Бетховена пройшов еволюцію від наслідування класичних моделей до створення новаторських композицій, що значно випередили свій час та вплинули на подальший розвиток європейської музики.

Сьогодні струнні квартети Бетховена залишаються центральною частиною репертуару провідних камерних ансамблів світу. Водночас сучасні виконавські практики демонструють різноманіття підходів до інтерпретації цих творів.

Шість струнних квартетів ор. 18 Л. Бетховена стали першим зверненням композитора до жанру струнного квартету та важливим етапом становлення його індивідуального стилю. Написані у 1798–1800 роках, ці твори продовжують традиції віденського класицизму, водночас закладаючи основи нового типу камерного мислення, який у подальшому визначив розвиток європейської музики. Квартетні опуси Бетховена також мали вплив на творчість українських композиторів [1].

Квартети ор. 18 посідають особливе місце у творчості Бетховена. Вони демонструють перехід від класичної моделі Й. Гайдна та В. А. Моцарта до індивідуального драматичного стилю композитора. Вже в цих творах помітне прагнення до симфонізації жанру, емоційна та психологічна глибини, філософського змісту та рівноправної ансамблевої взаємодії [2].

Можемо визначити деякі особливості циклу ор. 18. У квартетах цього опусу композитор зберігає класичну чотиричастинну структуру циклу, однак наповнює її новою драматургією. Для творів характерні: контрастність образів, активний тематичний розвиток, драматичні кульмінації, індивідуалізація партій, симфонічний тип мислення. Особливе значення має принцип рівноправності голосів. На відміну від раннього класичного квартету, де провідна роль належала першій скрипці, у Бетховена всі інструменти стають активними учасниками музичного діалогу [2].

Композитор значно розширює виражальні можливості ансамблю через складну мотивну роботу, несподівані гармонічні зіставлення, динамічні контрасти, активну ритміку та поліфонічні елементи.

Наведемо коротку характеристику шести квартетів ор. 18.

Перший квартет циклу (фа мажор) можна назвати одним із найбільш драматичних творів раннього Бетховена. Особливу увагу привертає друга частина (*Adagio affettuoso ed appassionato*), натхненна сценою смерті Ромео і Джульєтти з трагедії В. Шекспіра.

У цьому квартеті вже помітні риси майбутнього стилю композитора: емоційна напруга, психологічна глибина, контрастність тематизму, драматичне трактування форми.

Квартет №2 соль мажор, має світліший та витонченіший характер. У ньому відчувається вплив Гайдна, особливо у використанні гумору, танцювальності та жанрових елементів. Водночас Бетховен активно використовує ритмічні зсуви та динамічні контрасти, що надає музиці внутрішньої енергії. Квартет демонструє поєднання класичної врівноваженості та індивідуального авторського стилю.

У Третньому (ре мажор) квартеті найбільш відчутний зв'язок із традиціями віденського класицизму. Попри номер у циклі, цей квартет був написаний одним із перших. Йому властиві прозорість фактури, ліризм та камерність звучання. Твір вирізняється тематичною ясністю, витонченістю ансамблевого письма, мелодичною пластичністю, стриманою емоційністю.

Драматичний характер має Четвертий квартет цього опусу. Домінорна тональність пов'язана з драматичними й героїчними образами. У творі активно використовуються синкоповані ритми, гострі динамічні контрасти, драматичні паузи, щільна тематична розробка. Цей квартет вирізняється напруженим характером, експресивністю та внутрішнім конфліктом, а за масштабом мислення наближається до симфонічного жанру.

У П'ятому квартеті (ля мажор) можемо відмітити «моцартівські» риси, особливо це проявляється у витонченості форми, ясності фактури та елегантності тематичного матеріалу. Центральне місце в цьому циклі посідає варіаційна частина *Andante cantabile*, у якій Бетховен демонструє майстерність тематичного розвитку та ансамблевого балансу.

Останній квартет циклу (сі-бемоль мажор) поєднує класичну ясність із рисами майбутнього романтизму. Особливого значення набуває фінальна частина «*La Malinconia*» («Меланхолія»), яка вражає незвичною емоційною глибиною та гармонічною сміливістю. Саме тут уперше особливо яскраво проявляється пізніший бетховенський стиль, якого характерні: філософська зосередженість; нестійкість гармонії, психологічний контраст, експериментальність форми.

Виконання квартетів Бетховена вимагає від музикантів високого рівня технічної майстерності, глибокого розуміння стилю та максимальної взаємодії між учасниками ансамблю. Саме тому ці твори вважаються одним із найскладніших випробувань для камерних колективів.

Квартети ор. 18 регулярно виконуються на міжнародних фестивалях камерної музики та в програмах провідних концертних залів Європи. Вони також є важливою частиною навчального репертуару у музичних академіях України та світу. Особливе значення квартети ор. 18 мають і у конкурсній практиці, їх часто включають до обов'язкової програми як твори, що дозволяють оцінити: ансамблеву взаємодію, стилістичну

точність, баланс звучання, чистоту інтонації, володіння штриховою технікою, культуру фразування, рівень камерного мислення ансамблю.

Шість квартетів ор. 18 стали основою подальшого розвитку квартетного жанру. Саме в них сформувалися принципи бетховенського камерного стилю, які згодом отримали розвиток у середніх та пізніх його квартетах – композитор переносить у камерну музику масштабність симфонічного розвитку, драматичне зіткнення тем та складну архітектуру форми [2].

Для сучасних виконавців ці твори є: школою ансамблевої взаємодії, прикладом класичної форми, зразком драматургічного мислення, важливим етапом професійного становлення камерного ансамблю.

Квартети Бетховена і сьогодні залишаються актуальними завдяки поєднанню класичної ясності та глибокого емоційного змісту, а сучасні виконавські практики підтверджують невичерпність художнього потенціалу цих творів. Незалежно від інтерпретаційного підходу, квартети ор. 18 залишаються важливою складовою світової музичної культури та продовжують надихати музикантів і слухачів у ХХІ столітті.

Література:

1. Очеретовська Н. Бетховенські традиції в творчості композиторів Харкова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2015. Вип. 45. С. 23–34.

2. Повзун Л. Історія камерно-інструментально-ансамблевих жанрів: навчальний посібник до курсу «Методика викладання камерного ансамблю». Одеса : Астропрінт, 2013. 208 с.

ПРЕЛЮДІ МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО І ПИЛИПА КОЗИЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ МІНІАТЮРИ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Большакова О. А.

*старший викладач кафедри загального і спеціалізованого фортепіано
Національна музична академія України
м. Київ, Україна*

Видатні українські композитори і музикознавці Михайло Вериківський і Пилип Козицький – майстри світового рівня. Їхня творча, наукова і педагогічна діяльність сприяла значному піднесенню Київської консерваторії, оскільки вони, працюючи тут, виховали плеяду

уславлених музикантів і лишили по собі спадщину, значну за обсягом і оригінальну за художнім рівнем, яка збагатила українську і світову музичну культуру.

Їхні молодість і творче становлення припали на буремні, драматичні для України 20-ті роки ХХ століття, перша половина якого становить складний і насичений період в історії української культури, коли формувалися визначальні шляхи її розвитку, найсуттєвіші творчі принципи й орієнтири.

Динамізація культурного життя, творчі шукання на тлі унікальних реалій нової історичної доби сприймалися як народження нового, відмінного від усього колишнього, як становлення українства. Незважаючи на матеріальні труднощі і негаразди, ідея національного відродження і самоствердження стає визначальним пріоритетом для української творчої інтелігенції, яка прагнула трансформувати величезний потенціал народної творчості в яскраві новаторські художні явища. Помітно активізувалося концертне життя, утворювались виконавські колективи, зокрема хорові, симфонічні оркестри, які потребували нового репертуару.

На гребені потужної хвилі національного культурного творення постануть творчі здобутки Леся Курбаса, Григорія Косинки, Миколи Леонтовича, Бориса Лятошинського, Миколи Грінченка, Болеслава Яворського, Миколи Зерова та інших видатних діячів української культури, багатьох з яких чекала трагічна доля страдницького розстріляного відродження.

В умовах таких безперервних соціальних потрясінь відбувалося особистісне і творче становлення мистецької молоді. У Києві уперше серед музикантів поширилось зацікавлення «Теорією ладового ритму» Болеслава Леопольдовича Яворського – видатного вченого, педагога, дослідника історії культури, людини енциклопедичних знань у сфері світової музики, обдарованої здатністю неординарного наукового проникнення в сутність мистецьких явищ і їх передбачення. Багато студентів стали послідовниками нової музично-теоретичної концепції, адже життєвий ритм у ті буремні 20-і роки спонукав творчу молодь до постійних інтенсивних пошуків. Серед багатьох можливостей і явищ її увагу привертала жанр прелюдії, багатогранний щодо проявів бажаних відтворень. З одного боку, це була своєрідна творча лабораторія, адже особливості цього жанру – ліричність, камерність, зосередження на внутрішніх переживаннях, психології дають змогу урізноманітнити форми музичного висловлювання. Прелюдії можуть бути і прегарними п'єсами, і відтворенням формату яскравої динамічної «плакатності», і пейзажними замальовками, і ліричним одкровенням, і сповіддю.

За влучним спостереженням В. Клина, М. Вериківський з його прелюдями для фортепіано був «піонером» цікавої новаторської течії – ладово-конструктивної. Творча спадщина композитора вражає жанровою різноманітністю, художньою своєрідністю і вагомністю – це зокрема перший український балет «Пан Каньовський», ораторія «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку», опера «Наймичка», музична комедія «Вій», кантати, романси, твори для оркестру, величні хори, фортепіанні опуси.

Справжнім дарунком долі для М. Вериківського у студентські роки стало спілкування з таким велетнем музики, як Б. Яворський. Досконало знаючи її, досліджуючи життєвий і творчий шлях композиторів, він дотримувався наукового підходу до висвітлення глибинних пластів історичного розвитку музики, до розкриття їх значення для розвитку світової культури. У цей час значний вплив на творчість молодого композитора справила теорія ладового ритму Б. Яворського. Свої перші дві прелюдії М. Вериківський написав у 20-ті роки, присвятивши їх своєму Вчителю.

Спонукаючи своїх учнів до застосування ладової різноманітності, розкриваючи і порівнюючи природу і можливості дисонансів, Б. Яворський постійно закликав їх ґрунтовно вивчати українську народну творчість, прищеплював їм любов до української народної пісні, навчав проникати в її глибинний зміст, розуміти її невичерпне багатство.

У перших двох прелюдях М. Вериківський сміливо вдається до творчих шукань у сфері розкриття ладових особливостей, виявляє приховані в них можливості, не зупиняється перед складними дисонансними поєднаннями, альтернативним оновленням ладового мислення, якщо цього потребує створення поетичного образу прелюдії. Можливо, в них відтворені чарівність природи рідного Кременецька, водночас, вони містять і широкі узагальнення явищ навколишнього світу, точні замальовки найрізноманітнішого емоційного стану, внутрішнього світу людини. Композитор вдається до нових творчих засобів виразності – змінної метрики, своєрідної вишуканої «зламаності» мелодичної лінії, цікавих тритонів, зменшених і збільшених інтервалів у межах вираженої й урівноваженої форми. Усе це надає цим двом прелюдям новаторських ознак, незаперечної оригінальності. Творча розробка нових ладових сполучень, про які йшлося в теоретичних концепціях Б. Яворського, безсумнівно, становить особливу художню цінність цих творів. Власне, композитор уперше практично втілює їх у своїй фортепіанній музиці.

Прелюдії написані без ключових знаків, однак вони не належать до традиційних *до мажору* чи *до мінору*, бо домінуючу ознаку композиторського мислення становить не тональна ознака, а організація

певних структур звукоряду, ладова якість. Головним задумом молодого майстра, художнім і науковим орієнтиром було створення нових виражальних можливостей новостворених ладів і ладових сполучень, що сприяло збагаченню і виразній багатобарвності музичної мови.

Стилістична еволюція жанру властива й циклам прелюдій, написаним уже в 40–50-ті роки. Кристалізацію провідної ідеї, втілюваної у творчості 40-х років М. Вериківський визначив так: «... 49-ступеневим діатонічним звукорядом є об'єднання семи семиступеневих ладів: іонійського, дорійського, фрігійського, лідійського, міксолідійського та гіпофрігійського в один лад, причому, кожен звук к 49-ступеневому мажорі повторюється сім разів, але кожен раз з іншою ладовою функцією»¹.

У творах 50-х років, композитор продовжує художньо втілювати теорію ладового ритму Б. Яворського. Ці його одинадцять прелюдій вражають витонченістю й чарівністю, яких автор досягає завдяки красі й насиченості звучань. Виконавці легко долають проблемні фактурні моменти – незручні акордові стрибки, насичену альтерованість, виклад мелодії інтервальними чи акордовими послідовностями, багатобарвність інтонаційних новосполучень. Як зазначає О. Вериківська, музика прелюдії – це мозаїка, складена з барвистих, емоційно пронизливих звучань, які переходили одне в одне органічно, бо мали спільне коріння – гармонічні сплави. Водночас, В. Клиш вважає, що з цими творами в українську фортепіанну музику увійшов новий звуковий образ «інтонуючого» фортепіано. За своєю художньою природою прелюдії М. Вериківського глибоко національні, адже їхні інтонації своїми виитоками сягають народного мелосу.

Михайло Вериківський і Пилип Козицький – учні Б. Яворського, природно, що у їх творчому становленні багато спільного, вони були колегами і друзями. Їх споріднювало й те, що перші музичні враження вони одержали в родинному колі. П. Козицький – від матері Галини Григорівни, яка добре знала класичну фортепіанну музику, крім того, він захоплювався народними піснями, які співала сільська молодь, – усе це виховувало в нього любов до рідного краю, розвивало й збагачувало творчу уяву. Для юнака фортепіано стало справжнім другом, він створював свої перші п'єси і супровід для улюблених народних пісень.

1926 року молодий автор написав цикл «Сім прелюдій для фортепіано». Його творчій манері властиві вишуканість мелодизму, оригінальні гармонічні барви, відчуття краси, висока натхненність. Витончені за формою і зручні в піаністичному вирішенні, ці прелюдії

¹ Цит. за: Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наукова думка 1980. С. 182.

надають можливість музиканту виявити свої кращі виконавські здібності, творчий потенціал, зокрема поліфонічну майстерність, гнучке, вільне *rubato*, чутливу педалізацію, культуру звуку, а також оволодіти відтворенням поліладової фактури, що сприяє повному розкриттю художнього задуму.

Високий рівень виконання прелюдій демонстрував відомий український піаніст, професор Київської консерваторії В. В. Сечкін.

Фортепіанний стиль П. Козицького, безсумнівно, зумовлений характерними ознаками його творчості загалом, у якій найіональна самотність поєднана із сміливим новаторством. В основі кожної його прелюдії лежить невеликий мотив, який послідовно проводиться крізь весь твір, збагачуючись новими й новими мелодійними підголосками і насичуючи фактуру твору.

Гармонічно й інтонаційно фактура деяких прелюдій (четвертої, шостої), можливо, дещо перевантажена, однак вони не втрачають своїх мелодійної вишуканості, поліритмічної різнобарвності, а деякі модерністські «розпливчасті» й гармонічні поєднання – незмінного шарму. Винахідливо і водночас тонко «поламана» мелодика формує світ надзвичайних, фантастичних образів, складних психологічних станів, витончених, чарівних звукоплетінь.

Дещо осторонь стоїть масивна урочиста акордова хода (сьома), яка справляє враження безперервного, наполегливого руху, надаючи музиці піднесеності, сильного динамічного ствердження. Майстерність викладу і «гострі» гармонії, в основі яких – несподіване зіставлення далеких функцій, розвиток тематизму відбувається за допомогою суто колористичних прийомів, без особливих мелодичних змін, кожне проведення основної музичної думки здійснюється в новому гармонічному й смислово оформленні.

Пилип Омелянович Козицький – невтомний і самовідданий трудівник на ниві українського музичного мистецтва. Його творча спадщина жанрово різноманітна й багатогранна: пісні, солоспіви, симфонічні твори, опери, і хоч найбільшої уваги він надавав хоровій музиці, фортепіанні твори композитора гідні подиву і вдячності. Студенти, які навчаються на кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано – хормейстери, диригенти, композитори, історики і теоретики музики, – завжди сприймають їх зацікавлено.

Написана століття тому молодими музикантами, які з часом стали справжніми титанами української музичної культури, і сьогодні вражають майстерністю і становлять справжню художню цінність, як часто трапляється в царині її величності Музики, відкриваючи нові, незбагненні донині грані світовідчуття і краси.

Література:

1. Гордійчук М. П. О. Козицький. Київ : Мистецтво. 1959, 102 с.
2. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наукова думка, 1980. 316 с.
3. Шутова Н. М. Михайло Вериківський. Київ : Музична Україна, 1972. 49 с.

МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ КАРЛА ЧЕРНІ ЯК СИСТЕМА РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОГО ТЕХНІЧНОГО ВДОСКОНАЛЕННЯ

Бордонюк В. І.

кандидат мистецтвознавства,

*в.о. доцента кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Музика – це як міжнародна мова спілкування, вона об'єднує і дає натхнення. Для її виконання на професійному рівні, з самого початку потрібен правильний підхід і плідна робота вчителя та учня. Одним з кращих викладачів гри на фортепіано в історії музики є австрійський піаніст та композитор, вчитель-методист Карл Черні. Його називають «батьком сучасної фортепіанної педагогіки».

В своїй книзі «Vor dem Vortrage» Черні досить розлого розглядає важливі параметри гри на фортепіано, в саме: артикуляцію, динаміку та агогіку. Вона є третьою частиною монументального твору «Vollständige theoretisch-practische Pianoforte Schule» Op. 500. Для піаністів, які намагаються зрозуміти стиль епохи романтизму та пізнього класицизму, сьогодні ця праця вважається дуже важливим історичним документом, який розкриває в собі значущі аспекти в музиці.

Сучасний піаніст, зазвичай віддає перевагу динаміці більше, ніж артикуляції проте, Черні вимагає постійного відшліфування всіх засобів вираження. Відображення артикуляції він представляє в п'яти основних категоріях: legato, legatissimo, halb-staccato, getragenes Spiel, staccato і mercatissimo. Він характеризує кожен з цих артикуляцій як багатогранну кількість відтінків, над якими можна і треба працювати: legato імітує ефект людського голосу, чи духового інструменту; legatissimo виступає так званою пальцевою педаллю; staccato відкриває нове життя в музиці...

Стосовно динаміки, Черні говорив, що вона має як мінімум сто ступенів інтенсивності, яку потрібно поступово розвивати. Потрібно тренуватися, граючи гами та тризвуки в різних музичних відтінках, починаючи від *pianissimo* до *piano* в п'яти октавах, або від *pianissimo* до *mezza voce*.

В плані агогіки, Карл Черні показує, що одну й ту саму мелодію можна зіграти як мінімум чотирьма способами. Це потрібно для того, щоб розвивати відчуття музичних відтінків при виконанні твору, не слідувати прямолінійно написаній партитурі, показати живу і цікаву історію слухачу [1, с. 26–33].

Педагогічним кредом для Черні було: старанність – це все. Він відносився до гри на фортепіано як до складної справи, яка потребує постійної практики. В своїх «Сорок щоденних етюдах» (Op. 337), Черні наполягав грати певну справу до 30 разів на день, повторюючи кожного дня, що виглядає як своєрідна система для досягнення поставленої мети.

Варто зазначити, що він був педагогом відомого піаніста-віртуоза і композитора – Ференца Ліста. Вперше Карл Черні побачив Ліста в 1822 році, ще коли той був слабкою, хворобливою дитиною, його гра здавалася плутаною та нерівномірною, бо він мало розумів аплікатуру. Проте, Черні був вражений талантом, яким хлопчика нагородила природа, бо той вмів вільно імпровізувати на будь-яку тему, не маючи на той час найменших наукових знань про гармонію.

Через три роки сім'я Ференца Ліста змогла переїхати до Відня і Черні, як і обіцяв, почав його навчати. Для майбутнього композитора уроки відомого вчителя мали фундаментальне значення, бо на той час він грав імпульсивно і нерівномірно. В Черні молодий Ференц знайшов ідеального вчителя і за його суворі уроки був вдячний протягом усього свого життя. Оскільки Карл Черні був відомим, шановним педагогом, він міг викладати тільки вечорами. Вчитель поступово спрямував його в більш структуровані шляхи. Натомість Черні згадував Ліста як старанного, завзятого та винахідливого учня, якого він ще не бачив раніше.

Згодом, Ференц Ліст настільки вправно опанував читання з листа, що міг грати навіть доволі складні твори публічно, ніби він вчив їх детально.

Ріхард Вагнер був вражений, коли побачив, як Ліст сів за фортепіано і зіграв величезні оперні партитури Вагнера прямо з листа.

Карл Черні був для Ференца Ліста і вчителем, і другом, якому Ліст з вдячністю в 1851 році присвятив «Етюди трансцендентного виконання» [2, с. 23–26].

Завдяки правильній методиці викладання і спільним зусиллям педагога та учня, вони змогли знайти спільну мову не тільки в музиці, але й залишитися в дружніх відносинах, що показує Карла Черні як вмілого та старанного вчителя-методиста.

Приблизно в 1830 році світ побачив книгу, написану Карлом Черні «Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte: vom Anfange bis zu Ausbildung; als Anhangs zu jeder Clavierschule». Ця велика методична робота зробила великий внесок в подальше вивчення музичної теорії для студентів.

В цьому виданні одним питань, яке описав Черні, було створення такої музичної форми як імпровізація. За його словами, для того, щоб займатися вивченням цього, безумовно потрібен музичний талант і почати практикувати це потрібно як можна раніше. Коли гра на фортепіано в учня значно покращиться, потрібно самостійно, чи в присутності вчителя, створювати ломані акорди, невеликі мелодії, пасажи..., тобто імпровізувати, що полягає в роздумах і зусиллях. Також він рекомендував учням цікавитися біографіями видатних композиторів для того, щоб розвивати більший інтерес до занять [3, с. 78–79].

Проживши лише 66 років, він, ніби відчуваючи швидкоплинність невблаганного часу, невпинно працював: ніколи не одружувався, майже не подорожував..., бо повністю віддавався улюбленій справі. Цілі покоління піаністів у всьому світі навчалися за «системою Черні». Його методика викладання і систематизація практичних вправ завжди є основою для правильного та ефективного вивчення музичної грамоти.

Література:

1. Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Herausgegeben von Roman Brotbeck. Band 2. Dirk Börner. *Carl Czerny – oder: Was würde passieren, wenn wir ihn wirklich ernst nähmen?* Germany. 2009. С. 209. ISBN: 978-3-931264-82-6. URL: https://www.hkb-interpretation.ch/fileadmin/user_upload/documents/Publikationen/Bd.2/HKB2_26-36_Voerner.pdf (дата звернення: 24.03.2026).

2. Dr. Oliver Hilmes. *Liszt. Biographie eines Superstars.* Germany. 2011. С.432. ISBN 978-3-570-55170-7. URL: https://www.penguin.de/content/edition/excerpts_extended/Leserprobe_978-3-570-55170-7.pdf (дата звернення: 26.03.2026).

3. Carl Czerny. *Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte: vom Anfange bis zu Ausbildung; als Anhangs zu jeder Clavierschule.* Wien. Ca. 1830. С.82. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/details/bsb10598440> (дата звернення: 29.03.2026).

ВІДОБРАЖЕННЯ ЕПОХИ БЕЛЬКАНТО В ІТАЛІЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ, ЗОКРЕМА В ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ-ОСНОВОПОЛОЖНИКІВ

Бордонюк В. І.

кандидат мистецтвознавства,

*в.о. доцента кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Митців завжди турбували актуальні проблеми суспільства. Одними з таких були оперні композитори, які також висвітлювати в своїх творах літературні сюжети, створені на основі важливих питань, які потребують відповідей. Вокальною традицією, за допомогою якої було написано багато опер, – є стиль виконання під назвою Бельканто (італ. *bel canto*). Його розквіт припадає на початок дев'ятнадцятого століття і є прикладом опер таких відомих композиторів як Джоаккіно Россіні, Гаetano Доницетті та Вінченцо Белліні.

В 1813 році в Венеції Джоаккіно Россіні написав одну з своїх ранніх опер «Танкред», яка мала великий успіх на той час. Композитор наповнив її орнаментами, прикрасами, каскадами... і якщо він дозволяв співаку будь-яку вольність, то це лише під час фермат, або деякі фрагменти з довгими нотами (каватина Аменаїди), що можливо, використовувались як приводи для мелізмів, групувань тощо. В подальшому, Россіні створював партитури за тим самим принципом, в тому числі й суперечливий «Ауреліано в Пальмірі». Каватини тенора та соло Арсаче орнаментовані нормальними нотами, що дозволяє їм інтегруватися в такт. Малоімовірно те, що вони були введені співаками, а потім включені до пізніше опублікованого видання, бо залишають виконавцям мало місця для інтерпретації, окрім фермат, які зустрічаються досить часто [1, с. 92–93].

Композитор тримався тієї думки про оперу й музику, що вони повинні прагнути звільнитися від словесних обмежень. Звідси й походять особливі аспекти його вокального стилю. Він завжди залишався непохитним в своєму переконанні, що італійське музичне мистецтво (особливо вокальна партія) є досить виразним і цілком ідеальним, як стверджують поважні філософи-матеріалісти [1, с. 95].

Джоаккіно Россіні написав 39 опер. Кожна з них є втіленням захоплюючої історії, в якій голос виступає головним героєм і дає право глядачу як насолодитися прекрасною музикою, так і вдатися до філософських порівнянь про долю героїв і сьогодення.

Варто сказати ще про одного відомого італійського оперного композитора цього періоду – Гаetano Доніцетті. Крім опер, він також є автором вокальних та духовних творів, квінтетів, кантат, квартетів, ораторій та симфоній.

30 грудня 1835 року в Мілані у театрі Ла Скала відбулась прем'єра опери «Марія Стюарт». Цей музичний твір про ліричну трагедію двох відомих жінок в історії, які конкурували за кохання і престол, створений за мотивами драми німецького письменника Фрідріха Шиллера «Марія Стюарт» (1800). Дія опери відбувається в 1587 році. Через повстання в Шотландії,

Марія Стюарт змушена втікати і шукати притулку у королеви Єлизавети, яка ув'язнила її в замку Фотерінгей. Обидві жінки закохані в графа Роберта Шестерна, але він віддає перевагу Марії. Королева Єлизавета вирішує позбавитися суперниці, оскільки та також може заволодіти англійським престолом.

В цьому творі, музика мабуть, відіграє більшу роль, ніж в інших його операх. Доніцетті пронизав цю оперу великою кількістю бельканто, з її маломірним сюжетом та багатством, захоплюючим відображенням емоційних станів та стійкості характерів її головних героїнь. Основу опери композитор показує за допомогою двох сопрано, але саме великі арії та дуети по-справжньому розкривають психологічний стан двох королев. Звичайно, успіх постановки повністю залежить від вокальних якостей оперних співачок [2. с. 18–19]. Тому, перед ними постає задача не із простих.

Гаetano Доніцетті завжди виступає одним з ключових композиторів епохи бельканто. Його опери: «Анна Бoleйн», «Любовний напій», «Фаворитка» є характерними для того часу, постановки яких регулярно відбуваються в провідних світових оперних театрах.

Поряд з Дж. Россіні та Г. Доніцетті займає почесне місце в історії формування бельканто італійський композитор родом з музичної династії – Вінченцо Белліні. Його життя, подібне яскравому спалаху, залишило неповторний слід в створенні оперних творів.

Вокальні композиції, які він писав, – є менш драматичними та виразними, ніж у Россіні, але при цьому відрізняються більш пронизливою меланхолією і смутком, що несуть в собі більше тендітності і легкості для сприйняття. Белліні намагався підкорити музику тексту, використовуючи останній засобом підсилення і чуттєвої інтерпретації, щоб це виглядало цільною звуковою картиною, відображаючою емоції і настрої твору. Композитор написав більше сорока сольних пісень, які представляють однорідну групу творів проте, їх стилі говорять на абсолютно самобутній і унікальній мові. Він писав свої пісні на тексти, які є тематично пов'язані з грецькою міфологією і рідко показують

повсякденні ситуації. Таким чином, він підносив любов у більш високий, метафізичний контекст.

Вінченцо Белліні також створював фортепіанну та органну музику, арії, кантати, концерти... За словами музикознавця Франческо Флорімо, Белліні завжди умів розкривати глибокі таємниці людського серця своїми спонтанними мелодіями, бо завжди прагнув справжнього вираження почуттів. [З. с. 55–58].

Джоаккіно Россіні, Гаetano Доніцетті та Вінченцо Белліні зробили великий внесок в розвиток світової класичної музики. Постановки їхніх опер постійно відбуваються в різних відомих театрах. Вони є популярними, впізнаваними і в кожній з них є власний сенс і посыл як до глядача, так і до суспільства.

Література:

1. Christophe Combarieu. *Le Bel Canto*. Paris. 1999. С. 127. ISBN 2130494315. URL: <https://archive.org/details/puf-3402-le-bel-canto-combarieu> (дата звернення: 11.04.2026).

2. Olaf Zenner. Lüttich (Liege), Opéra Royal der Wallonie. *Operapoint. Zeitschrift für Oper und Konzert – unsbhängig – publikumsnah*. 2008. Jahrgang 8. Heft 2. С. 52. ISSN 1864-4023. URL: <https://share.google/IEhM9zZNITZFFH72G> (дата звернення: 12.04.2026).

3. Sabine Brier. *Das italienische Kunstlied der Romantik*. Band 53. Kassel. 2015. С. 240. ISBN 978-3-7618-2139-8. URL: <https://share.google/dqIzo0eZiQ7VYIDbP> (дата звернення: 13.04.2026).

ВІРТУАЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ ЯК ІННОВАЦІЙНА АЛЬТЕРНАТИВА ДЛЯ ВИВЧЕННЯ МИСТЕЦТВА, НАУКИ І ТЕХНОЛОГІЙ

Бордонюк В. І.

кандидат мистецтвознавства,

в.о. доцента кафедри загального та спеціалізованого фортепіано

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

м. Одеса, Україна

Світ не стоїть на місці, він постійно проходить процес модернізації тому, відбувається цифрова революція, в якій ми живемо і маємо взаємодіяти, враховуючи постійні новації, до яких потрібно не тільки

звикнути, але й вміти співіснувати з ними. Мистецтво також переживає зміни.

На даний час, існує дуже багато способів вивчення і прослуховування творів класичної музики. Однією з технологій, яка активно популяризується, є віртуальна реальність (англ. virtual reality, VR). Виходячи з цього, можна сказати, що з'явилися повністю змінені аудіовізуальні засоби і новий метод, який впливає на традиційні художні враження від класики. В контексті сучасних технологій, концерт класичної музики, що історично зформувався і поціновується на високому рівні як формат, ілюструє своєрідний дискурс переосмислення понять автентичності крізь призму сучасних технологій. Чи можна, використовуючи принципи занурення, взаємодію і комп'ютерну трансформацію в концертному досвіді, не втрачати при цьому його самотності? Над цим питанням задумується кожна друга людина, яка вирішила для себе це порівняти [1. с. 125].

Новозеландський музикознавець Крістофер Смолл в своїй книзі «Musicking. The Meaning of Performance and Listening» називає концертний досвід «музичним процесом». Він розповідає, що західноєвропейські традиції класичної музики розглядають музичні твори як об'єкт. Більш цінним вважається не процес виконання твору для аудиторії, чи навіть його оцінка і сприйняття слухачем, а сам мистецький твір [1, с. 126].

К. Смолл описує перехід від зовнішнього світу нашого повсякденного життя до внутрішнього світу концерту, коли ми перебуваємо на ньому за допомогою віртуальної реальності. Ми потрапляємо в інший вимір не тільки візуально, але й акустично [1. с. 127].

З однієї сторони, це зручно тому, що можна не виходячи з дому, можна відвідати відомі вистави, концерти, музеї і не стояти в великій черзі за покупкою білету. Кругом не буде зайвої метушні, бо ми перебуваємо вдома, в своїй кімнаті і можна спокійно зосередитися над творами мистецтва. З іншої сторони, це все є своєрідною ілюзією, тому все ж таки повноцінно відчуті «самотній художній дух» і враження від справжнього концерту в повній мірі не вийде.

Віртуальна реальність знайшла сьогодні також своє призначення в театральних постановках. Вона володіє великим потенціалом для отримання вражень, завдяки взаємодії різних методів із інших мистецьких сфер таких як: література, музика, кіно, архітектура, сценографія, образотворче мистецтво і т.д. Коли людина одягає VR-окуляри, вона покидає своє середовище і переноситься в іншу реальність, в цифровий світ. Зникає дистанція, яка до цього розділяла користувача і досвід. Це занурення у віртуальний світ називається імєрсією.

Цей другий світ, не такий, в якому ми живемо, дає можливість змінювати перспективи, втілюючи в життя різні персонажі, або «ролі», подорожувати в інші часові виміри, чи недоступні місця і ситуації. Завдяки своїм властивостям, як інтерактивного, просторово-часового середовища, віртуальна реальність пропонує безліч нових способів для оповіді. З'являються нові можливості: в простір можна не тільки увійти, але й перетнути його, доступні зміни в масштабі, в самі глядачі стають активними учасниками. Тобто, соціальні умовності та фізичні закони можуть бути призупинені на якийсь час і можна побути в бажаному середовищі [2. с. 9].

Оркестрові концерти є складними для сприйняття звичайному глядачу, який має лише поверхневі уявлення про закони музики. Під такої вистави багато музикантів діють одночасно, граючи на своїх інструментах в постійно змінюючих поєднаннях. Зрозуміти в повній мірі те, що відбувається на сцені можуть лише ті, хто володіє музичним досвідом і глибокими знаннями у виконанні твору. Додатковою складністю є просторова віддаленість глядачів від процесу гри на музичних інструментах. Для більш поглибленого перегляду оркестрових концертів почали використовувати

VR-сервіси, такі, як Reflect. Звичайно, позитивні сторони в цьому є, але користувачу має бути не менше 19 років, тому ця демографічна група є обмеженою в використуванні даної можливості. Початальники подібних послуг можуть очікувати, що їхні розробки є цікавими і для молодого покоління, яке для всебічного розвитку має цікавитися мистецтвом, зокрема – симфонічною музикою [3. с. 164–165].

На сьогоднішній день VR-сервіси можуть бути корисними у вивченні різних видів мистецтва і в наукових розробках. Над створенням цих технологій працює велика кількість механізмів і людей. Що з цього вийде потім – покаже час, а поки – розвиток стрімко іде вперед і пропонує нові ідеї та розробки.

Література:

1. Jacob Richter. Immersive Medien und Klang. – Die ästhetische Wahrnehmung und Gestaltung von Musik und Klang in der virtuellen Realität : Dr. sc. mus. Dresden. 2025. 281 с. (дата звернення: 18.04.2026).

2. Pablo Dornhege und Franziska Ritter. Im/material Theatre Spaces. VIRTUAL AND AUGMENTED REALITY FOR THEATRE. *Forschungsprojekt Digital*. 2022. С. 134. URL: <https://share.google/1KQ59z1XK3m3jobS0> (дата звернення: 19.04.2026).

3. Phillip Feneberg und Isolde Malmberg. *Mit der VR-Brille ins Orchesterkonzert. Ergebnisse einer Besucher:innenbefragung und medienpädagogische Perspektiven*. MedienPädagogik 68 (XR Fachdidaktik):

ЕКСЦЕНТРИЧНІСТЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ГЛЕННА ГУЛЬДА ТВОРІВ КОМПОЗИТОРІВ РІЗНИХ ЕПОХ

Бордонюк В. І.

кандидат мистецтвознавства,

*в.о. доцента кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Музичне мистецтво складається з безмежної кількості творів, що були написані талановитими композиторами в різні часи. Митці хотіли донести до слухача свій настрій і ідею при написанні. Кожен твір – це окрема історія, певний посыл, який можна трактувати в своєму баченні при виконанні, але дотримуватись первозданного джерела композитора, тобто займатися інтерпретацією.

Одним з найвідоміших інтерпретаторів в історії класичної музики є талановитий канадський піаніст, органіст, композитор – Гленн Гульд (1932–1982). Загалом вважається, що найбільш підходящим терміном для характеристики його гри в Non-Legato-Spiels є інтерпретація. Найчастіше зустрічається твердження про наміри композитора як «імітацію клавесину», але більше – акцент на «внутрушньому ритмі», чи «незалежності контрапункту». Ця інтерпретація виступає як цікава, прониклива та надихаюча [1. с. 5].

Варто зазначити, що імпровізація та інтерпретація мають загальний взаємозв'язок. Імпровізація, перш за все, вимагає відкритості до майбутнього: рішення, прийняті під час виступу, мають бути раптовими і безповоротними, хоча попереднє планування та засвоєні форми гри також можуть бути врахованими. Цей тип музикування передбачає більш-менш свободу від написаного тексту в тому сенсі, що моделі виконання можуть не мати первинного значення під час виступу.

Виходячи з цього, інтерпретація, заснована на творі, залишається тісно пов'язаною з актом імпровізації через свою характеризує рису часової залежності. Потрібно проводити попередні репетиції згідно текстовому шаблону, а будь-які відхилення від нього під час виступу, скоріш за все будуть зхвалені, та не завжди прийнятні [1. с. 12].

Порівняння кількісних та якісних підходів виконання, може привести до шляху аналізу інтерпретаційного бачення музичного твору.

Незважаючи на регулярну критику, якій підлягали досить оригінальні інтерпретації Гленна Гульда, він невпинно просувався в своїй еволюції твору, ніби слідуючи природному розвитку силогізму, в інакше математично-незмінному виконанні, майже демонструючи внутрішню музику, яка налаштовувала його на подальші звершення. Багато його персональних записів є зразками роботи над творами класичних композиторів. Яскравим прикладом цього є інтерпретація Сонати Моцарта

A-dur № 11 (К. 331), зокрема першої частини, в якій канадський піаніст відносить звичайний цикл тем та варіацій до кумулятивної структури: з кожної наступної варіації збільшується темп, внаслідок цього, – тема (позначена як *Andante grazioso*) представлена в уповільненому темпі, в передостанній варіації (*Adagio*) виконується швидко. Своє трактування цього твору, або навмисне ігнорування вказівок Моцарта, піаніст пояснив як результат найочевиднішої внутрішньої логіки композиції, динаміку якої він реалізовував лише до наслідків. Ідея полягала в тому, що кожна позслідуюча варіація сприятиме відновленню безперервності, при цьому, буде менш помітною, як орнаментальний, декоративний елемент [2. с. 93–94].

На більш зрілих етапах своєї творчості, піаніст дотримувався таких темпів в багаточастинних творах, які створювали структурну упорядкованість на масштабному рівні. В розмові з музичним критиком Тімом Пейджем, Гульд описав ритмічну точку відліку в своєму записі «Гольдельберг-варіацій» Баха 1981 року: робота Гульда в студії звукозапису не передбачала порівнянь окремих музичних розділів; він слухав, або грав разом із кінцем попередньої варіації, щоб визначити темп наступної. В літературі по теорії музики, часто зустрічається контраст архітектурних міркувань темпової пропорційності і процесуальної логіки його інтерпретації, також це видно в емпіричному аналізі запису Гульда 1981 року. Це проявляється в записі в вигляді масштабних уповільнень протягом усіх частин, де слухачі сприймають не темп як такий, в радше структуру, що майже виключно будується на інтерпретаційних рішеннях Гульда. Варто сказати, що сприйняте відчуття структури не походить від нотації Баха [3. с. 79].

Для Гульда вибір темпу був одним з найважливіших інструментів, він часто перебував в пошуках способів посилення відчуття єдності та зв'язності протягом кількох частин твору. Безперервний пульс між частинами є характерним під час виконання концерту Брамса з Бернштайном в 1962 році. Записи Гульда 1970-х років, зокрема

танцювальної сюїти Баха, відображають його зростаючий інтерес до пропорційного темпу. У фільмі

Брюно Монсежона «Гольддельбергські варіації» (1981) Гульд показує те, що спонукало повернутися до твору, який прославив його, бажання створити масштабну структуру [З. с. 80].

Гленн Гульд був геніальною, самобутньою особистістю, не такою як інші музиканти. В 1964 році в Лос-Анджелесі він дав свій останній концерт для того, щоб повноцінно зосередитися на студійних записах і виступах на радіо в пошуках «ідеального» звуку. В 1984 році був вшанований премією Греммі за «найкраще інструментальне виконання сольним виконавцем без оркестру» (за виконання фортепіанних сонат Бетховена). Його стиль гри завжди заворює і притягує своєю неординарністю та технічною досконалістю багатьох слухачів і професійних музикантів, бо він жив заради музичного мистецтва і надихав своєю творчістю.

Література:

1. Julian Caskel. *Das Phantom der Opusmusik: Improvisation in einer Kultur der Interpretation*. Köln. 2025. С. 13. DOI: <https://doi.org/10.25366/2025.153>

2. Tommaso Gennaro. *QuaSi. Quaderni die SiJIS. Studi irlandesi*. A Journal of Irish Studies. Firenze. 2018. № 8. С. 181. DOI: <http://dx.doi.org/10.13128/SIJIS-2239-3978-24136>

3. Michael Rector. *Performing Structure. Tempo in Glenn Gould's «Goldberg Variations»*. ZGMTH Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie. 2021. ISSN 1862-6742. С. 513. DOI: <https://doi.org/10.31751/i.52>

МУЗИЧНЕ СПРИЙНЯТТЯ В УМОВАХ ЦИФРОВОЇ МЕДІАКУЛЬТУРИ

Брич А. В.

*аспірантка кафедри музикознавства та хорового мистецтва
Львівський національний університет імені Івана Франка
м. Львів, Україна*

У цифрову добу музика перестає бути лише автономним художнім твором і дедалі більше функціонує як елемент динамічного інформаційного потоку. Якщо у ХХ столітті домінувала модель альбому як

цілісної естетичної конструкції, то сьогодні провідним форматом стає плейлист, який визначає нову логіку слухацької поведінки. Стрімінгові сервіси Spotify, Apple Music чи YouTube Music формують персоналізоване музичне середовище, у якому слухач рідко взаємодіє з твором у його повній концептуальній формі. Натомість окремі композиції інтегруються в алгоритмічні добірки, що відповідають настрою, активності або короткочасному емоційному запиту користувача.

Ця трансформація безпосередньо пов'язана з запропонованим у 70-х роках ХХ століття феноменом «економіки уваги», у межах якого головним ресурсом стає не сам контент, а здатність утримати фокус аудиторії. Сучасна людина перебуває в умовах постійного інформаційного перевантаження, де музика конкурує із соціальними мережами, відеоконтентом та нескінченними стрічками коротких повідомлень, новин. Унаслідок цього музична індустрія адаптується до нових когнітивних моделей сприйняття: композиції скорочуються, інтро – вступи творів редукуються до кількох секунд, а структура твору орієнтується на миттєве емоційне захоплення слухача. Дослідження Глорії Марк (Gloria Mark) доктора філософії з психології в Колумбійському університеті показують, що сучасні користувачі перемикають увагу між цифровими стимулами в середньому кожні 47 секунд, що майже втричі менше, ніж на початку 2000-х років. [1]

Нейробіологічно ці зміни пояснюються переважанням висхідної системи уваги (bottom-up) над низхідною (top-down). Якщо top-down увага пов'язана зі свідомим і тривалим зосередженням, то bottom-up активується автоматично під впливом яскравих зовнішніх стимулів [7]. Соціальні мережі та короткі відеоформати створюють середовище постійної гіперстимуляції, у якому мозок безперервно реагує на нові візуальні й аудіальні подразники [3, 4]. У результаті послаблюється здатність до глибокої концентрації, а когнітивна діяльність дедалі більше набуває фрагментарного характеру.

У музичній культурі це проявляється через феномен кліпового мислення – способу сприйняття інформації, як мозаїки коротких емоційно концентрованих фрагментів. Платформи TikTok, Instagram Reels та YouTube Shorts фактично перетворили музику на частину короткого відеоконтенту, де окремий уривок пісні стає важливішим за твір у його повній формі. Слухач часто взаємодіє не з композицією загалом, а лише з її найбільш «вірусним» фрагментом, який використовується у мемах, танцювальних трендах або коротких відео користувачів. Саме тому сучасні продюсери конструюють звучання композицій за принципом «гачка» – найбільш виразний мелодійний або ритмічний елемент подається вже в перші секунди звучання задля запобігання прогорування його в перші ж секунди відтворення.

Подібна логіка змінює не лише структуру музики, а й характер слухачької взаємодії. Якщо у традиційній культурній моделі аудиторія була переважно пасивним реципієнтом, то сьогодні слухач стає активним учасником цифрової комунікації. На платформах SoundCloud чи Bandcamp користувач може безпосередньо підтримувати митця, поширювати його творчість і навіть впливати на її популярність. Особливо виразно ця тенденція проявляється у TikTok, де користувачі фактично стають співтворцями музичного контенту, надаючи композиціям нових візуальних і смислових контекстів. Унаслідок цього музика функціонує вже не лише як завершений твір, а як основа для подальших творчих цифрових інтерпретацій.

Водночас постійне перемикання уваги має й нейропсихологічні наслідки. Хронічна взаємодія з алгоритмічними стрічками виснажує ресурси префронтальної кори мозку, відповідальної за самоконтроль та аналітичне мислення. [2] Людина поступово звикає до швидкої зміни стимулів, через що довгі форми – складні музичні композиції, академічні тексти чи тривалі відео – потребують значно більших когнітивних зусиль. Це породжує феномен «постійної часткової уваги», який описала у 1998 році Лінда Стоун (Linda Stone), коли індивід перебуває у стані безперервного інформаційного сканування, боячись пропустити новий стимул або повідомлення [5].

Особливо показовою є трансформація самої структури популярної музики. Середня тривалість хітів у стрімінгових чартах скорочується, а класичні елементи композицій – довгі вступи, бриджі чи інструментальні соло – дедалі частіше зникають. Алгоритми Spotify та TikTok стимулюють створення коротких, емоційно насичених композицій, придатних до швидкого поширення в межах плейлистів та коротких відеоформатів. Водночас музика дедалі частіше виконує функцію фону для навчання, роботи чи перегляду соціальних мереж, а не стає об'єктом цілеспрямованого слухання. Дослідження показують, що інструментальна або low-fi музика може підтримувати стан помірної концентрації та знижувати рівень стресу, тоді як високоінтенсивні жанри такі, як поп, рок, метал та схожі здатні перевантажувати когнітивні ресурси мозку людини та погіршувати результати вирішення складних інтелектуальних завдань [6].

Попри наведене вище домінування тенденції до фрагментації уваги, сучасна культура демонструє й певні ознаки «контрреакції». Зростає інтерес до довших музичних форм, концептуальних альбомів та більш емоційно насичених творів. Це свідчить про те, що частина аудиторії поступово відчуває втому від нескінченного інформаційного потоку та прагне повернення до глибшого естетичного досвіду. Водночас проблема перевантаження уваги залишається однією з ключових

характеристик цифрової епохи. Часте перемикання між стимулами виснажує когнітивні ресурси людини, знижує здатність до тривалого зосередження та підвищує рівень ментального стресу [1].

Таким чином проаналізувавши сучасні дослідження ми можемо зробити висновок про те, що попри відносну стабільність базових когнітивних можливостей людини, інтенсивність перемикання уваги за останні десятиліття суттєво зросла. Якщо порівнювати з початком ХХІ століття, сьогодні людина змушена значно частіше реагувати на нові інформаційні подразники, що поступово призводить до перенавантаження психіки, хронічної втоми та виснаження механізмів концентрації. Значний вплив на цей процес мають соціальні мережі та цифрові платформи, побудовані на системі постійного стимулювання уваги через короткі емоційні сигнали й швидке отримання дофамінового підкріплення. У результаті формується так зване кліпове мислення – спосіб сприйняття інформації, який, з одного боку, допомагає адаптуватися до надлишку інформаційних потоків, а з іншого – ускладнює здатність до тривалого аналізу, глибокої рефлексії та послідовного інтелектуального осмислення.

Подальший розвиток людської уваги значною мірою залежатиме від того, наскільки суспільство зможе свідомо регулювати власну цифрову поведінку. Особливого значення набувають практики цифрової гігієни, формування навичок усвідомленого споживання інформації, повернення до складних музичних, художніх і літературних форм, які потребують тривалішої концентрації та емоційного занурення. Водночас важливим завданням стає створення технологій, орієнтованих не на постійну експлуатацію людської уваги, а на підтримку когнітивного балансу та психоемоційного здоров'я. У найближчі десятиліття конфлікт між алгоритмічною швидкістю цифрового середовища та природною потребою людини у змістовному й глибокому переживанні інформації може стати одним із ключових викликів для когнітивного здоров'я суспільства ХХІ століття.

Література:

1. Глорія М. Сталість уваги в епоху цифри. Новаторський погляд на рівновагу, щастя та продуктивність / пер. з англ. О. Єгорової. Харків : Vivat, 2025. 384 с.

2. Arouch S., Edgcumbe D., Pezaro S., Da Silva K. The Impact of Short-Form Video Use on Cognitive and Mental Health Outcomes: A Systematic Review. *medRxiv*. 2025. Version 2. DOI: <https://doi.org/10.1101/2025.08.27.25334540>.

3. Head K. R. Short-form Video Use and Sustained Attention: A Narrative Review (2019–2025). *International Journal of Community*

Empowerment & Society Administration. 2025. Vol. 2. № 4. P. 60–67. DOI: <https://doi.org/10.6084/m9.figshare.30648764>.

4. Satani A., Satani K. K., Barodia P., Joshi H. Modern Day High: The Neurocognitive Impact of Social Media Usage. *Cureus*. 2025. Vol. 17. № 7. Article e87496. DOI: <https://doi.org/10.7759/cureus.87496>.

5. Stone L. Beyond Simple Multi-Tasking: Continuous Partial Attention. *Linda Stone* : веб-сайт. URL: <https://lindastone.net/2009/11/30/beyond-simple-multi-tasking-continuous-partial-attention/> (Last accessed: 08.05.2026).

6. Wang A. The Impact of Music on Student Concentration: Exploring Genre and Productivity. *Scholarly Review Journal*. 2024. Vol. Fall 2024. № 10. DOI: <https://doi.org/10.70121/001c.123715>.

7. Zhang Q., Li W., Zhang T. et al. Representation of top-down versus bottom-up attention in the right dorsolateral prefrontal cortex and superior parietal lobule. *Behavioral and Brain Functions*. 2025. Vol. 21. Article 31. DOI: <https://doi.org/10.1186/s12993-025-00297-8>.

ДОСВІДЧЕННЯ ТА RE-ДОСВІДЧЕННЯ ДИТИНСТВА В МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ

Вишинський В. В.

*кандидат мистецтвознавства,
в.о. доцента кафедри теорії та історії культури
Національна музична академія України
м. Київ, Україна*

Музична творчість охоплює значну кількість творів, темою яких є діти та дитинство. Поряд із ними є твори, що можуть бути виконані дітьми або передбачають дитяче слухання. Звідси постає поділ такої музики на «музику про дітей» і «музику для дітей». Утім, така проста класифікація викликає непрості запитання. Наприклад, чи можемо ми бути цілковито впевнені, що адресатами музики про дітей є саме діти, а не дорослі? З іншого боку, діти нерідко виконують складні твори дорослого репертуару. Чи стають ці твори одразу дитячими? З цього випливає, що запитання, чим є або не є дитяча музика, значно складніше, а означена вище типологія насправді є доволі умовною, а тому потребує коментарів та уточнень.

Однією з причин цього є те, що з плином часу наші уявлення про дитинство, дитину, відносини між дитиною і дорослим змінюються,

тому ми по-новому оцінюємо твори, які нібито є дитячими. Звідси велике значення має контекст, у якому створювався, існував та осмислювався той чи той зразок дитячої музики. Адже не виключено, що те, що може здаватися і представлятися як музика про дітей, такою не є або є лише частково. Зрештою, як буде показано далі, навіть музика, яка позиціонується її автором як музика для дітей або для виконання дітьми, насправді може реалізовувати зовсім інші завдання.

Попри умовність означеної вище типології, можна окреслити образи й теми, характерні для дитячої музики. Так, композитори зазвичай зосереджуються на соціальному боці життя дитини або на її взаємодії з природою чи культурою. Нерідко у своїх творах митці фокусуються на особливостях поведінки дитини та її психології. Утім, сучасний світ ускладнив бачення дитинства й дитини, через що, як зазначають дослідники, у музичній творчості виникають нові ракурси осмислення теми дитинства – *доросле в дитячому* та *дитяче в дорослому* [8, с. 62–63].

Зупинимося на цьому детальніше і почнемо з *дорослого в дитячому*, що пов'язане з моментом раннього дорослішання внаслідок певних обставин. Часто ці обставини є негативними, загрозливими, наприклад в умовах війни, яка входить у дитячий досвід як його травматична частина. У результаті дитинство втрачається, адже і діти, і дорослі відчують на собі схожі страхи.

Досвід проявлення дорослого в дитячому був широко описаний в українській літературі після 2022 року. Скажімо, у книгах Лариси Денисенко «Діти повітряних тривог» [4] та Катерини Єгорушкіної «Мої вимушені канікули» [5]. Прикметно, що до книги К. Єгорушкіної було додано порадник із заспокійливими практиками психологині Світлани Ройз. І це важливо, адже адресатами цих книг, насправді, є не лише діти, а й дорослі. Отже, складається ситуація, коли описаний дитячий досвід і погляд на війну особливим чином відбиваються в почуттях та думках дорослого, унаслідок чого специфічний досвід дитячого переживання війни стає також і його переживанням. У цьому випадку вже окреслюється перехід до прояву *дитячого в дорослому*, про що йтиметься далі.

Зазначимо, що в умовах розвитку культури й суспільства у ХХ столітті дитяче в дорослому набуло відмінного від попередніх століть способу вираження. Він був описаний американським педагогом, культурологом та знавцем медіа Нілом Постменом у книзі «Зникнення дитинства» (*The Disappearance of Childhood*) у 80-х роках ХХ століття. Згідно з його поглядом, традиційне бачення дитинства як виключно світу дітей, відокремленого від світу дорослих, зазнає змін. Оскільки дитинство – це явище соціальне, то, на думку дослідника, сучасна

культура все менше пропонує причин і можливостей для нього. Трансформації відбувалися поступово, але в ХХ столітті через потужний вплив медіа дитинство все більше ставало «дорослим».

Водночас, як зазначає дослідник далі, медіа трансформують і світ дорослого, де, навпаки, посилюються тенденції до інфантилізації. Як наслідок, «відпадає необхідність у розрізненні дитячого та дорослого сприйняття, через що життєві етапи дитинства та дорослості зливаються в один», а нормою сучасної культури стає особистість, яку можна означити як дорослу дитину (*the Adult-child*) [9, с. 100–101].

І справді, нині дорослий часто продовжує перебувати у світі дитинства, зокрема, цікавлячись його атрибутами та якостями. Звісно, у своїх крайніх проявах це має негативні суспільні та особистісні наслідки. Утім, усвідомлення дорослим власної внутрішньої дитини, її суперечностей та можливостей може дати йому цінний досвід бачення себе і своєї життєвої траєкторії. Іншими словами, досвід самоусвідомлення дорослим власної дитячості та пережитого дитинства може мати екзистенційне значення. Підтвердження цьому знаходимо в книзі Сари Бейквелл «У кафе екзистенціалістів». У ній авторка, поміж іншим, цитує слова Жан-Поля Сартра про те, що «всі ми постійно обговорюємо дитину, якою були і є», та викладає переконання Моріса Мерло-Понті у тому, що «ми не здатні зрозуміти свій досвід, якщо частково не думаємо про себе як про перерослих дітей» [1, с. 272–273].

Звідси постає питання про можливість практики збереження і відновлення власної цілісності в умовах криз, у яких опиняється дорослий, через його звернення до образів і досвіду дитинства. У цьому сенсі оригінальну ідею «дописування дитинства» озвучила популярна співачка і суспільна діячка Саша Кольцова: «Чим далі слухаю інших, читаю, спілкуюсь, тим більше здається, що багатьом з нас було б корисно “дописати дитинство”, створити самим собі гарні нові, псевдодитячі спогади, до яких психіка може повертатись у важкі моменти, як до скарбнички сил. <...> І що цікаво, ми просто зараз можемо свідомо створювати для себе нову версію україномовного дитинства, що може допомогти віднайти свою нову ідентичність, якщо дитинство було радянським та русифікованим» [7]. Таким чином, формується ключове запитання: чи може мистецтво, зокрема музичне, відтворити специфічний досвід дитинства, поглибити його досвідчення дорослим або створити умови для пере-досвідчення (*re-dosвідчення*)?

Відповідь варто спочатку шукати, осмислюючи різні приклади минулого. Цікавим спостереженням стало те, що першим, хто отримує змогу ге-досвідчити дитинство у просторі мистецького твору, є безпосередньо його автор, який у такий спосіб міг вирішувати проблеми

особистісного відновлення та резилентності. Наприклад, Роберт Шуман у своєму фортепіанному циклі *Kinderszenen* через опрацювання образів дитинства віднайшов вітальний ресурс, який допоміг йому здолати депресивний стан та життєві складнощі. Як писав американський дослідник Метью Джозеф Рой, у цьому циклі Шуман створив образ романтичної дитини, здатної захоплювати й підносити дорослих, змушувати їх усвідомлювати власну відчуженість від природи й трансцендентного, а також пропонувати їм прихисток, розраду і навіть порятунком [10, с. 62]. Таким чином, для Шумана дитяча образність циклу стала свого роду ментальним самопорятунком і розрадою в непростих життєвих обставинах.

Іншим прикладом є відомий твір Моріса Равеля *Ma mère l'Oye* («Моя матінка Гуска»), у якому композитор через занурення у світ дитинства і казок створює ситуацію випробування дорослого красою і простотою задля знаходження шляху до глибин своєї особистості, відтак – до самого себе. «Немов вдивляючись у ту частину життя людини, яка просвічується крізь казкові образи і зветься дитинством, слухач у фіналі залишається віч-на-віч із самим собою в просторі, що виникає з глибини його свідомості», – писала українська дослідниця Валерія Жаркова [6, с. 350].

Нарешті, у двох фортепіанних циклах «Дитяча музика» Валентина Сильвестрова маємо змогу спостерігати, як композитор знаходить себе і змінює свій стиль саме через мистецьке пере-досвідчення дитинства. Водночас, належачи до покоління, яке народилося у 1930-ті роки і чие дитинство припало на часи Другої світової війни та післявоєнної відбудови, Сильвестров у цих циклах ніби наново збирає своє втрачене дитинство та, зрештою, повертає його, відтак набуваючи особистісної повноти та цілісності (детальніше про це дивіться у нашій статті [3]).

Описаний історичний досвід виглядає більшою мірою як теорія, тому стає цікаво, чи може він бути реалізований у творчій практиці нині. Тож мною як композитором був реалізований задум, що полягав в опрацюванні музичного матеріалу з власних чернеток студентських років і створенні на їхній основі оригінального циклу, присвяченого різним аспектам дитинства. У підсумку з'явився твір із назвою «Коли ми були наївні. Дев'ять нарисів дитинства» (*When We Were Naïve. Nine Sketches of Childhood*).

Важливо, що в контексті цього циклу наївність розуміється як якість, притаманна дитячому світосприйняттю, коли попри певний брак досвіду і знань усе навколо постає цілісним і справжнім, дивовижним і творчим. Аби знову так побачити світ та водночас глибше усвідомити власний дитячий досвід, дорослому варто досягнути його

повноту задля знаходження і розуміння себе теперішнього, а можливо, навіть побачити перспективу руху в майбутнє.

Фортепіанний цикл був завершений влітку 2024 року. Паралельно з ним завершувалося редагування вокального циклу «Дитячість» (*Childness*) на вірші Алана Мілна. Цей твір, з одного боку, доповнює та певною мірою роз'яснює закладені у фортепіанному циклі ідеї, а з іншого – ще більше окреслює ті чи ті якості концепту дитинства як частини досвіду сучасного дорослого. Зрештою, музика вокального циклу, занурюючи дорослого слухача у дитячі образи, стани й ситуації, має актуалізувати та інтенсифікувати його минулий досвід дитинства.

Виконання, запис і презентація циклу «Дитячість» були підтримані Українським культурним фондом у 2025 році в межах авторського проєкту «Re-досвідчення дитинства». Судячи з відгуків слухачів, які відвідали презентацію та послухали твір на стримінгових платформах, художній простір пісень циклу дав їм змогу випробувати ідею глибшого усвідомлення досвіду дитинства, в окремих випадках – його ге-досвідчення. «Досконалі звукові картини – не лише дитинства, а й “дорослих” спогадів про себе як дитину», – відзначив користувач у коментарі під записом циклу на YouTube [2].

Таким чином, проведений огляд засвідчив, що тема дитинства в музичному мистецтві не є очевидною і простою, а постає як гнучкий і змінний культурний та художній конструкт, залежний від контексту. Музичне прочитання дитинства увиразнюється як розрада в умовах екзистенційної кризи, як шлях особистості до самопізнання і розкриття краси власного Я, як імпульс до побудови нової творчої траєкторії та повернення втраченого досвіду. Водночас музичне мистецтво не обмежується лише репрезентацією чи розкриттям тих чи тих сторін дитинства і не замикається лише на дитячій аудиторії. Воно стає своєрідним «джерелом сил», інструментом створення умов для ге-досвідчення дорослим власного дитячого досвіду, відтак – утримання повноти власної особистості, збереження цілісності пам'яті, відновлення ментальної енергії для подальшого життєвого руху.

Література:

1. Бейквелл С. В кафе екзистенціалістів: свобода, буття і абрикосові коктейлі / пер. з англ. В. Станкевич. Київ : Комубук, 2023. 472 с.
2. Вишинський В. «Дитячість» на вірші Алана Мілна. Live performance (укр. субтитри) : відеозапис. YouTube-канал Віталія Вишинського (vyshyv). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HBSYLhjGpFA> (дата звернення: 07.05.2026).
3. Вишинський В. Фортепіанні цикли «Дитяча музика» № 1 та № 2 у творчості Валентина Сильвестрова: особливості трактування

концепції дитинства. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2023. Вип. 137. С. 57–67.

4. Денисенко Л. Діти повітряних тривог. Київ : Видавництво, 2022. 56 с.

5. Єгорушкіна К. Мої вимушені канікули / післямова С. Ройз. Харків : Віват, 2022. 48 с.

6. Жаркова В. Прогулянки музичним світом Моріса Равеля (у пошуках смислу послання Майстра) : монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2025. 520 с.

7. Кольцова С. Чим далі слухаю інших, читаю, спілкуюсь... : [допис у Facebook]. Особиста сторінка Саші Кольцової. 11.03.2024. URL: <https://www.facebook.com/share/171U3BkzwM/> (дата звернення: 07.05.2026).

8. Полетаєва О. Ганна Гаврилець: жанрово-стильові аспекти творчості : дис. ... д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2023. 325 с.

9. Postman N. The Disappearance of Childhood. New York : Vintage Books, 1994. 177 p.

10. Roy M. J. The Musicalization of Romantic Childhood: Genre, Power, and Paradox : dis. ... Doctor of Philosophy in Music / University of California. Santa Barbara, 2018. 179 p.

МУЛЬТИМЕДІЙНІСТЬ ЯК СКЛАДНИК КОМПОЗИТОРСЬКОЇ СТРАТЕГІЇ В СУЧАСНІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ УКРАЇНИ

Власов В. П.

заслужений діяч мистецтв України, професор,

професор кафедри народних інструментів

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

м. Одеса, Україна

У сучасному музичному мистецтві спостерігається інтенсивний перехід від традиційного розуміння музичного твору як замкненого текстоцентричного об'єкта до мультимедійного проекту – відкритої системи, що функціонує на перетині декількох видів мистецтв і технологій. Цей процес знаменує собою зміну фундаментальної парадигми композиторської творчості: від створення автономного звукового опусу до проектування цілісного аудіовізуального досвіду. Як зазначає Н. Кук

(N. Cook), аналіз мультимедійності вимагає розуміння того, як різні медіа взаємодіють між собою, створюючи нові когнітивні зв'язки, що виходять за межі чистого звукоспоглядання [3].

Основним чинником такої трансформації є втрата звуком монополії на смислоутворення. У мультимедійному проєкті музичний ряд вступає в егалітарні відносини з відеоартом та світловими інсталяціями. Композитор тут виступає не лише автором партитури, а й «дизайнером середовища». Дослідник А. Бондаренко підкреслює, що в умовах використання комп'ютерних технологій композиторська стратегія зміщується в бік програмування складних мультимедійних систем, де звук є лише одним із компонентів загального художнього цілого [1].

Ключовим механізмом перетворення твору на проєкт є використання live-electronics. С. Еммерсон (S. Emmerson) акцентує увагу на тому, що «жива» електроніка докорінно змінює онтологію виконання, оскільки вона дозволяє поєднати енергію акустичного інструмента з необмеженими можливостями цифрового синтезу в реальному часі [4]. Це створює ефект імерсивності, де музична форма перестає бути статичною і перетворюється на безперервний процес взаємодії людини та машини.

В українському мистецькому просторі піонером та теоретиком цих процесів є Алла Загайкевич. У своїх дослідженнях вона розглядає електроакустичну музику не просто як технологічний жанр, а як простір для пошуку нових смислів, де поєднання традиційного інструментарію з алгоритмічним моделюванням звуку формує нову мовну якість українського авангарду [2]. Яскравим прикладом практичного втілення зазначеної трансформації є мультимедійні проєкти самої Алли Загайкевич, зокрема її камерна опера [1992–1999] за поезією та живописом Миколи Воробйова в 6 картинах «Числа і вітер» (1992–1999). У цьому творі композиторська стратегія виходить за межі створення лише звукового ряду: музична тканина, що поєднує живий звук інструментів (флейта, кларнет, скрипка, віолончель) та електроніку, перебуває у нерозривному синтезі з відеопроєкцією та текстами.

У «Числах і вітрі» реалізується концепція «живого середовища», де електроакустичний складник функціонує як активний посередник між інструментальним виконавством та візуальними образами. Відеоарт у проєкті не є простою ілюстрацією музики; він виступає як паралельний візуальний ритм, що структурує сприйняття часу. Використання live-electronics дозволяє композиторці маніпулювати просторовими характеристиками звуку, створюючи імерсивний ефект, який С. Еммерсон описує як «живу присутність» цифрового об'єкта в акустичному просторі [4].

Трансформація твору в проєкт тут очевидна: «Числа і вітер» існують не як фіксований текст (партитура), а як певна виконавська ситуація, що щоразу адаптується під акустику та візуальні можливості конкретного залу. Це підтверджує тезу А. Бондаренка про зміщення акценту з «твору-результату» на «проєкт-процес», де взаємодія різних медіа-каналів формує єдину концептуальну вертикаль, неможливу в межах чистого інструменталізму.

Аналіз структурної організації «Чисел і вітру» дозволяє виявити особливий тип мультимедійної поліфонії, де відеоряд та звукові структури взаємодіють за принципом комплементарності. Візуальна складова (часто базована на абстрактній графіці або обробці документальних кадрів) не дублює музичний ритм, а створює власну часову шкалу. Це породжує ефект «розшарування» реальності, де слухач-глядач змушений самостійно синтезувати цілісний образ, що відповідає постмодерній концепції активного сприйняття, описаній Н. Куком.

Особливу роль у проєкті відіграє просторовість звуку. Використання багатоканальних акустичних систем перетворює інструментальну музику на архітектурний елемент. Звук «рухається» у просторі, взаємодіючи з геометрією залу та розташуванням екранів. Це демонструє перехід від лінійного музичного мислення до об'ємного, «сценографічного» моделювання, де композитор керує не лише висотою чи тривалістю звуку, а й його фізичним розташуванням відносно слухача.

Змістовий рівень твору розкривається через синтез слова та тембру. Текстові фрагменти влітають у фактуру не як вербальні повідомлення, а як фонічні об'єкти. Через цифрову обробку голос трансформується у складні сонористичні пласти, що межують із шумовими ефектами природи (вітер, шелест). Таким чином, мультимедійність у А. Загайкевич стає інструментом «оживлення» пам'яті: технології дозволяють перетворити статичні архівні матеріали на динамічний мистецький процес, що актуалізує минуле в теперішньому часі.

Таким чином, трансформація музичного твору в мультимедійний проєкт є закономірною відповіддю на запити цифрової епохи. Вона веде до появи нових жанрових гібридів, де межа між композицією, медіа-артом та інженерією стає дедалі прозорішою. Зрештою, «Числа і вітер» ілюструють нову онтологію музичного тексту. Твір перестає бути лише об'єктом для прослуховування; він стає імерсивним середовищем, де технологія виступає як «розширення» людської сенсорики. Це підтверджує тезу про те, що сучасна інструментальна музика України в межах мультимедійних проєктів еволюціонує в бік

синтетичного мистецтва, де медіа-технології є не додатком, а органічним продовженням композиторської думки.

Література:

1. Бондаренко А. І. Сучасне музичне мистецтво і комп'ютерні програми. Київ : Видавництво Ліра-К, 2022. 284 с.
2. Загайкевич А. Л. Українська електронна музика: практика дослідження. *Музика в інформаційному суспільстві*. Київ : Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Вип. 76. С. 39–62.
3. Cook N. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 1998. 304 p.
4. Emmerson S. *Living Electronic Music*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2007. 202 p.

СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ АРХІВНИХ ДЖЕРЕЛ В ОНОВЛЕННІ КОНЦЕПЦІЇ КУРСУ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ ХХ СТОЛІТТЯ

Волосатих О. Ю.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії української музики
та музичної фольклористики
Національна музична академія України
м. Київ, Україна*

Не викликає заперечень той факт, що більшість історичних дисциплін нині перебувають якщо не на етапі активного переосмислення власних концепційних засад, то, принаймні, на стадії безпосередньо пов'язаній із практичним упорядкуванням оновлених орієнтирів. Курс історії української музики ХХ століття не становить тут винятку, адже аналогічно до численних споріднених предметів, набути відповідної міждисциплінарності, наукової об'єктивності й глибини неможливо без відмови від значної частини звичних навчально-методичних посібників, зокрема й створених в останні десятиліття минулого століття. Тогочасні довідники й підручники нерідко ще, за інерцією успадкованою від попереднього періоду, продовжували базуватися на спрощеному відповідно до панівних колись наративів трактуванні багатьох процесів і явищ, за таким само принципом дібраному комплекті джерел і робіт попередніх дослідників тощо. Отже, подолання цієї інерції,

перегляд узвичаєних історіографічних схем уможливлений через залучення найрізноманітніших матеріалів з архівних зібрань. Так само розширення спектру використаних матеріалів впливає на якісну зміну й осучаснення педагогічної парадигми. Зокрема, привідкриття перед студентами механіки пошуку новітньої джерельної інформації з її наступною інтерпретацією, демонстрування зсередини своєрідного «музично-історичного детективу» сприятиме формуванню в них аналітичних і дослідницьких компетентностей, розвитку критичного мислення, зміщенню усталеного акценту з репродуктивного засвоєння заздалегідь визначеного комплексу фактологічних відомостей. Показово, що сучасні видавничі та наукові ініціативи (зокрема, певні серії досліджень і джерел з історії української музики) вже є орієнтованими на введення до науково-освітнього обігу нових документів, що своєї черги має стати підґрунтям для оновлення навчальних програм.

Якщо йдеться про історію музики, такими джерелами є насамперед збережені в рукописах або поодиноких архівних друкованих примірниках маловідомі, або й зовсім невідомі музичні твори, а також підготовчі матеріали до їх написання (чернеткові записи, фрагменти, варіанти тощо). Їхнє вивчення дозволяє не лише прослідкувати етапи формування художнього задуму та його оформлення в призначеному для виконання творі, так би мовити зазирнути до творчої лабораторії митця, але й збагатити уявлення про мистецький процес певної доби в усій його цілісності, оскільки відкинута композитором версія (зокрема, складові циклічної форми, замінені згодом на інші) можуть мати цілком самостійне естетичне наповнення й непересічну цінність [5; 3]. До того ж автографи музичних творів можуть містити значну кількість додаткової інформації, часто не вповні враховуваної упорядниками під час підготовки до публікації, але також важливої для формування цілісного погляду на численні аспекти спадщини митця [1, с. 24–27].

Щодо інших складових особових архівів композиторів, виконавців, музикознавців, музично-громадських діячів – а до них зарахуємо літературну й музично-критичну спадщину, подекуди різноманітні офіційні документи, нотатки, щоденникові записи, мемуарні матеріали (як, власне фондоутворювача, так і інших осіб), листування, афіші й рецензії тощо – варто зазначити, що такі джерела дозволяють значно розширити панораму композиторської творчості певного періоду, подробиці концертного життя, деталі мистецького повсякдення й освітніх процесів, функціонування відповідних установ, віднайти інформацію про особисті й професійні контакти тощо. У контексті безпосередньо освітнього застосування залучення такого матеріалу сприяє виявити явища й імена, замовчувані у різних формах, так само як розглянути ці типи

цензурування інформації, переглянути значення митців, які були в подібний спосіб маргіналізовані, показати реальні механізми функціонування музичної культури в умовах ідеологічного тиску тоталітарного устрою.

Не менш важливими можуть виявитися й архівні фонди різноманітних інституції, адже там могли зберегтися протоколи засідань, надіслані для рецензування матеріали (які нерідко існували в одному примірнику), аудіоматеріали тощо. Не можна забувати й про матеріали періодики, незалежно від форми їхнього збереження (авторські й цензурні примірники, резервні копії в архівних і бібліотечних установах, вирізки й копії в особових архівах тощо). Особливої ваги це набуває в контексті культурницької історії ХХ століття: подібні фрагментарні відомості нерідко стають останнім шансом протистояти руйнуванню «культурного шару» доби, остаточного забуття імен і фактів, витіснених з наукового обігу під впливом ідеологічних обмежень й відповідних форм цензурування, адже явище офіційної чи напівофіційної заборони на згадки репресованих представників українського мистецтва, на жаль, ще й досі має свій негативний вплив на осмислення реалій, зокрема, перших десятиліть століття [1, с. 28–31; 2, с. 101–105]. До того ж, відомі випадки, коли саме прискіплива дослідницька робота з архівними матеріалами сприяла віднайденню та відновленню у виконавській практиці творів, які упродовж значного часу вважалися втраченими [4].

Література:

1. Волосатих О. Ю. Епістолярій, програмні назви, присвяти й маргіналії як джерела дослідження творчості композитора (на матеріалі архіву Віктора Косенка). *Рукописна і книжкова спадщина України*. 2024. № 2 (33). С. 22–37. DOI: <https://doi.org/10.15407/rksu.33.022>.

2. Копиця М. Д. Історичні виміри епістології. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: collective monograph*. Riga : Baltija Publishing, 2021. Р. 94–110. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-5>

3. Косенко В. С. П'єси для дітей. *Музична скарбниця Волині: нотне видання / ред.: Дар'я Шміло, муз. ред. Людмила Войцехівська ; передмова Ірини Копоть і Дар'ї Шміло*. Житомир : ТОВ «Видавничий дім “Бук-Друк”», 2025. С. 81–86.

4. Кузик В. В. «Рукописи не горять...». *Ревуцький Л. М. Симфонія № 2 Перша редакція (1927): нотне видання*. Київ : Музична Україна, 2020. С. 5–14.

5. Шамаєва К. І., Волосатих О. Ю. Архів Віктора Косенка як джерело реконструкції задуму «24 дитячих п'єс для фортепіано»

(за фондами Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського). *Рукописна та книжкова спадщина України*. 2023. Вип. 30. С. 59–75. DOI: <https://doi.org/10.15407/rksu.30.059>

ПРОФЕСІЙНА ЕТИКА МИТЦЯ У СВІТЛІ ЕСТЕТИЧНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ІСТОРИЧНИХ НАРАТИВІВ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Воронова Н. С.

*доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри філософії, історії
та соціально-гуманітарних дисциплін
Державний вищий навчальний заклад
«Донбаський державний педагогічний університет»
м. Дніпро, Україна*

У сучасних геополітичних реаліях, зумовлених російською агресією, звернення до історичних наративів в українському мистецтві стає не лише естетичним вибором, а й актом культурного спротиву. Музичне та візуальне мистецтво перетворюється на майданчик деколонізації, де відбувається переосмислення минулого. Проблема полягає в тому, що трансформація історичних фактів у художні образи часто межує з ризиком деформації сенсів. Тут постає ключове питання професійної етики митця: де закінчується творча свобода інтерпретації та починається відповідальність за збереження історичної правди? Виникає небезпека «естетизації травми» або використання історичного логосу як суто декоративного елемента (так званої «байрактарщини» чи поверхневої етно-стилізації). Класичні методи репрезентації історії (академізм, меморіалізація) поступово поступаються місцем новітнім мистецьким практикам – від електронних перформансів на основі архівних записів до постмодерної деконструкції народних мелодій. Це вимагає розробки нових естетичних критеріїв, які б поєднували інноваційність із професійною етикою дослідника-митця.

Попри значну кількість розвідок про історичну пам'ять, аспект саме професійної відповідальності митця за естетичну якість та етичну чистоту історичної трансформації залишається малодослідженим у вітчизняному науковому дискурсі. Це зумовлює необхідність ґрунтовного аналізу того, як «логос» музичної культури адаптується до вимог сучасності, не втрачаючи своєї етичної основи. Професійна етика

виступає як запобіжник проти маніпуляцій історією. Естетична трансформація розглядається нами як живий процес, що робить історію «зрозумілою» для сучасного слухача/глядача. Об'єкт дослідження – процес художньої рефлексії та трансформації історичних наративів у сучасному українському мистецькому просторі, зокрема в контексті музичної культури та міждисциплінарних практик. Предмет дослідження – сукупність етичних норм, професійних принципів та естетичних стратегій, що визначають діяльність митця в процесі художнього переосмислення та репрезентації національної історичної пам'яті. Мета дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні взаємозв'язку між професійною етикою митця та якістю естетичної трансформації історичних сюжетів. Дослідження спрямоване на виявлення ціннісних орієнтирів та ризиків, що виникають при інтерпретації історичного «логосу» в сучасному культурному контексті, а також на визначення ролі митця як відповідального транслятора національних смислів. Для реалізації цієї мети передбачається вирішення таких завдань: розкрити сутність поняття «історичний логос» як інтелектуального та духовного фундаменту музичної культури; проаналізувати професійну етику митця як внутрішній регулятор між свободою творчого самовираження та відповідальністю перед історичною правдою; дослідити механізми естетичної трансформації історичних наративів у сучасних мистецьких проєктах (від академічної музики до мультимедійних перформансів); виявити критерії гармонійного поєднання етичної позиції митця з новітніми художніми мовами сучасності.

Теоретичне підґрунтя дослідження базується на перетині філософського, етико-аксіологічного та мистецтвознавчого підходів, що дозволяє комплексно розглянути проблему відповідальності митця перед історичним матеріалом. Фундаментальне значення для роботи має концепція історичної пам'яті, розроблена у працях М. Хальбвакса та П. Рікера. Вона дозволяє трактувати історію не як статичний перелік подій, а як живий процес постійної реконтекстуалізації, де мистецтво виступає головним медіумом. Поняття «історичного логосу» в даному контексті спирається на герменевтичні традиції Г.-Г. Гадамера, згідно з якими розуміння минулого завжди є діалогом між «горизонтом» історичної події та «горизонтом» сучасного інтерпретатора. У сучасних умовах митець перестає бути просто «інтерпретатором» і стає «свідком», що накладає особливі етичні зобов'язання. О. Берегова зазначає: «Етична позиція митця в умовах сучасних викликів полягає у відмові від спрощеної естетизації трагедії на користь глибинної рефлексії, де художній образ не підміняє собою історичну правду, а стає формою її ціннісного збереження» [1, с. 84].

Етичний вектор дослідження визначається крізь призму професійної етики та аксіології. О. Гуркова наголошує: «Історичний логос музичної культури сьогодні розгортається у просторі інтерактивності, де етична відповідальність автора полягає у збереженні автентичного змісту при використанні радикально нових цифрових та перформативних форм» [2, с. 112]. У цьому аспекті важливими є ідеї Т. Адорно щодо соціальної відповідальності мистецтва та можливості естетизації трагічного досвіду. Для українського контексту принциповим є етичний імператив «художньої правди», який у роботах українських філософів та культурологів (зокрема С. Кримського та М. Поповича) розглядається як єдність морального вибору митця та його професійної майстерності. Етика тут виступає не як зовнішнє обмеження, а як внутрішній цензор, що запобігає перетворенню історичного нарративу на інструмент маніпуляції чи кон'юнктурний продукт: «Сучасна рецепція історичного минулого в українському мистецтві маркована відходом від етнографічного копіювання до концептуального переосмислення, де естетична трансформація слугує інструментом деколонізації національної пам'яті» [3, с. 41].

Естетична трансформація як категорія дослідження спирається на теорії рецептивної естетики (Х. Р. Яусс), що пояснюють зміну сприйняття історичних символів під впливом нових художніх мов. М. Черкашина-Губаренко наголошує: «Естетика сучасної української музики стає актом етичного вибору: між експлуатацією колективної травми та створенням катарсичного простору, що сприяє зціленню та консолідації суспільства через звернення до спільних історичних джерел» [4, с. 15]. Це підтверджує твердження про естетику «травматичної пам'яті», що є актуальною в професійній етиці при роботі з болючими темами. Мистецькі практики сучасності – від неофольклоризму до деконструкції класичних форм – розглядаються як складні процеси перекодування «логосу» музичної культури. Таким чином, теоретичну основу статті становить синтез концепцій історичної рефлексії, етичної відповідальності та естетичного інноваційного пошуку, що дозволяє оцінити діяльність сучасного українського митця як суб'єкта формування національної ідентичності.

У сучасному мистецькому та освітньому просторі особливого значення набуває культура поведінки з історичними даними, що зберігаються в цифровому форматі. Як зазначає Н. Воронова, використання цифрових архівів вимагає від фахівця дотримання суворих етичних норм, оскільки інтерактивні платформи стають не лише інструментами візуалізації, а й засобами формування нових інтерпретаційних моделей [5, с. 22]. Це актуалізує питання про те, як митець чи педагог має трансформувати архівний документ, не спотворюючи його ціннісного

ядра. Розкриваючи сутність історичного логосу, доцільно звернутися до феноменологічного підходу, який дозволяє трактувати музичну культуру як динамічний простір самоусвідомлення особистості. У цьому контексті Н. Воронова, О. Прокопенко та О. Кононенко зазначають, що феноменологія музичної культури постає як складне переплетіння індивідуального досвіду та колективних смислів, де кожен музичний твір є «актом інтенційності, спрямованим на досягнення буття» [6, с. 11]. Такий підхід підкреслює, що естетична трансформація історії в музиці є не просто зміною форми, а глибинним проживанням історичного моменту.

Естетична трансформація історичних наративів у сучасному українському мистецтві не є суто формальним процесом оновлення художньої мови. Вона постає як складний акт реконтекстуалізації пам'яті, де головним викликом для митця стає пошук балансу між авторським баченням та етичною відповідальністю перед першоджерелом. Першим ключовим викликом є ризик «декоративної експлуатації» історії. У гонитві за актуальністю митці іноді використовують трагічні або героїчні сторінки минулого як зовнішній атрибут, позбавлений глибинного осмислення. Професійна етика в цьому контексті виступає як запобіжник проти перетворення національного болю на продукт масового споживання (так званій «культурний кітч»). Естетична форма повинна не просто «експлуатувати» тему, а створювати простір для катарсису та інтелектуальної рефлексії. Другий виклик пов'язаний із цифровою трансформацією та використанням архівних матеріалів. Сучасні інтерактивні платформи дозволяють радикально змінювати історичний контекст, створюючи нові аудіовізуальні світи. Тут доречно звернутися до думок, які наголошують, що професійна етика в цифрову епоху полягає у вмінні «коректно інтегрувати історичні наративи в інтерактивні мистецькі та освітні практики, уникаючи маніпулятивного використання медійного контенту» [5, с. 25]. Митець має усвідомлювати, що цифрова деформація історичного звуку чи образу не повинна викривляти його ціннісну сутність. Третім викликом є феноменологічна достовірність художнього досвіду. Оскільки музична культура за своєю природою є динамічним феноменом, де «історичний час трансформується у внутрішній час свідомості» [6, с. 12], етичним обов'язком автора стає щирість цієї трансформації. Виникає питання: чи має право митець змінювати історичний «логос» заради естетичного ефекту? Відповідь лежить у площині професійної чесності: трансформація виправдана лише тоді, коли вона допомагає розкрити приховані смисли історії, які є недоступними для прямого документування.

Отже, доведено, що «історичний логос» музичної культури не є статичним архівом минулого, а постає як жива інтелектуальна та духовна основа, що потребує постійної актуалізації. У сучасних мистецьких практиках цей логос трансформується з об'єкта споглядання на суб'єкт діалогу, де музика стає інструментом проживання історії «тут і зараз». Визначено, що професійна етика митця у цифрову епоху та час суспільних викликів є ключовим запобіжником проти маніпуляцій пам'яттю. Вона виступає не як зовнішнє обмеження творчої свободи, а як фундаментальна якість професіоналізму. Етична відповідальність полягає у відмові від поверхової естетизації та «кітчового» використання національних символів на користь глибинної ціннісної рефлексії. Аналіз сучасних практик (зокрема використання цифрових архівів та інтерактивних платформ) показав, що естетична трансформація є виправданою лише тоді, коли вона підсилює етичний зміст історичного наративу. Феноменологічний підхід дозволяє стверджувати, що новітні художні мови здатні відкривати приховані смисли історії, які не піддаються раціональному документуванню, перетворюючи «час події» на «час внутрішнього переживання». У науково-педагогічному аспекті встановлено, що формування етико-естетичних орієнтирів майбутніх митців та педагогів має базуватися на культурі поведіння з історичними джерелами. Поєднання технологічної грамотності (робота з цифровими платформами) із феноменологічним розумінням музики дозволяє створювати якісний культурний продукт, що сприяє консолідації суспільства та збереженню національної ідентичності. Таким чином, гармонійний синтез професійної етики та естетичного новаторства є обов'язковою умовою життєздатності української культури. Історичний логос, переосмислений кризь призму відповідального мистецтва, стає не лише пам'яттю про минуле, а й потужним проектом майбутнього.

Література:

1. Берегова О. М. Музична культура України у викликах сучасності: теоретичні та прикладні аспекти : монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2022. 256 с.
2. Гуркова О. В. Культурна пам'ять та мистецькі інновації: етико-естетичний дискурс. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 110–116.
3. Волков С. М. Мистецькі практики в контексті соціокультурних трансформацій ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2023. № 2 (59). С. 38–52.

4. Черкашина-Губаренко М. Р. Театр музики в системі сучасних мистецьких координат. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2023. Вип. 136. С. 10–24.

5. Воронова Н. С. Професійна етика і культура використання цифрових архівів та інтерактивних платформ у підготовці майбутнього вчителя історії. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*. 2025. 1(23), 17–30. <https://doi.org/10.31865/2414-9292.23.2025.334007>

6. Воронова Н., Прокопенко О., Кононенко О. Феноменологія музичної культури. *Fine Art and Culture Studies*. 2024. № 6. С. 9-16. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-2>

СТРУННИЙ КВАРТЕТ МИКОЛИ ЛИСЕНКА В КОНТЕКСТІ ЛЕЙПЦИЗЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

Гнатюк Л. А.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії світової музики і кафедри історії
української музики та музичної фольклористики
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
м. Київ, Україна*

Ранній етап діяльності композитора – це складний процес формування мистецької ідентичності, який має фундаментальне значення для формування його індивідуального стилю і засвоєння світових культурних здобутків. У сучасному музикознавстві навчальний період розглядається як визначальний чинник еволюційного шляху митця, що становить підґрунтя його світогляду. Останнім часом ця проблематика дедалі частіше стає об'єктом уваги провідних музикознавців, серед яких Наталія Савицька [1], Наталія Туровська [2], Марина Черкашина-Губаренко [3]. Дослідження академічної освіти як складника «стартового пакета» (Черкашина-Губаренко) композитора дає підстави по-новому поглянути на витоки індивідуального почерку майстра.

У контексті реформування сучасної музичної освіти в Україні осмислення навчального етапу Миколи Лисенка є не лише науково, а й практично своєчасним. Це був час напруженого фахового вишколу в одному з найавторитетніших закладів Європи – Лейпцизькій консерваторії (Conservatorium der Musik zu Leipzig), у якій під керівництвом видатних майстрів формувався професійний фундамент майбутнього

засновника національної класичної школи. Тут були створені перші композиції митця: перша частина Симфонії, «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» для фортепіано, струнний Квартет, Тріо для двох скрипок і альту, Увертюра на тему української народної пісні «Ой запив козак, запив» (партитура не збереглася, музичний матеріал використано в опереті «Чорноморці»), каденція до першої частини фортепіанного Четвертого концерту Л. ван Бетховена, перші опуси із серії творів під назвою «Музика до “Кобзаря” Т. Г. Шевченка». Як бачимо, зусилля композитора спрямовано насамперед на засвоєння європейських жанрів. Серед них особливе місце посідає струнний Квартет – нетиповий для М. Лисенка твір, який тривалий час вважався суто учнівським і залишався поза межами докладного аналізу.

Професійна освіта М. Лисенка в Лейпцигу (1867–1869) ґрунтувалася на суворій системі академізму. Український митець потрапив у середовище, у якому професіоналізм визначався логічною впорядкованістю форми та досконалим володінням технікою письма. Становлення Лисенка-композитора відбувалося під егідою таких корифеїв, як Е. Ф. Ріхтер, К. Ф. Брендель, І. Мошелес, К. Рейнеке, Ф. Давід, Р. В. Паперітц. Лейпцизька школа того часу вимагала від студента неухильного засвоєння європейської композиторської техніки.

Заняття у класі ансамблевої гри під керівництвом Фердінанда Давіда відіграли визначну роль у становленні Лисенка-музиканта. Давід, керівник квартету Гевандхауза, зумів так захопити учнів камерним музикуванням, що вони регулярно влаштовували власні творчі вечори. Його педагогічні принципи й досі не втратили свого значення: «Велич Давіда як педагога, концертмейстера і члена квартетного колективу ... залишається неперевершеною», – вважає Йоганнес Форнер, дослідник історії Лейпцизької консерваторії та творчості її засновника Ф. Мендельсона [4, с. 84]. На методичні принципи цього музиканта згодом орієнтувався згодом Лисенко у своїй музично-педагогічній діяльності.

Жанри ансамблевої музики український митець опановував у класі композиції Карла Рейнеке. Струнний квартет був обов'язковим компонентом навчальної програми, що підтверджується наявністю таких творів у багатьох студентів того часу, зокрема Едварда Гріга. Лисенко настільки наполегливо прагнув знань, що брав у Рейнеке ще й приватні уроки з оркестровки та композиції.

Про структуру й композиційні особливості квартету йдеться і в навчально-методичних працях німецьких теоретиків. Йоганн Крістіан Лобе в «Музичному катехізисі» розглядав квартет як «основну форму всіх інструментальних композицій» [5]. А в «Посібнику

з музичної композиції» [6] струнний квартет постає як вершина у процесі становлення й розвитку жанрів інструментальної музики.

Створення струнного Квартету було неможливим без глибокого засвоєння теоретичних дисциплін, які в Лейпцигу мали виражене практичне спрямування.

Вивчення контрапункту й фуги під керівництвом Ернста Фрідріха Ріхтера дало Лисенку змогу максимально пов'язати теорію з композиторською практикою. Ріхтер орієнтував своїх вихованців на опанування творчості не лише класиків, а й сучасників – Ф. Мендельсона й Р. Шумана. Методичні поради німецького теоретика допомагали композиторам-початківцям переходити від абстрактних вправ до створення повноцінних поліфонічних творів, зокрема фуг для квартету струнних інструментів. Це підготувало Лисенка до роботи в нових стилістичних умовах, де академічна суворість поєднувалася з романтичною експресією.

Докладний аналіз твору свідчить про те, що М. Лисенко вповні опанував навчальний матеріал, зумівши уникнути схематичності, властивої багатьом учнівським роботам. Квартет став однією з перших спроб митця поєднати західноєвропейську професійну техніку з національною інтонаційною основою.

У трактуванні першої частини, написаної у традиційній для жанру квартету формі сонатного *Allegro*, спостерігається органічна взаємодія класичних і романтичних рис. До класичних засад належать структурна рівноваженість, повтор експозиції, тональне співвідношення тем. Романтичні ж ознаки виявляються в пісенно-танцювальній природі побічної партії, її варіаційному викладі й загальному тяжінні до наскрізного емоційного плину, що віддзеркалює душевний стан ліричного героя. Композитор спрямовує драматургічний процес шляхом зіставлення вільного вияву ліричних емоцій та вольової початкової тези.

Друга частина (*Adagio cantabile*) – це одна з найцікавіших спроб Лисенка поєднати європейські стильові параметри із впливами української пісенності. У крайніх розділах тричастинного *Adagio* панує лірична тема, яка за своєю задушевністю і м'якою орнаментикою зближується зі світом музики В. А. Моцарта і Й. Гайдна. Проте в середньому розділі композитор використовує мелодію української пісні-романсу «Ой не світи, місяченьку». Варіаційний метод розвитку теми та підголосково-поліфонічна фактура завершального фрагмента нагадують про теми побічної та головної партій першої частини, що свідчить про прагнення автора дотримуватися стилістичної цілісності циклу. Вибір романсової стилістики як основи повільної частини характерний для ранньоромантичної ансамблевої музики (фортепіанний

квінтет «Форель» Ф. Шуберта) і водночас віддзеркалював національну сферу почуттів. Жанр романсу виявився типовим і для українського симфонізму.

У третій частині (Менует) досягнуто синтезу прикмет старовинного французького танцю з тематизмом українських жартівливих пісень, зокрема подібним до мелодії «Ой під горою, під перевозом». Лисенко трактує Менует у гайднівському гумористично-скерцозному плані, використовуючи раптові модуляції та синкопований ритм як засоби музичного жарту. Водночас ліричні інтонації у тріо вказують на спорідненість із менуетами В. А. Моцарта.

Майстерне використання поліфонічних прийомів (різнотемної та імітаційної поліфонії, фугато) і гармонічних засобів, властивих музиці європейських класиків та романтиків, яскрава оркестровка Квартету – результат опанування музично-теоретичних дисциплін у класих Е. Ф. Ріхтера, Р. В. Паперітца, К. Рейнеке.

Фінал Квартету залишився незавершеним – написано лише п'ятнадцять тактів експозиції теми. Імовірно, причиною став нетривалий період перебування митця в Лейпцигу та поява нових творчих планів після повернення в Україну. До того ж композитор не бачив реального попиту на цей академічний жанр на батьківщині, де традиції квартетної творчості не були розвинуті, натомість у камерному побуті панувало музикування у формі сольних виступів або дуетів.

Попри те, що Лисенко не повернувся до жанру квартету, віддаючи перевагу творам для скрипки, віолончелі чи флейти з фортепіано, лейпцизький досвід мав колосальний вплив на його композиторську, виконавську й педагогічну діяльність.

У 1870-х роках, після повернення з Лейпцига, М. Лисенко організував у Києві професійний струнний квартет, який упродовж багатьох років популяризував камерну музику.

Вважаючи камерний ансамбль фундаментом музичного розвитку виконавця, Лисенко впровадив ансамблевий клас у навчальний план своєї Музично-драматичної школи. Програма дисципліни була надзвичайно прогресивною і охоплювала широкий спектр складів – від фортепіанних дуетів до секстетів та октетів із духовими інструментами. Це дало змогу перенести передовий європейський досвід на український ґрунт, сприяти становленню й розвитку вітчизняної школи ансамблевого виконавства.

Здобуті в Лейпцизькій консерваторії ґрунтовні знання з поліфонії та гармонії стали основою для формування індивідуального стилю М. Лисенка, що ґрунтується на поєднанні західноєвропейської професійної техніки з фольклорною основою. Хоча композитор рідко звертався до фуґи як до самостійної форми, елементи поліфонічного

письма й епізоди фугато він активно застосовував для поглиблення музичного розвитку в різних жанрах.

Струнний квартет Миколи Лисенка – це не просто учнівська робота, а важливий документ професійного зростання митця, що свідчить про його здатність оперувати складними формами європейської традиції. У цьому творі композитор успішно опанував академічну техніку, водночас заклавши підґрунтя для втілення національних образів у циклічних формах. Лейпцизький період став тим горнилом, у якому викристалізувалася творча індивідуальність майбутнього корифея, чий досвід залишається актуальним і в період сучасного реформування мистецької освіти в Україні.

Література:

1. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєдіяльності. Львів : Сполом, 2008. 320 с.

2. Туровська Н. А. Ранній період композиторської творчості як феномен еволюційного процесу : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 137 арк.

3. Черкашина-Губаренко М Р. Сергій Прокоф'єв. Рік 1911-й: консерваторська освіта як складова «стартового пакету». *Ювілейні та пам'ятні дати* : XI Міжнародна наук.-практ. конф. (Київ, 27.11.2021). Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=J4k4cCT2YV8> (дата звернення: 12.04.2026).

4. Forner J. Mendelssohns Mitstreiter am Leipziger Konservatorium. Forner J. *Felix Mendelssohn Bartholdy* / Hrsg. von G. Schuhmacher. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982. S. 64–99.

5. Lobe J. C. Katechismus der Musik. Erläuterung der Begriffe u. Grundsätze der allgemeinen Musiklehre. Leipzig : J. J. Weber, 1851. 142 s.

6. Lobe J. C. Lehrbuch der musikalischen Komposition : in 4 Bde. Bd. 1 : Von den ersten Elementen der Harmonielehre an bis zur vollständigen Komposition des Streichquartetts und aller Arten von Klavierwerken. Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1850. 12, 460 s.

МОНОДРАМА ЯК АКТУАЛЬНИЙ СИНТЕТИЧНИЙ ЖАНР У ПРОСТОРІ СУЧАСНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК

Голосняк В. В.

*Заслужений артист України,
доцент кафедри музично-сценічного мистецтва
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна*

Сучасна українська культура переживає період глибоких трансформацій, зумовлених як історичними викликами, так і внутрішніми процесами переосмислення мистецьких форм. У цьому контексті особливої актуальності набуває поняття «логосу», яке традиційно апелює до змістовності, порядку та гармонії, проте сьогодні проходить випробування фрагментарністю постмодерного світу. Саме крізь призму цієї напруги між цілісністю і розпорошеністю варто розглядати феномен розвитку монодрами як одного з найдинамічніших жанрів сучасної театральної практики, в якому відбувається активний синтез мистецтв.

Війна спонукає українських митців до пошуку тих форм, які не лише зберігають традицію, а й динамічно трансформують її під виклики часу. В умовах обмежених ресурсів, повітряних тривог та потреби в мобільності, монодрама впродовж останніх років переживає справжній ренесанс і завдяки своїй здатності до швидкої адаптації до будь-яких сценічних (і позасценічних) майданчиків стає одним з ключових жанрів і форм інтелектуального і культурного спротиву.

Проте феномен розвитку монодрами виникає як відповідь не тільки на запит щодо мобільності. Якщо античний театр починався з однієї постаті, то сучасна монодрама – це не регрес, а вихід на новий рівень психологізму, де одна особистість акумулює в собі цілий всесвіт смислів і виступає деміургом всього сценічного простору. В епоху глобалізації монодрама повертає нас до першоджерел – до Логосу, до Слова, до Особистості [1].

Коріння монодрами сягає давніх історичних часів, епохи рапсодів та античної трагедії, де все починалося з одного актора. В українському контексті ми маємо власні потужні традиції – від кобзарства де «історичний логос», слово і звук виступають інструментом збереження цілісної світоглядної системи, носії якої століттями артикулювали сенси буття українського народу до літературних вечорів Леся Курбаса.

Сучасна монодрама мінімалістична за формою, але максималістична за змістом. Форми модерної монодрами давно переросли межі

декламування чи перформативного читання. Сьогодні це складне синтетичне дійство зіткане з літературного тексту, традицій психологічного та фізичного театрів, новітніх мультимедійних та світлових засобів, саунд-дизайну тощо.

Окремої уваги в розвитку цього жанру заслуговує музичний аспект. У сучасній монодрамі музика перестає бути просто ілюстрацією. Вона стає суб'єктом. Не просто супроводжує дію, а стає «другим голосом» героя, передаючи емоції та динаміку його почуттів. Музичний супровід стає «невидимим співрозмовником», антагоністом або внутрішнім голосом героя. Сучасний актор часто взаємодіє зі звуковим середовищем як з людиною-партнером. А ось використання модерних технологій, зокрема «live looping» (зацикловання голосу чи інструмента в реальному часі), дозволяє артисту самотужки створювати багатоголосні партитури, що символізує багатогранність людської свідомості, розкриває внутрішній ритм персонажа або його психологічний стан і є метафорою сучасної людини, яка змушена виконувати багато ролей одночасно, але залишається наодинці зі своїм сумлінням.

Однією з тенденцій розвитку сучасної монодрами є документалізм. Монодрами часто базуються на власному досвіді виконавця, щоденниках, листах або інтерв'ю, що робить їх формою «живої історії». Це ще одна паралель з носіями традицій мандрівних співців-декламаторів, що ґрунтується на ролі виконавця як медіума та транслятора історичної правди. Сьогодні цей логос продовжує свій розвиток, адаптуючись до сучасного контексту, але зберігаючи свою фундаментальну роль – бути голосом істини та національного сумління.

Монодрама дозволяє пропрацювати колективні травми через індивідуальну історію, що є надзвичайно важливим для сучасної української культури. Актори все частіше руйнують «четверту стіну», перетворюючи глядача на співучасника дійства. Це змінює роль мистецтва з пасивної форми споглядання на форму активного набуття психологічного досвіду [3].

Монодрама – це не просто лаконічний формат, а концентроване вираження сучасного мистецького логосу. Цей жанр поєднує в собі глибоку повагу до історичної традиції мелодекламації та сміливі модерні експерименти. Розвиток монодрами свідчить про те, що майбутнє мистецтва лежить у площині персоналізації досвіду, де кожна індивідуальна історія стає частиною загальнонаціонального культурного коду, де виконавець постійно експериментує з простором, часом і технологіями, водночас міцно тримаючись за «історичний логос» – повагу до слова та живої емоції.

Література:

1. Веселовська Г. І. Український театральний авангард : монографія / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ: Фенікс, 2010. 365 с.
2. Клековкін О. Ю. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика: Структурно-типологічне дослідження : монографія. К. : КДІТМ ім. Карпенка-Карого, 272 с.
3. Нищук Є. М. Жанрові модифікації мововистави в соціокультурному дискурсі російсько-української війни в 2022 році. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип 55, том 2. С. 97–102.
4. Патріс Паві. Словник театру. Львів, 2006. 640 с.

МОДЕРНІСТСЬКИЙ ДИСКУРС У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ СПАДЩИНІ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО 1920-Х РОКІВ (НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «ТРИ РОМАНСИ НА СЛОВА СТАРОВИННИХ КИТАЙСЬКИХ ПОЕТІВ»)

Горбунова І. В.

*кандидат мистецтвознавства,
науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
імені М. Т. Рильського*

Скрипник Л. М.

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії музики факультету виконавського мистецтва
та музикознавства
Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра
м. Київ, Україна*

1. Український музичний модернізм як культурно-історичний феномен

Український музичний модернізм виникає на зламі XIX–XX століть як невід’ємна частина загальноєвропейського мистецького процесу. Попри колоніальну залежність, Україна була активною учасницею руху відкриття глобальних художніх новацій, кульмінація якого припадає на 1910–20-ті роки. Як відомо, модерністські твори того періоду позначені використанням радикальних виражальних засобів, що відображало

характер епохи Першої світової війни та Української революції. 1920-ті роки стали часом стрімкого піднесення національного модернізму, коли українські митці (зокрема Борис Лятошинський) створювали музику, що легко вбудовувалася у світовий культурний контекст. Але утвердження радянського режиму із його політикою тоталітарного контролю призвело до вимушеної заміни модерністських пошуків доктриною соцреалізму. Внаслідок цього український модернізм представлений різними категоріями творчих долі: від еміграції (Ф. Якименко) до репресій (В. Задерацький) та вимушеної деформації власного стилю (Б. Лятошинський). Попри тиск режиму, епоха модернізму залишила по собі шедеври, які стали музичними архетипами (як-от «Щедрик» М. Леонтовича чи вокальна лірика Б. Лятошинського), що підтверджує високий статус української професійної музики в європейському просторі.

2. Камерно-вокальна творчість Б. Лятошинського як поле стильових експериментів

Рання творчість Б. Лятошинського (1910–1920-ті роки) визначається як період формування художньо-стильової детермінанти модернізму. Композитор став ключовою постаттю, яка змогла перекласти філософські ідеї модернізму на мову музичних образів.

Камерно-вокальна музика стала для митця полем для поступового відходу від пізньоромантичних традицій до принципово нової музичної мови. Вже у ранніх камерно-вокальних і фортепіанних циклах спостерігається зрілість та високий професійний рівень композиторського письма.

Вибір поетичних першоджерел, головним чином, поміж творів символістів (К. Бальмонт, П. Верлен, О. Вайлд) зумовив зміну музичної естетики. Композитор прагнув передати драму внутрішнього світу людини та екзистенційні мотиви життя і смерті через витончену систему музичних символів.

У солоспівах 1920-х років викристалізовується напружений експресіоністський стиль. Це виявляється через «ламаність» мелодики, ускладнення ритмічних структур та загальне відчуття трагічного самозаглиблення.

Відбувається перехід від традиційної романсової кантילени до мелодекламації. Вокальна партія стає максимально емоційно насиченою, гнучкою та чутливою до нюансів поетичного тексту.

Спостерігається перевага звукового забарвлення (фонізму) акордів над традиційними гармонічними функціями, насичення фортепіанної партії складними лінарними зв'язками. Використання остинатних ритмоформул і поліритмії створює специфічну модерністську вокально-фортепіанну фактуру.

Попри складність і експериментальність засобів, вокальні твори Б. Лятошинського цього періоду відзначаються органічністю всіх елементів і досконалістю художньої форми.

3. Музична мова вокального циклу «Три романси на вірші старовинних китайських поетів» (ор. 17) у світлі модерністської естетики.

У результаті аналізу циклу було виявлено наступне:

- У вокальній партії відбулася остаточна відмова від романсової побутової наспівності на користь експресивної декламаційності та систематичного застосування прийому мелодекламації. Малюнок мелодичної лінії гнучко відображує нюанси поетичного тексту, часто візуалізує його образи (наприклад, «сходження сходами» або «спускання гардини»).

- Гармонічна система зазнала значних змін, таких як домінування фонічної складової над функціональністю, використання полігармоній і розширеної тональності. Дисонантність стає нормативним елементом: застосування альтерованих акордів (наприклад, D7 зі зниженою квінтою) задає тон усьому гармонічному розвитку.

- Фортепіанна партія з поліритмією та складною багат шаровою фактурою, де кожен шар має свою функцію (глибокий бас-педаль, остинатні фігурації, акордове викладення), стає не просто супроводом, а повноправним учасником ансамблю. Паритетність вокальної й фортепіанної партій призводить до поліфонізації вокально-фортепіанної фактури через різноманітні діалогічні фігури.

- У циклі виявлено прояви ключових модерністських течій: символізму (у всіх трьох солоспівах), імпресіонізму (у першому та третьому) та експресіонізму (у другому). Так, наприклад, другий солоспів циклу («При яшмових сходах туга») визначається як драматичний вокальний монолог в експресіоністському стилі.

- Задля створення «умовно-китайського» колориту Б. Лятошинський використовує пентатоніку, поєднуючи її з західноєвропейськими техніками розширеної тональності та вишуканою хроматизацією. Завдяки поєднанню пентатонічних награвань та складних хроматичних гармоній виникає ефект «псевдосхідної» стилізації у контексті модерну.

4. Значення циклу як етапного модерністського твору

Борис Лятошинський визначений як центральна постать українського модернізму, а його вокальний цикл є яскравим прикладом свідомого пошуку нових художньо-виражальних засобів, відповідних до сучасності.

Цикл зафіксував органічне входження української музики в загальноєвропейський контекст завдяки використанню актуальних стилевих течій того часу – символізму, імпресіонізму та експресіонізму, котрі сучасна гуманітаристика визначає як складові мистецького явища модернізму.

Твір визнано визначною музичною пам'яткою 1920-х років, яка, попри ідеологічний тиск того часу, вивела вітчизняний камерно-вокальний жанр на рівень високого модерністського інтелектуалізму.

Література:

1. Ржевська М. Модернізм. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ, 2014. Т. 3. С. 447–450.
2. Савчук І. Інтертекстуальні зноски в трьох романах Б. Лятошинського на вірші китайських поетів. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ : НМАУ, 2006. Вип. 55. С. 123–130.
3. Тукова І., Корчова О. Часи задзеркала: вибір Бориса Лятошинського. Київ : Лабораторія, 2026. 255 с.
4. Харандюк Н. Діалогізм вокально-фортепіанної фактури та його виконавське втілення. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. 2013. Вип. 27. С. 198–207. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2013_27_23

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЛЕКЦІЙНОГО КУРСУ «ЄВРОПЕЙСЬКА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА МУЗИКА»

Горелік Л. М.

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри сольного співу*

*Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Лекційний курс «Європейська камерно-вокальна музика» включає в себе знайомство магістрів першого року навчання (камерної спеціалізації) з великою спадщиною європейських композиторів, які в своїй творчості розвивали мистецтво камерно-вокальної музики на протязі багатьох років. Змінювались епохи, стилі, способи вираження, інструментарій, кількість виконавців, поетичні вподобання. Але завжди незмінною була присутність вокаліста-виконавця, інтерпретатора, який декларує ідеї композитора, вкладаючи своє бачення, душу, почуття,

емоції, технічні можливості у реалізацію задуму творця і багато що залежить від усвідомлення виконавцем своїх дій.

Публіка хоче чути досконале втілення музичного твору, розуміти та відчувати, спостерігати та приєднуватися до концепції, яка дає змогу захопитися емоційним станом під час виконання певних музичних творів. Тому на лекціях цього циклу є необхідність приділяти увагу не тільки історичному екскурсу до творчості певного композитора, епохи яку він представляє, до його поетичних вподобань, а й до стильових особливостей виконання творів того чи іншого композитора.

Випускник магістратури, який обирає камерний напрямок своєї майбутньої діяльності повинен розуміти як камерні жанри відрізняються в цілому від монументальних оперних творів. Чим саме виступ в камерній програмі відрізняється від виступу в опері чи симфонічному оркестрі. Яка основа закладена для розуміння стильових особливостей романтизму та імпресіонізму, неоромантизму та неокласицизму і т.ін.

Сьогодні від виконавця очікують не тільки відмінного володіння голосом, але й вміння продемонструвати акторську майстерність, комунікативні можливості у відчутті ансамблевої єдності, зацікавленості в результаті публічного виступу. В зв'язку з цим, особистість виконавця має першорядне значення у спрямованості на володіння сукупністю знань, на здатність постійної роботи з поповнення арсеналу вокально-технічних засобів, на розширення меж пізнання, обізнаності у різних сферах мистецтва, та гуманітарного знання. На запас професійної підготовки фахівця впливає також установка на освоєння творчої спадщини композиторів минулих століть та пропаганду творів сучасників.

На сьогодні, кількість студентів, які обирають камерний спів в якості фахової спрямованості, збільшується. Особливо це стосується співаків з Китаю. Тому необхідність розуміння специфіки виконання камерних творів у співвідношенні з оперним репертуаром, постановка та висвітлення питань збагачення репертуарного списку камерного напрямку є актуальним. Все більше аспірантів звертається в своїх дослідженнях до теми історичного розвитку та жанрової різноманітності камерних творів композиторів минулого та сучасності.

Лекційний курс «Європейська камерно-вокальна музика» пропонує не тільки знайомство зі спадщиною композиторів, які зверталися до цього жанру, але й зосередити увагу на особливостях стилю, засобах виразності, варіантах виконавської інтерпретації та технічному оснащенню майбутнього камерного співака.

Коли ми говоримо про твори камерного жанру, хочеться наголосити, що співак повинен мати достатню гнучкість апарату, тонко відчувати зміну станів-настроїв, вибрати необхідні темброві засоби

для втілення авторських образно- цілісних побудов. Вокаліст має свідомо визначити свій потенціал для вибору якого треба орієнтуватися на природні дані свого голосового апарату, щоби уникнути форсованого подання звуку, вміння вираховувати градації нюансування, зберігати адекватне уявлення про стильові особливості виконання того чи іншого напрямку камерного репертуару.

Дисципліна емоцій, виховання почуттів, точна дикція- всі ці якості мають бути притаманні камерному виконавцю. Слово для слухача – це можливість ясніше відчутти смисл, емоційну складову твору, а слово, вимовлене разом з звуковисотним втіленням, виявляє властивість єдиного у своєму роді інструменту – людського голосу. Варто відзначити, що окремої уваги заслуговує звертання до репертуару, який характеризується національною та фонетичною різноманітністю. Це стосується виконання творів мовою оригіналу. Виконавцю треба дуже уважно відноситись до вивчення вимови та особливостей фонетики, яка йому не знайома.

Різнманітність стилів та інтонаційна складність музичної мови сучасних композиторів дозволяє розширити коло виконавських можливостей співака від чарівного *bel canto* до звукових імітацій та звуконаслідувань сьогодення. Окремого розгляду потребує також виконання камерного циклу, що накладає на співака особливу відповідальність.

РЕЖИСЕРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТА АКТОРСЬКА ПАРАДИГМА У ВИСТАВІ «ЗЕМЛЯ» (2013)

Гринишин М. В.

*доцент, Заслужений діяч мистецтв України,
завідувач кафедри музично-сценічного мистецтва
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна*

У 2013 році було здійснено постановку вистави «Земля» за мотивами повісті Ольги Кобилянської (режисер – Мирослав Гринишин) на сцені Чернівецького обласного драматичного театру імені Ольги Кобилянської. Особливу увагу приділено психологізації драматургії та феномену «землі» як метафізичного персонажа. Режисерський задум базується на взаємодії метафоричного реалізму та акторському виконання, яке формує нову екзистенційну парадигму класичних образів.

Повість Ольги Кобилянської «Земля» є одним із найскладніших для сценічної адаптації творів української класики через її глибокий психологізм та філософську багатозначність. У 2013 році режисер представив власну візію цього тексту, яка стала помітним явищем у сучасному театральному процесі. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення того, як класичний етнографічний матеріал трансформується у модерну драматичну притчу через сценічні методи режисерської інтерпретації та оновлену акторську гру.

Вистава «Земля» (2013) постає як знакова подія для чернівецької сцени, адже сам текст повісті «Земля» має особливий локальний і культурний статус. Уведення постановки в репертуар театру означає не лише реконструкцію класики, а й її актуалізацію в сучасному соціально-психологічному контексті. Режисер використовує інсценізацію Василя Василька (1946), доповнюючи її матеріалом другої частини повісті, що дозволяє розширити драматургічну перспективу та поглибити психологічні мотивації персонажів.

Ключовим принципом режисури вистави є зміщення акценту з соціально-побутового плану на екзистенційно-психологічний. У центрі вистави – не стільки селянська трагедія, скільки внутрішня катастрофа особистості. Режисер прямо артикулює свою позицію, виокремлюючи образ Сави як головний: «мене цікавить лише один герой – Сава». Таким чином: Сава перетворюється на осьову фігуру трагедії; конфлікт набуває антропологічного характеру; братовбивство інтерпретується як результат метафізичної залежності від землі. Вистава вибудовується як психологічний ритуал, де дія відбувається не лише у зовнішньому світі, а передусім у свідомості персонажів. Режисерська інтерпретація: «від побуту до міфу» відходить від традиційного побутовізму, притаманного багатьом попереднім прочитанням Кобилянської. Земля у виставі постає не просто як об'єкт власності чи засіб виробництва, а як жива, містична субстанція. Режисер вибудовує вертикаль взаємин «людина – земля – небо», де кожен крок героїв має ритуальне значення.

Час у виставі не є лінійним. Через використання світлових партитур та музичного супроводу створюється відчуття вічного повернення трагедії кайнового гріха.

Інсценізація демонструє редукцію другорядних сюжетних ліній; концентрацію на конфлікті «людина – земля – вина»; введення символічних та містичних пластів. Тут «земля» функціонує у трьох вимірах: матеріальний (об'єкт власності), психологічний (джерело одержимості), онтологічний (сила, що керує людськими долями). У результаті формується поліфонічна драматургія, де реалістичний текст трансформується у символічний простір.

Особливістю вистави є залучення: повного акторського складу, балету та оркестру. Це створює синтетичну театральну модель, де: актор існує одночасно у реалістичному та умовному планах; тілесність стає носієм внутрішніх станів; хор (масові сцени) виконує функцію колективного несвідомого. Акторський ансамбль вистави демонструє перехід від ілюстративності до глибокого проживання архетипових станів. Створюється нова парадигма взаємодії, де слово важить менше, ніж внутрішній імпульс. Брати Михайло та Сава репрезентують два полюси людської природи. Якщо образ Михайла вирішений у лірико-драматичному ключі з акцентом на жертвовності, то Сава постає як жертва темних інстинктів, що прокидаються під тиском соціальних та родинних обставин. Акторська гра тут позбавлена однозначного засудження; режисер і актори шукають коріння зла у метафізичній площині. Жіночі образи (Марія, Анна, Рахіра) формують емоційний каркас вистави. Особливої уваги заслуговує пластична реалізація образу Рахіри як демонічного начала, що спокушає Саву. Тут акторська парадигма зміщується в бік експресіонізму, де жест і погляд стають основними інструментами трансляції смислів. Сава – не просто персонаж, а: екзистенційний тип; втілення руйнівної пристрасті; символ деградації під впливом матеріального. Його сценічна поведінка характеризується: імпульсивністю, тілесною напругою та внутрішньою роздвоєністю.

Сценографія (художник – Андрій Романченко) вибудовується як: лаконічна і символічна система знаків; простір, що трансформується залежно від психологічного стану героїв. Основні риси: умовність декорацій; домінування фактури землі як матеріалу і символу; пластична взаємодія акторів із простором. Земля постає як: сценічний об'єкт, емоційний маркер та метафора фатуму. Залучення музики та пластики створює: ефект ритуалізації дії; підсилення емоційного впливу; багаторівневу структуру сценічного часу. Оркестр і пластичні сцени не ілюструють дію, а коментують її на символічному рівні.

Центральні теми: влада матеріального над духовним; руйнування родинних зв'язків; межа між свободою і детермінованістю. Ключова ідея: «нема прірви глибшої, ніж прірва в душі людини» (Ольга Кобилянська). Таким чином, вистава виходить за межі соціальної драми і набуває рис екзистенційної трагедії та міфу про падіння людини. Успіх інтерпретації постановки полягає у синкретизмі компонентів. Музичне оформлення не просто ілюструє події, а створює тривожний звуковий ландшафт, що підсилює відчуття неминучості катастрофи. Пластичні вирішення масових сцен (балетмейстер – Василь Гринюк) нагадують античний хор, який коментує події та задає загальний ритм вистави.

Вистава «Земля» є прикладом: сучасної режисерської реінтерпретації класики; синтетичного театру (актор + пластика + музика); психологічного театру з елементами символізму. Її художня цінність полягає у: трансформації літературного тексту в сценічний міф; глибокій психологізації персонажів; створенні образу «землі» як автономного драматургічного суб'єкта. Вистава функціонує як антропологічне дослідження людини, яка опиняється в полоні власних пристрастей і соціально-культурних архетипів. Режисерська інтерпретація зміщує фокус із соціального конфлікту на екзистенційний та метафізичний. Акторська парадигма у виставі характеризується відмовою від етнографічних штампів на користь глибокого психологічного аналізу та експресивної візуалізації внутрішніх станів. Це дозволяє класичному твору Ольги Кобилянської звучати актуально в контексті сучасного театрального мистецтва.

Літератури:

1. Кобилянська О. Ю. Земля : повість. Київ : Знання, 2010. 320 с.
2. Корнієнко Н. М. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук граничних значень. Київ : Факт, 2000. 160 с.
3. Веселовська Г. І. Сучасна режисура та класична проза: пошук точок дотику. *Мистецтвознавство України*. 2014. Вип. 14. С. 45–52.
4. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.

РЕЖИСЕРСЬКИЙ МЕТОД ПІТЕРА СЕЛЛАРСА В КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЙ СУЧАСНОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ

Грібінєнко Ю. О.

*доктор мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

На межі ХХ–ХХІ століть оперний театр переживає масштабне переосмислення власної художньої природи. Трансформаційні процеси істотно змінили як жанрові параметри опери, так і самі принципи її сценічного існування. Як зазначає М. Черкашина-Губаренко, новітній етап розвитку оперного мистецтва характеризується активним переглядом усталених жанрових моделей, що виявляється у зверненні

композиторів до експериментальних форм, синтетичних сценічних рішень і вільного трактування історично сформованих жанрових структур [2]. Подібні процеси розширюють можливості взаємодії музичного тексту зі сценічним втіленням і спричиняють переосмислення ролі постановника. Режисер дедалі частіше виступає співтворцем художньої концепції вистави, вступаючи з першоджерелом у складний інтерпретаційний діалог. Саме в такому контексті розгортається творчість Пітера Селларса – одного з найвпливовіших режисерів сучасного музичного театру.

Постановочний метод Пітера Селларса сформувався на перетині широкої гуманітарної ерудиції, самостійно здобутого практичного досвіду та тонкого відчуття музичної драматургії. Освіта, отримана в Гарвардському університеті на факультеті літератури та мистецтв, забезпечила йому ґрунтовну інтелектуальну підготовку, тоді як відсутність академічної режисерської школи сприяла становленню незалежного художнього мислення, вільного від усталених сценічних стереотипів [5]. Це створило підґрунтя для формування авторського методу, заснованого на гнучкому поєднанні різних театральних практик, глибокому прочитанні музичного тексту та пошуку смислових відповідників між драматургічною структурою твору й актуальними соціокультурними процесами.

Художнє мислення Селларса базується на розумінні театру як соціального простору, у якому художній твір стає інструментом суспільного діалогу. Для Селларса сценічне мистецтво не існує відокремлено від політичних, етичних і культурних процесів. Унаслідок цього тематичне поле його постановок охоплює проблематику війни, насильства, соціальної нерівності, релігійної та культурної ідентичності тощо. У межах такої естетичної установки сценічна дія в опері зорганізується як простір інтелектуального та емоційного залучення, що спрямовує сприйняття глядача до осмислення соціокультурних суперечностей сучасності. У результаті опера втрачає статус суто репрезентативного артефакту й повертається до функції живого суспільного висловлювання.

Одним із принципових аспектів режисерського методу Пітера Селларса є актуалізація класичного оперного тексту через перенесення сценічної дії в нові часопросторові координати. Мета подібного підходу полягає у виявленні внутрішнього потенціалу опери та розкритті тих смислових пластів, що набувають особливої виразності в умовах іншого культурного середовища. Зміна історичного тла дозволяє виявити універсальність конфліктів, закладених у партитурі, і простежити їхню актуальність поза межами конкретної епохи. Саме тому герої класичних опер у постановках Селларса часто постають

у просторі сучасного мегаполіса або цифрового культурного середовища.

Найпоследовніше цей принцип реалізовано в інсценізації трьох опер В.А. Моцарта на лібрето Лоренцо да Понте («Весілля Фігаро», «Дон Жуан» і «Так чинять усі»; 1986–88 рр.), які режисер осмислює як єдиний драматургічний цикл, присвячений дослідженню влади, морального вибору, соціальної ієрархії та природи людських стосунків. Урбаністичне середовище, до якого перенесено дію, увиразнює соціально-критичний підтекст творів і відкриває нові можливості їхнього прочитання. При цьому музична драматургія зберігає структурну цілісність, а сценічне рішення не вступає з нею в суперечність, поглиблюючи закладену композитором систему смислів.

Сценографія в зрілому періоді творчості режисера тяжіє до максимальної стриманості. Відмова від декоративної надмірності зумовлює формування умовного простору, в якому кожен предмет, світловий акцент чи пластичний рух набуває символічного навантаження. Таке візуальне рішення дозволяє зосереджувати увагу на музиці, психологічній достовірності виконавської гри та внутрішній драматургічній напрузі. Унаслідок цього музичний текст отримує новий рівень сценічної виразності, а авторський задум розкривається з граничною ясністю.

Особливого значення у постановочній практиці Селларса набуває робота з виконавцями. Артист розглядається як носій одночасно вокальної та драматичної функції, що зумовлює вимогу психологічної достовірності та переконливості сценічного образу. Це виявляється у використанні нестандартних кастингових рішень, залученні виконавців із різним професійним досвідом, а також у розширенні пластичних можливостей артистів.

Найбільш последовно ці принципи реалізувалися у співпраці Пітера Селларса з композиторами новітньої доби, передусім із Джоном Адамсом і Кайєю Сааріахо. У цих мистецьких союзах він виступає не лише постановником, а й безпосереднім учасником формування драматургічної концепції твору. Такий тип творчого союзу забезпечує органічну єдність музичного та сценічного компонентів, утверджуючи новий статус режисера як співтворця музично-театрального тексту. Особливо показовими в цьому сенсі стали постановки опер Сааріахо, де режисер працює з тонкими психологічними та філософськими смислами, створюючи сценічний простір високої символічної концентрації.

Режисерський метод Пітера Селларса окреслив один із помітних векторів розвитку сучасного оперного театру, у межах якого сценічна інтерпретація набуває статусу самостійної художньої практики. Його творчий досвід засвідчує продуктивність поєднання сучасного переосмислення класичного репертуару зі співтворчістю з композиторами

новітньої доби, водночас загострюючи дискусію щодо меж режисерського втручання в музичний текст і співвідношення авторської свободи з історичною логікою твору. Саме у взаємодії інтерпретаційної автономії та відповідальності перед партитурою розкривається специфіка авторської режисури Селларса. Його творчий метод підтверджує, що перспективи сучасної опери визначаються здатністю режисера виявляти закладені в творі смисли, утримуючи баланс між концептуальним прочитанням і музичною логікою партитури.

Література:

1. Клековкін О. Режисерська система. Горизонтальний аналіз : монографія. Київ, 2023. 368 с.
2. Черкашина-Губаренко М. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2008. № 1. С. 118–125.
3. Marios K. The (not so) classical productions of Peter Sellars: Ajax, Persians and Children of Heracles. University of British Columbia, 2018. 109 p.
4. McClary S. The Passions of Peter Sellars: Staging the Music. MI : University of Michigan Press, 2019. 226 p.
5. Thompson A. Shakespeare in the Theatre: Peter Sellars. London : Bloomsbury Arden, 2019. 208 p.

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЕТЮДУ-ПАСАКАЛІЇ В. КОСЕНКА З ЦИКЛУ «11 ЕТЮДІВ У ФОРМІ СТАРОВИННИХ ТАНЦІВ»

Гульцова Д. П.

*Заслужена артистка України, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри спеціального фортепіано,
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Постать В. Косенка – видатного українського композитора, піаніста та педагога мала особливе значення в історії української музики першої половини ХХ століття. Попри коротке життя, він залишив для майбутніх поколінь музикантів всіх вікових рівнів свою високопрофесійну творчу спадщину, що несла на собі відбиток експресивно-романтичного світовідчуття композитора-лірика, а також його інтерес до

поетико-інтонаційної виразності європейської музики інших епох. Зазначені жанрово-стильові перетини, показові й для фортепіанної спадщини В. Косенка, що найбільш повно виявилися зосередженими в його Етюд-пасакалії, який є одним з масштабних розділів циклу «11 етюдів у формі старовинних танців».

Цей твір також становить одну з кульмінаційних точок названого циклу, що виявляє не лише неокласичний, необароковий аспект творчості композитора, а й поліжанрову, гібридну сутність типології фортепіанного етюду як такого. Звернення до названих стильових «ліній» у творчості В. Косенка багато в чому визначено не лише його музично-історичними «вподобаннями», а й специфікою його епохи, пов'язаної з початком будівництва соціалістичної держави. Занурення в неокласичні, необарокові жанрово-стильові пласти давало можливість композитору бути вільним як від неприйнятної для нього тематики свого часу, так і, водночас, апелювати через семантику інструментально-танцювальних жанрів минулого до вічної духовно-етичної тематики.

Сказане повною мірою співвідносне і зі згаданим Етюдом-пасакалією В. Косенка. Історія даного жанру з показовим для нього формотворчим принципом басо остінато, згідно з історичними свідченнями, сягає Середньовіччя. Духовний генезис пасакалії гранично актуалізується в XVII–XVIII століттях, будучи широко представленим у творчості його найбільших відомих репрезентантів – Д. Букстехуде, Й. С. Баха, Г. Генделя та ін. Пасакалія як варіації на тему басо остінато відтворюють просторово детерміновану модель співвідношення «незмінного» (остінатний пласт) і «змінюваного» (надостінатний пласт), Вічного та тлінного. Зазначимо також, що темброва (особливе акцентування низького регістру) і фактурна специфіка пасакалії також доповнюється супутніми музично-риторичними прийомами (катабазис, *passus diriusculus*, *circulatio*, *exclamatio* та ін.), що в сукупності відтворює образ, сформований на перетині сумної пригніченості та зумовленості як загального закону, що тяжіє над індивідуальною волею.

Етюд-пасакалія В. Косенка так чи інакше вибирає смислові якості даного жанру в його історичному розвитку. Специфіка музичного матеріалу цього твору свідчить про вплив на композитора тематизму генделівської пасакалії (сюїта № 7). Очевидними є тональні аналогії (соль мінор), широке використання пунктирного ритму (риторичний знак страждання, бичування), масштабність задуму, орієнтація остінатної «формули» на «золоту секвенцію». Крім цього В. Косенко в базовій ремарці *Andante con Grandezza* фактично акцентує не лише загальний характер твору (спокійно, величаво), а й іспанське коріння

пасакалії, пов'язаної з урочистою ходою. Ремарка *Grandezza* у даному разі апелює до ідеї «гідності гранда».

Водночас Етюд-пасакалія В. Косенка має й відмінні ознаки. Наслідуючи давню традицію цього жанру, композитор орієнтується на тридольну його версію, а також на ідею початкового одноголосного (в даному випадку – октавні дублі) викладу басо остінато в низькому регістрі. Зазначимо також, що саме остінато є досить виразною мелодійною лінією, що вуалює власне гармонійний басовий «кістяк» «золотої секвенції». Велика кількість терцієвих і секстових паралелізмів у перших варіаціях виявляється співвідсною не лише з риторикою «ідеального», а й з терцієво-секстовими «вторами», характерними і для української пісенно-романсової лірики.

Принципи розвитку остінатної теми досить різноманітні: власне варіації на незмінний басовий матеріал тут поєднуються з варіаціями на задану «золотою секвенцією» гармонічну «модель», а також з темброво-регістровими та фігуративними принципами обробки теми, успадкованими від віденських класиків. Тим не менш, автор не прагне до фундаментальних жанрово-стильових перетворень теми-остінато (що є типовим, наприклад, для романтиків). Остінатність циклу – у збереженні масштабів теми, її гармонійної мови, спочатку заданого духовно-патетичного тону висловлювання, що інтерпретує семантико-сміслові показники пасакалії.

Тема, 38 варіацій та кода виявляють також риси тричастинної композиції, в рамках якої перші 18 варіацій демонструють темпово-динамічний потенціал остінатної теми та її риторичну якість (від *Andante* через *Allegro* аж до *Maestoso*). Наступний блок варіацій (№ 19-24) пов'язаний з переходом в однойменний мажор (соль мажор) при домінуючій ролі семантики хорального *Andante*. Нарешті, заключний розділ даного варіаційного циклу (№ 25-38 та кода), що відновлює базову тональність соль мінор, демонструє граничний динамізм матеріалу, його «оркестральність», що виявляються в межах від «етюдного» *Allegro* аж до грандіозного *Maestoso* 38 варіації. Кода може сприйматися як символ подолання, висоти духу, що виявляється не тільки через апелювання до однойменного мажору, а й у зникненні пунктирного «бичуючого» пунктиру. Початкова низхідна терцієва інтонація остінато замінена тут висхідною, низхідні септими – висхідними секстами. І все це на фоні практично повної низхідної хроматичної гами басової партії, що виявляє таким чином складну духовно-сміслову та образну діалектику даної пасакалії.

ДУХОВНИЙ КОНЦЕРТ ЕПОХИ КЛАСИЦИЗМУ: АСПЕКТИ ВИСВІТЛЕННЯ В КУРСІ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

Гусарчук Т. В.

*доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії української музики
та музичної фольклористики
Національна музична академія України
м. Київ, Україна*

Місце духовного концерту в жанровій системі українського музичного мистецтва епохи Класицизму як центрального жанру, що сконцентрував у собі найвищі досягнення професійної музичної творчості, визначає особливу увагу до нього у навчальному курсі з історії української музики. Жодний з композиторів «золотої доби» вітчизняної хорової музики другої половини XVIII століття не пройшов повз жанр духовного концерту, тому ознайомлення з ним надає широкі можливості для осягнення як загальних музично-історичних процесів, так і індивідуально-стильової специфіки.

Найперше завдання, яке постає у процесі викладання згаданого сегменту курсу, – *пов'язати жанр класицистичного духовного концерту з його історичним попередником – партесним концертом*, показавши, з одного боку, наступність, а з іншого – принципові відмінності. Студенти мають зрозуміти, що йдеться про дві історичні моделі жанру духовного концерту, адже на практиці доволі часто доводиться стикатися з таким некоректним зіставленням: «партесний концерт» та «духовний концерт» або «партесний концерт» та «хоровий концерт». Отже, важливо проакцентувати загальні жанрові ознаки – певну функцію у богослужінні та принцип чергування *tutti* та *solì*, а також підкреслити ознаки, якими позначена нова історична модель жанру.

Наступний аспект – *стильова приналежність*: у першому випадку – тісний зв'язок з естетикою бароко, у другому – стильовий синтез на базових засадах класицизму (з одного боку – продовження барокових традицій, з іншого – ознаки сентименталізму).

При порівнянні партесного концерту з класицистичним духовним концертом важливо також порушити *проблему авторства та індивідуальності твору*. Надзвичайно яскрава в історії української культури епоха Бароко дала музичному мистецтву досить багато імен (Симеон Пекалицький, Микола Дилецький, Іван Домарацький, Герман Левицький та ін.). При цьому в партесному стилі ще продовжує кількісно

переважати анонімна творчість, а про слабку індивідуалізацію музичного твору свідчать такі явища, як широке використання «постійних епітетів» (термін Н. Герасимової-Персидської); індивідуалізація тематизму ще не на рівні окремого твору, а лише на рівні жанру – святкового (панегіричного) та «плачевного» (покаянного) різновидів партесного концерту, «блоковий» тип композиції, інваріантно-варіантний принцип (запозичення та різноманітні перетворення чужого матеріалу, що спостерігалось і в західноєвропейській музиці епохи Бароко) [1].

Суттєві зміни відбуваються в добу Класицизму, коли в музичній творчості посилюється виразність музичних образів, передача різних емоційних станів, поглиблюється психологізм, набагато зростає роль особистісного первня. Суб'єктивізація творчості, індивідуалізація музичного твору вказували вже на наближення епохи романтизму. «Золота доба» українського хорового мистецтва дала ціле сузір'я імен (Андрій Рачинський, Максим Березовський, Дмитро Бортнянський, Артемій Ведель, Степан Дегтярьов, Степан Давидов), однак і в цей час ще помітні певні тенденції, пов'язані з попереднім періодом, які свідчать про недорозвиненість інституту авторства.

Творчість композиторів доби класицизму не була однорідною з погляду стильових особливостей. Окрім загальної тенденції до синтезування різних стильових засад відбувався *динамічний процес еволюційних змін*. Загалом, як відомо, розрізняють три періоди у розвитку класицистичного духовного концерту, кожен з яких має свої прикмети. У творчості композиторів можемо спостерігати різні «комбінації» стильових ознак і різні етапи еволюції [2].

У комплексі стильових питань, поряд із визначенням характерних ознак історичних (епохальних) стилів, стосовно духовного концерту другої половини XVIII століття актуалізується не лише питання індивідуальних стилів, а й *формування національного стилю*. У вираженню національних ознак сприяє синтезування інтонаційних особливостей народнопісенної творчості, духовної пісні, міської пісні-романсу. Безумовно, у творах композиторів доби Класицизму національна характерність, порівняно з партесним концертом, проявляється яскравіше, і цей період цілком можна розглядати як важливий етап не лише засвоєння європейського досвіду, а й формування національного стилю з його кордоцентричною спрямованістю [4].

Обговорюючи питання жанрово-стильових витоків духовного концерту другої половини XVIII століття, не можна оминати *впливу* на нього *світських жанрів – опери та інструментальної музики*. Цю характерну особливість часу сьогодні ми оцінюємо як об'єктивну реальність і позитивний чинник у розвитку вітчизняного хорового

мистецтва, поза яким важко собі уявити той розквіт, якого воно досягло в означену епоху. При цьому варто розрізнити міру й характер цього впливу у творчості різних композиторів.

Ряд ознак зближує духовний концерт, як найбільш розвинений, центральний жанр в українському музичному мистецтві другої половини XVIII століття, *із симфонічним циклом*, тож дослідники справедливо проводять паралелі між цими жанрами, називаючи класицистичний духовний концерт «хоровою симфонією». Слід конкретизувати аспекти цієї спорідненості: концепційна драматургія, циклічна будова за принципом контрастного чергування частин, наявність різнотипного матеріалу, значна розвиненість внутрішньої організації частин, у якій іноді відчутно проглядають принципи сонатності, ознаки монотематизму, мотивний розвиток. При цьому варто звернути увагу і на відмінність у побудові циклу хорового концерту порівняно із симфонічним, зокрема вказавши на характерність чотиричастинного циклу духовного концерту з повільною першою частиною, що зближує його з церковною сонатою.

Вивчення особливостей духовного концерту другої половини XVIII століття залишиться формалізованим, якщо не вивести його на рівень *осягнення драматургії творів*, що неможливо без *розуміння змісту їх вербальних текстів*. Це завдання не є простим передусім через необхідність прочитання церковнослов'янських текстів. Оскільки величезний масив концертів написано на тексти Книги Псалмів і, власне, саме ці тексти дали композиторам найбільше можливостей для їх творчої інтерпретації, то на допомогу у вивченні відповідних творів мають прийти праці відомих екзегетів. Отже, до навчальних завдань включаються *елементи герменевтичного підходу*, і це завжди викликає зацікавлення студентів. При цьому варто використовувати в аналізі творів *поняття фідейзму, фідейстичного діалогу*, які набули поширення в сучасному музикознавстві для позначення змісту й спрямованості композиторських висловлювань у релігійній музиці. Вибір автором певних текстів як літературної основи творів та специфіка їх музичного втілення дають нам можливість відчутти авторський задум, зрозуміти глибинний смисл композиторських висловлювань.

Висока міра типізації стильових ознак та, не останньою чергою, специфіка функціонування духовної спадщини упродовж наступних століть спричинили виникнення *проблеми авторства* стосовно цілого масиву творів другої половини XVIII століття [2, 3, 5, 6], тож цей аспект також має бути проакцентований у зв'язку зі згаданою темою.

Отже, проблематика, пов'язана з вивченням духовного концерту доби Класицизму, є дуже різнобічною, цікавою й актуальною. Зазвичай вона розпорошена по монографічним темам, присвяченим творчості

Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артемія Веделя, але може й концентруватися навколо самого жанру, тож тут відкриваються широкі можливості для творчої ініціативи викладача. Звичайно, обсяг матеріалу та глибина проблематики мають відрізнятись у програмних вимогах для різних факультетів: найбільш повно відповідні теми розглядаються у групах майбутніх музикознавців та хорових диригентів, що обумовлено практичним значенням цих знань саме для представників цих спеціальностей.

Література:

1. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. Київ : Муз. Україна, 1978. 181 с.

2. Гусарчук Т. В. Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва) : дис. ... докт. мистецтвознавства. 17.00.03 – музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 533 с.

3. Івченко Л. В. Березовський і Берешьоло: про джерела трьох симфоній XVIII століття. *Максим Березовський. Три симфонії*. Київ : Муз. Україна, 2021. С. 3–14.

4. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови: монографія. Львів : НТШ, 2000. 286 с.

5. Кутасевич А. В. Стильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 18 с.

6. Шуміліна О. А. Проблема атрибуції духовних творів Максима Березовського та їх стильова еволюція. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 2011, № 2 (11). С. 90–97.

УКРАЇНЬСЬКА НАРОДНА ПІСНЯ ЯК ОСНОВА ВИТОКІВ ІНТОНАЦІЙНОЇ ДРАМАТУРГІЇ БАЛЕТУ М. СКОРУЛЬСЬКОГО «ЛІСОВА ПІСНЯ»

Давидова О. М.

*кандидат мистецтвознавства,
в.о. професора кафедри історії української музики
та музичної фольклористики*

*Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
м. Київ, Україна*

Музичність поетичного мислення Лесі Українки є показовою рисою її творчого стилю. Вона виявляється у самобутній лексиці, структурі, метро -ритмічній складовій, мелодійній алітерації та глибокій емоційній наповненості її віршів. Драма феєрія «Лісова пісня» є найбільш показовим твором поетеси саме з цього погляду. Тут вона використовує народний музичний елемент у вигляді мелодій 16 пісень та танців у певних драматургічних та смислових моментах драми, зазначаючи, що виконання їх у сценічному втіленні має йти соло без оркестрового супроводу або аранжування. Це вказує на тонке розуміння поетесою глибини народного музичного мислення та узагальненого емоційного змісту.

Глибока та барвиста щодо колориту, насичена справжніми почуттями та фантастичним флером драма феєрія спонукала багатьох композиторів до втілення її на балетній сцені. Першими за цю нелегку справу взялися композитор М. Скорульський та відома українська танцівниця і хореограф Н. Скорульська як автор лібрето. У 1936 році вони завершили роботу над спектаклем «Лісова пісня». Його сценічне втілення відбулося у 1946 році у Київському театрі опери та балету ім. Шевченка. Спираючись на узагальнену художню насиченість драми феєрії народно-пісенним елементом, композитор в основу музичних «портретів» головних героїв поклав народні мелодії, деякі з них було взято з нотного додатку до драми, а інші – зі збірки пісень, що записав з голосу Л. Українки Климент квітка.

Вже у вступі, розкриваючи картину пробудження природи, автор пере інтонував дві народні пісні, що стали основними лейтмотивами твору. Перша – варіант веснянки «Пливе човен» («А вже весна»), вона модифікується автором у лейтмотив одвічності життя. Друга – «Хвалилася тополя» стає основою теми кохання. Початкові лейттеми балети засвідчують своєрідний принцип, якого дотримувався композитор

у своїй творчості – де народна мелодія основа для розкриття музичних образів, емоції та драматургічної глибини.

М. Скорульський вдало підібрав народний мелос для характеристики і другорядних персонажів. Наприклад, використання наспіву про тяжку жіночу долю «Ой, горе та немалеє» для характеристики фантастичного образу поторчат. Найяскравішим у музичному втіленні став, власне, «портрет» Мавки. Вже перша її поява на сцені ґрунтується на вищезгаданій веснянці «Хвалилася тополя». У подальшому її образ отримує другу лейттему пісню «Ой не рости кропе». Завершення народно-пісенної характеристики головної героїні балету будується також на веснянці «Розлилися води на чотири броди».

Вступ до другої дії балету також засновано на народній пісні цього разу – на побутовій, а саме «Летіла зозуля та й стала кувати». Звернення композитора до цього фольклорного зразка не є випадковим. Друга дія це своєрідна сутичка світу духовного і поетичного, світу прекрасної мрії – зі світом оголено буденним, конфлікт між якими поступово загострюється і призводить, зрештою, до трагічної розв'язці. У цій же дії для посилення образно-психологічного контрасту та для характеристики антагоністичного, буденного образу Килини він використовує жартівливі танцювальні пісні «Ой йду, йду» та «На березу дуб похилився». Музичний образ Лукаша менш багатогранний у порівнянні з образом Мавки. Його розвиток спрямований в інше образно-емоційне річище. Музична характеристика досить суперечлива, сповнена непевності та внутрішньої боротьби поетичного і прекрасного з буденним. Власної народно-пісенної основи його музичне втілення немає. Протягом всього балету найбільш яскравою є його характеристика веснянкою з вступу до балету «Пливе човен».

В останньому розділі спектаклю, де розкривається психологічна сутність драми, народно-пісенні характеристики другорядних персонажів майже зникають. Весь музичний матеріал ґрунтується на розгортанні основних мелодій Мавки і Лукаша – «Пливе човен», «Хвалилася тополя», «Розлилися броди на чотири броди». Вони досягають вершин симфонічного узагальнення образів та почуттів. Саме за допомогою глибокого та органічного поєднання народно-пісенної основи та симфонізації музичного мислення М. Скорульського вдалося розкрити логіку драматургічного розгортання літературного першоджерела через динамічне перетворення фольклорних мелодій, як мета-ріалу для яскравих і образно-насичених лейтмотивів, що сприяло дуже глибокому та художньо-вивіреному відтворенню драми феєрії Лесі Українки «Лісова пісня».

Література:

1. Агеєва В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації. Вид. 2-ге, стер. Київ : Либідь, 2001. 263 с.
2. Демська-Будзуляк Л. Драма свободи в модернізмі. Пророчі голоси драматургії Лесі Українки. Київ : Академвидав, 2009. 183 с.
3. Дзюба І. Золота нитка: нариси про (не)знаних. Київ : ДУХ і ЛІТЕРА, 2020. 392 с.
4. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ : Факт, 2007. 638 с.
5. Зарецька І. А. Історія зародження та створення українського класичного балету. *Педагогічні науки* : зб. наук. праць. 2011. Т. 1, № 58. С. 48–51.
6. Зав'ялова О. К. Історія балетного мистецтва: від витоків – до початку ХХ ст. : навч. посіб. для студ. ф-тів мистецтв пед. ун-тів та гуманітар. ф-тів ВНЗ. Вид. 2-ге. Суми : Мрія, 2014. 114 с.
7. Медвідь Т. Твори на вітчизняній балетній сцені. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 409–412.
8. Панасенко Т. Леся Українка. Харків : Довженко Букс, 2020. 122 с.
9. Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії. Київ : Музична Україна, 1986. 311 с.

ХАРКІВ – СУМИ: ТВОРЧИЙ ПЕРЕТИН У ЦАРИНІ ФОРТЕПІАННОЇ ОСВІТИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

Довжинець І. Г.

*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

Сумську і Харківську фортепіанні школи поєднують давні творчі зв'язки. Територіальна близькість міст і тривала підпорядкованість (у радянський період) Сумського державного музичного училища Харківському державному інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського за навчально-консультаційним та методичним напрямками, зумовили активний обмін кадрами: училище спрямовувало своїх талановитих вихованців на навчання до ВНЗ, а випускники інституту систематично поповнювали викладацький колектив Сумського закладу високопрофесійними музикантами.

Проте історія піаністичних зв'язків між Сумами і Харковом розпочалася значно раніше, у середині ХІХ століття, а саме 1874 року, коли в Сумах була відкрита перша музична школа, фундатором якої став К. фон Фейст¹.

Костянтин Францович фон Фейст, поляк за походженням, здобув музичну освіту у Варшавській консерваторії й з 1842 року мешкав у Харкові, де провадив активну творчу діяльність. Зокрема губернські відомості сповіщали про «місцевого композитора пана Фейста», який «вже понад п'ятнадцять років невідлучно проживає в Харкові» і є «знаним у місті» [1, с. 382].

Окрім композиторської діяльності, фон Фейст мав педагогічну практику, де виявляв себе як досвідчений і сумлінний вчитель фортепіано, закоханий у своє мистецтво. Також він успішно концертував, приносячи «хвилини приємного задоволення своєю майстерною грою» й завжди «удостоювався особливої уваги публіки, яка завжди оцінює людей по заслугах» [там само, с. 383].

Попри широкий спектр талантів, саме педагогічна діяльність улавила митця, який в подальшому всі свої зусилля спрямував на організацію музичних шкіл у великих і малих містах України (Житомирі, Ніжині, Кам'янці-Подільському, Миколаєві, Києві). Зокрема

¹ Роки життя музиканта невідомі.

дослідники становлення музичної освіти (Н. Гуральник, О. Михайличенко і М. Назаренко) вважають фон Фейста одним із фундаторів приватних форм музичного навчання в нашій країні. В середині 1870-х фон Фейст заснував приватну музичну школу також в Сумах. Про її діяльність документи втрачено, проте в архівних джерелах збереглася доповідна записка фон Фейст на ім'я Генерал-губернатора Київської, Подільської та Волинської губерній, в якій музикант засвідчував відкриття у Сумах музичної школи, яка має «абсолютно приватний і всестановий характер» [3, с. 3].

Іншою важливою постаттю у становленні фортепіанної школи в Сумах став фундатор першого в місті музичного училища Леонід Павлович Кагадєєв (1861–1944). Музичну освіту він здобув у класі відомого піаніста, директора Харківського музичного училища І. Слатіна. Вже в роки навчання Л. Кагадєєв виявив себе як технічно-досконалий, витончений музикант, майстерний концертмейстер.

З 1887 року, оселившись у Сумах, піаніст поринає в музичне і культурне просвітництво: виступає з концертами-лекціями, організовує музичні заходи, активізує діяльність місцевих виконавців. Використовуючи особисті зв'язки, він запрошує у повітове місто видатних майстрів сцени, завдяки чому Суми набувають ваги культурного центру. Обізнаний у всіх музичних нотних новинках, Л. Кагадєєв випишує друковані примірники кращих творів композиторів-сучасників. Його численніше в Сумах приватне зібрання налічувало сотні томів оперних, оркестрових, ансамблевих, сольних інструментальних і вокальних творів, якими він охоче ділився з колегами та учнями.

Високий професіоналізм, творчий ентузіазм, інтелігентність у стосунках з колегами згуртовували навколо Леоніда Павловича музикантів, які активно допомагали йому у розбудові музичної освіти в місті. Особисто він виховав плеяду піаністів, які продовжили навчання в вищих навчальних закладах країни і присвятили себе музиці.

Відзначаючи важливу роль Л. Кагадєєва у музичному житті Сум кінця XIX – початку XX століття Г. Локощенко підкреслював, що митець «самовіддано служив мистецтву, вірив у його непереможну силу. І від душевної щедрості цього ентузіаста духовно збагачувалося місто» [2, с. 4].

Відомою в Сумах є постать й Мінни Львівни Танфелевої (1909–1972), фундаторки фортепіанної школи, відомої в області та за її межами. Після закінчення Сумської музпрофшколи, вона навчалась в Харківському музично-драматичному інституті (клас проф. Н. Ландесман), набуваючи піаністичної майстерності. В роки студентства багато працювала над професійним вдосконаленням: активно концертувала з сольними і камерно-ансамблевими програмами,

викладала музичну грамоту і спів у загальноосвітніх школах, акомпанувала у клубах самодіяльності.

Повернувшись до Сум (1936), М. Танфелева влаштувалась на роботу концертмейстером в Будинок культури і викладачем фортепіано в музичну школу. Від того часу її життя було присвячено вихованню юних музикантів. Результатом тридцяти трьох річної наполегливої праці стала плеяда учнів, що обрали своєю професією фортепіанне мистецтво.

Тривалий час Мінна Танфелева очолювала фортепіанний відділ музичної школи, надавала методичну допомогу молодим викладачам шкіл області. Учні класу М. Танфелевої незмінно брали участь у концертних заходах міста, виступали у звітних концертах закладу.

Вшановуючи пам'ять видатної піаністки-педагога, Сумська дитяча музична школа № 4 започаткувала Відкритий обласний конкурс юних піаністів імені М. Л. Танфелевої (2001), який кожні два роки збирає талановиту молодь. Орієнтуючись на педагогічні настанови Мінни Львівни, програмні вимоги конкурсу досить складні: передбачають обов'язкове виконання творів Й. С. Баха і Ф. Шопена й українських композиторів. Проте саме професійний підхід вирізняє цей конкурс поміж багатьох інших, формує його високий академічний імідж.

Отже, сформовані Харківською фортепіанною школою музиканти, справили визначальний вплив на становлення Сумської школи піанізму. Кожний з них на певному історичному етапі відіграв визначальну роль у розбудові музичної освіти в місті й піднесенні фортепіанного мистецтва на високий фаховий рівень.

Література:

1. Д... ь М. Композитор К. Ф. Фейст. *Харківські губернські відомості*, 1857. № 4. С. 382–383.
2. Локощенко Г. І звучала музика. *Ленинська правда*, 1981. 8 квітня. С. 4.
3. Справа про відкриття К. фон Фейстом музичної школи в Житомирі. *ЦДІА України* (Центр. держ. іст. архів України). Ф. 442. Оп. 54. Спр. 239. Арк. 3.

МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО ВІБРАТО У ФЛЕЙТИСТІВ: СУЧАСНІ ПЕДАГОГІЧНІ ПІДХОДИ

Доронін П. В.

*викладач кафедри оркестрових духових та ударних інструментів
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Сучасне флейтове виконавство висуває високі вимоги до якості звукоутворення, тембрової культури та художньої виразності. Одним із засадничих засобів музичної експресії є вібрато, що суттєво впливає на емоційну насиченість звучання та стає невід'ємною складовою індивідуального стилю виконавця. У сучасній педагогічній практиці питання розвитку вібрато залишається дискусійним, оскільки провідні виконавські школи пропонують відмінні методичні підходи до його формування.

У науковому дискурсі вібрато визначається як контрольована періодична пульсація звуку, що виникає внаслідок динамічних змін повітряного потоку та злагодженої взаємодії дихального апарату [1, с. 210]. На відміну від струнно-смичкових інструментів, де вібрато переважно є висотним, у флейтистів воно базується на варіативності інтенсивності струменя повітря та тембрального забарвлення. Дослідники підкреслюють, що якісне вібрато є результатом координації діафрагмального дихання, стабільної позиції амбушура та постійного слухового контролю [1, с. 212]. Відсутність цієї координації призводить або до статичного звучання, або до надмірної звукової нестабільності.

Сутність та художні функції вібрато

Виконавське вібрато виконує низку репрезентативних функцій: збагачує тембр, додаючи звуку об'єму, та підсилює звукову проекцію, що є критично важливим для гри у великих концертних залах. Воно сприяє рельєфному фразуванню, дозволяючи виконавцю підкреслювати кульмінаційні моменти та створювати тяглість мелодійної лінії. Крім того, вібрато виступає як засіб психологічного впливу, передаючи найтонші градації емоційних станів – від спокійного споглядання до драматичної експресії.

Разом із тим сучасна методика акцентує на стилістичній доцільності використання цього прийому. Музика різних історичних епох передбачає диференційований ступінь його застосування: від практично повної відсутності постійного вібрато в автентичному бароковому виконавстві до інтенсивної, глибокої пульсації в творах епохи романтизму [2, с. 218]. Розуміння цих відмінностей дозволяє флейтисту

уникати стилістичної одноманітності та зберегти історичну достовірність інтерпретації [6, с. 162].

Методичні принципи формування навички

Процес формування вібрато має відбуватися поетапно. Пріоритетним завданням є розвиток стабільної дихальної опори. Без опанування контрольованого видиху спроби штучного відтворення вібрато призводять до затиснень у горлі та надмірної м'язової напруги. Передчасне введення цього прийому в навчальний процес часто спричиняє закріплення помилкових моторних навичок, які складно піддаються подальшій корекції [4, с. 102].

Наступним етапом є розвиток відчуття ритмічної пульсації через спеціальні вправи на довгих звуках [3, с. 25]. Це дозволяє учневі усвідомити керованість коливань і поступово перейти від механічного відтворення до природного музичного висловлювання. Важливо, щоб вібрато сприймалося не як ізольований технічний елемент, а як органічне продовження дихання.

Педагогічні спостереження та практичні рекомендації

Досвід викладання свідчить, що найбільш поширеною помилкою студентів є імітація вібрато за допомогою рухів нижньої щелепи або напруження гортані. Такий спосіб деформує тембр і викликає швидко втому. Ефективнішим є шлях формування «дихального вібрато», де первинний імпульс виникає завдяки природній активності м'язів черевного преса та діафрагми.

Стабільне вібрато доцільно розвивати лише після досягнення базової інтонаційної стійкості. У роботі зі студентами варто приділяти увагу вправам на «прямий» звук (*senza vibrato*), що дозволяє вирівняти тембральну лінію, і лише після цього інтегрувати помірну пульсацію [5, с. 32].

Визначальну роль відіграє метод слухового наслідування. Аналіз записів видатних флейтистів сучасності допомагає студенту сформувати еталонне уявлення про якість звуку. Крім того, важливо враховувати індивідуальні особливості: об'єм легень, будову апарату та психофізіологічний тип учня. Завдання педагога – не уніфікація вібрато, а допомога у пошуку природного та художньо виправданого звуковедення.

Отже, раціональна методика навчання вібрато, заснована на поетапності та слуховому контролі, забезпечує якісне зростання виконавської майстерності флейтиста та сприяє становленню його професійного стилю.

Література:

1. Zheng Q., Charoensloong T. The Analysis of Flute Vibrato Technique and Development Training Methods. *Asia Pacific Journal of Religions and Cultures*. 2022. Vol. 6, No. 2. P. 206–218.
2. Toff N. The Flute Book: A Complete Guide for Students and Performers. 2nd ed. New York : Oxford University Press, 2012. 560 p.
3. Wye T. Practice Book for the Flute. London : Novello, 1988. 144 p.
4. Galway J. Flute Playing. London : Penguin Books, 1982. 244 p.
5. Powell A. The Flute. New Haven : Yale University Press, 2002. 347 p.
6. Quantz J. J. On Playing the Flute / trans. by E. R. Reilly. 2nd rev. ed. London : Faber & Faber, 2001. 416 p.

МИСТЕЦЬКІ РЕФЛЕКСІЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Дружга І. С.

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри бандури*

*Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
м. Київ, Україна*

Музичне інтерпретування визначається як усвідомлена творча діяльність, що керується інтелектуальним осмисленням і має на меті розкриття виразних і смислових можливостей музичного твору. Залежно від змісту та форм існування інтерпретаційних версій виділяють різні види музичної інтерпретації: слухацьку, виконавську, композиторську та інші.

Творчі-пошуки в сучасному мистецтві між автором-композитором та виконавцем реалізується у комплексних компонентах: інтерпретаційному задля реалізації авторського задуму; цей процес є різнобічним включаючи (методи та техніки виконання, темброво-динамічні і артикуляційні засоби), які згодом слугуватимуть основою для формування авторської концепції, натомість виконавсько-відтворювальний етап реалізується у часово-просторовому вимірі сценічної інтерпретації і представляє собою цілеспрямовану інтелектуальну діяльність музичного мислення, орієнтовану на максимально повне виявлення виразних можливостей авторської ідеї.

Реалізація цілісного образу музичного твору передбачає комплексне пізнання як текстових, так і музичних складових виконуваного

матеріалу, а також включає підготовчий етап сценічного виконавства. Поглиблене засвоєння текстового першоджерела, аналіз композиційних нотаток та елементів оригінальної музичної мови, а також визначення характеру й емоційно-експресивного забарвлення циклу творів становлять основу для подальшої творчої роботи інтерпретатора, який переходить до опрацювання виконавських деталей і техніко-виконавських складностей.

Декодування авторського задуму, що часто має поліхромний емоційний спектр і різний рівень драматургічного насичення, здійснюється у межах художніх узагальнень композиторського мислення. Водночас виконавська «гра під композитора» залежить також від індивідуальної харизми виконавця, який, окрім подолання інструментально-технічних викликів, має виступати як активний суб'єкт сценічної діяльності. Адже вони повинні не лише професійно здолати свої інструментально-технічні труднощі, а й стати передусім цікавими дійовими особами у цьому власноруч змодельованому «музичному дійстві», проживаючи емоційний зв'язок з публікою.

Саме поняття інтерпретація в перекладі з латинської в широкому розумінні означає переклад на більш доступну мову, тлумачення, пояснення, опис; як творче засвоєння мистецьких надбань у музичному виконавстві, транскрипціях та обробках (як види композиторської творчості).

В інтерпретації виконавства уявно виділилися об'єктивний і суб'єктивний аспекти. Об'єктивний аспект пов'язаний з творчістю композитора, а суб'єктивний – із творчістю самого виконавця. Цьому питанню присвячені праці Ю. Кочнева [2, с. 10], В. Москаленка [3, с. 205] та інших.

Виконавець-музикант може володіти як блискучими можливостями конкретизувати твір, за умови, що він має відмінну техніку гри, якість, артистизм тощо, так і обмеженими можливостями щодо його інтерпретацій, якщо його виконавсько-виражальний потенціал є не до кінця сформованим. В обох випадках виконання не буде повноцінним, адже порушиться рівновага форми і змісту.

Аби втілити цей конкретний образ, митець повинен «прожити його». Невипадково творчість видатних майстрів-виконавців завжди була зразком глибокого проникнення в авторський задум, обережного ставлення до нього. Проте вторинність виконавського мистецтва – не єдина специфічна риса, що характеризує його. Ще однією типовою рисою є його відносна самостійність. Важливу особливість виконавського мистецтва становить наявність прямих і зворотних зв'язків інтерпретатора й аудиторії, яка сприймає створене ним. У процесі прилюдного виступу інтерпретатора слухачі стають свідками

одномиттєвого акту художньої діяльності. Під час цього виступу ми безпосередньо сприймаємо, бачимо й чуємо виконавця.

Розуміння музичного твору це – процес усвідомленого аналітичного сприйняття фундаментальних характеристик музичного матеріалу, які забезпечують його унікальність та визначальність у контексті системи художньої творчості. Інтерпретаційна версія – це кінцевий результат творчого прочитання музичного полотна. Цей результат може виражатися не лише у виконавських, але й в інших трактуваннях творчого доробку композитора. Для інтерпретатора є завжди відкритим шлях до створення множини різноманітних версій музичного твору.

Провідну роль у формуванні інтерпретаційної моделі музичного твору відіграє стиль музичної творчості, який відображає специфіку світосприйняття та музичного мислення індивіда. Він реалізується через сукупність музично-мовленнєвих засобів створення, інтерпретації та виконання музичного твору. Явище стилю музичної творчості є комплексним утворенням, що інтегрує духовну глибину та масштабність, властиву творчій особистості. Виділяються ситуації першотворчості (композитор) і вторинної творчості (інтерпретатор). У другому типі виділяються робочі і концертні жанрово-утворюючі ситуації. Можливі подальші більш докладні класифікації кожного з названих типів.

Зазначимо, що творча діяльність професійного музиканта є багатогранною.

Отже, творчо-пошуковий компонент виконавської інтерпретації проявляється на етапі глибокого теоретичного осмислення музичного твору, що включає аналіз його структурно-гармонійних, ритміко-мелодичних та стилістичних особливостей, а також вивчення історико-культурного контексту створення твору. Цей етап є фундаментальним для формування цілісного розуміння твору і визначення подальших інтерпретативних стратегій. Інтерпретативний компонент розкривається при безпосередньому розкритті виражального потенціалу твору – через виявлення його емоційно-чуттєвих, експресивних, драматургічних і смислових аспектів.

Виконавсько-відтворювальний компонент це синтез технічної майстерності, інтерпретативної інтуїції та емоційного переживання, що дозволяє донести до слухача глибинний зміст твору. Цей процес виконавської інтерпретації слід розглядати як інтелектуально організовану, багатоаспектну діяльність суб'єкта музичного мислення, спрямовану на всебічне розкриття і максимально майстерне втілення виражального потенціалу музичного твору у рамках конкретної історико-культурної та виконавської ситуації.

Література:

1. Дружба І. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Нац. університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків, 2021. 215 с.
2. Кочнев Ю. Об'єктивне та суб'єктивне у музичній інтерпретації : автореф. дис... канд. мист. : 17.00.02 . Львів, 1970. 28 с.
3. Москаленко В. Г. Лекції по музичній інтерпретації. Київ, 2012. 272 с.

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ МУЗИЧНОГО ДИЗАЙНУ В АЛГОРИТМІЧНІЙ КОМПОЗИЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ AI-СИСТЕМИ *SUNO*)

Д'ячкова О. А.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри історії світової музики*

*Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
м. Київ, Україна*

Відносини між словом і музикою мають давню історію. Від Архаїки до Новітніх часів дихотомія “музика – слово” розглядається як певний виокремлений важливий концепт культури, тлумачення якого визначило специфіку смислової організації культурного життя та творчості в різні історичні періоди.

Антична філософія та сторінки Старого Завіту започаткували два дещо протилежні підходи до розуміння цієї дихотомії. Основна відмінність полягала у визначенні пріоритету – своєрідного первородства між *музикальністю* та *вербальністю*.

Погляд на *музикальність* як первісний, породжуючий феномен має давню філософську традицію, що бере початок у античній концепції *mousikē* (Платон, Аристотель) і впродовж історії культури здебільшого розвивалася у напрямку пріоритету музики як первинного носія емоційно-естетичного змісту, тоді як словесні описи музики розглядалися як вторинна форма її інтерпретації. [1, 3]. У сучасному музикознавстві ця проблема розглядається в контексті досліджень музичної семантики та герменевтики [1].

Поряд із концепцією музики як первісного, семантично замкненого, герметичного та автономного явища у культурі формується протилежна концепція, яку зумовлено визнанням пріоритету, первинності слова перед музикою (псалми Давида, релігійні музичні практики,

наприклад, знаменний спів, опера, побутове музикування, наприклад традиція бардів тощо). У цьому напрямі музика підпорядковується семантиці вербального тексту і розглядається як вторинна по відношенню до мови смисло-породжуюча система. Особливо це відчутно в роботах, які присвячено явищу музичної риторики доби Барокко, формуванню семантики інструментальної музики у безпосередньому зв'язку з оперним театром та іншими синтетичними жанрами, програмній музиці. [2].

У просторі музичної культури сучасності дихотомія “музика-слово” проявляється в численних контрастно-варіативних підходах до питання первісності “музично-інтонаційного” або “вербального”. Різноманітні рішення (від абсолютної музики “Без назви” до створення “візуальних” текстів з численними авторськими ремарками, поясненнями, теоретичними обґрунтуваннями музичних проєктів – утворюють широкий градієнт інтерпретацій дихотомії: в його просторі з’являються також й численні парадоксальні феномени – метафоричні, “рекламні” назви творів [цьому питанню присвячено численні дослідження О. С. Зінкевич], вербальні композиції, які побудовані на ігровому принципі використання мови [3] та інші.

Сьогодні одним із новітніх явищ мистецької практики є створення музики через вербалізацію бажаного звукового результату. Йдеться про визначальну роль слова у процесі музичного творення за допомогою цифрових програм, передусім генеративних систем штучного інтелекту. Саме слово (і це логічно з точки зору загального принципу роботи штучного інтелекту – як великої *мовної моделі*) стає маркером інтонаційно-музичного контексту, який програмісти пов’язують з емоційним навантаженням в мисленні людини. У генеративних системах AI музичний результат формується на основі текстового запиту користувача, який містить опис жанру, стилю, емоційного характеру, темпу або інструментації майбутнього звучання. Таким чином, вербалізація звукового тексту відбувається ще до його появи, вона втрачає статус коментування, або “вербального” перекладу, і починає виконувати функцію проєктування та інженерії результату, який в традиційній композиції можна б було назвати звуковим образом.

Проте, у цьому контексті термін “образ” виглядає дещо застарілим та інородним. Якщо залучити емпіричні спостереження, маємо зауважити, що в піснях штучного інтелекту образ не з’являється як цілісна евристична художня знахідка, тут музичний результат виникає як непередбачувана компіляція найбільш поширених інтонаційних шаблонів. Таким чином з появою штучного інтелекту руйнується містична аура самої композиції, яка була відчутна раніше: йдеться про “диктування музи”, вміння композитора-генія “почути одразу весь

твір”, дар “побачити уві сні міфічного посланця, який грав музику, що була призначення тільки тому, хто бачив сон” тощо. Таким чином, слово “образ” є занадто опоетизованим для опису творчого процесу зі штучним інтелектом. В контексті роботи AI, воно набуває ознак метафоричності та відсилає до історії музичної класики.

Замість поняття *образу*, вважаємо доцільним використовувати в контексті дослідження AI поняття *музичного дизайну*. По-перше, це поняття вже активно використовується в контексті електронної музики та сфері електронної обробки звуку. По друге, поняття “саунд-дизайну” вже активно використовується в дослідженнях музичних практик за допомогою AI. Тут “саунд дизайн” визначається переважно як у сфері мультимедіа де sound-дизайн – це, насамперед, “навмисне використання звуків для створення атмосфери, настрою чи емоційного ефекту” [5].

Важливо, саме робота з емоціями, емоційна персоніфікація музичної композиції через слово і за допомогою слова є основою іміджа AI-системи *Suno* як комерційного бренда.

Suno – це цифровий інструмент на основі штучного інтелекту, призначений для створення пісень людиною, незалежно від рівня її освіти та сфери професійної самореалізації. У певному сенсі, *Suno* продовжує лінію цифрових інструментів, що мають функціонал, призначений як для любителів (плани Free та Pro) так і професіоналів (план Premier, який передбачає активацію *Suno Studio*, та можливість детального контролю абсолютно всіх параметрів проєктованої музики). [6] Для непрофесіоналів *Suno* позиціонується як своєрідна творча іграшка, яка приносить відчуття радості “від звукової магії”, неочікуваного, але “не гіршого” за професійні зразки – звукового результату, ілюзії легкості та доступності творчої роботи, незалежно від персональних творчих ресурсів користувача. На це розраховані рекламні слогани *Suno*, які закликають створювати музику із ординарних сюжетів повсякденності – “Створіть кантрі – пісню про те, як Джесс запізнюється!”. “Створіть house – пісню про те, як звільняються з роботи!”, “Створіть джазові пісні про те, як ви доглядаєте за вашими рослинами” [6].

У рекламних закликах, які розміщені на першій віртуальній сторінці програми, привертає увагу семантичний принцип “жанр (house-song, country-song, jazz-song) + сюжет”. Ця двокомпонентна структура повторюється і на рівні інтерфейсу програми, який має чіткий розподіл на дві зони – зона тексту пісні та зона вербального опису бажаного музичного результату. Для фінального результату вирішальним є опція тексту пісні, де можна також розмістити побажання щодо емоцій у кожному розділі тексту. Зона вербального опису музичного дизайну

передбачає насамперед вибір жанру, стилю, інструментарія, типу вокалу. Але важливо, що сам запит формується на основні вже закладених у програму жанрово-стильових шаблонів (алгоритмів, які далі задають штучному інтелекту певний вектор для пошуку найбільш типових інтонаційних рішень).

Більшість слів, що пропонуються як вже готові шаблони для prompt-запитів користувачів, мають походження із музичної культури у традиційному, *гуманістичному її розумінні*, проте у цифровому середовищі вони виконують нову функцію – працюють як *алгоритмічні теги*, що активують певні моделі звучання, із загального масиву даних, на якому відбулося навчання програми [4, 6].

З цього випливає важливий висновок: *Suno* через техніку формування запитів фактично навчає користувачів *найбільш типовому лексикону сучасної популярної культури*, і цей процес виступає еквівалентом-замісником творчої роботи.

Музичний лексикон *Suno* можна умовно поділити на кілька типів *жанрово-стильових тегів*:

1. Жанрові номінації, пов'язані з історичними стилями та звичним для музикознавства жанровими видами музики. Наприклад: “baroque”, “classical”, “jazz”, “blues”, “rock”. Ці теги є звичними для професійної академічної музики, але в контексті *Suno* вони використовуються, швидше як спрощені маркери векторів стильового пошуку оптимального звукового стандарту.

2. Технологічні номінації, які разом з цим вказують на стильові напрями популярної музики, в якій той чи інший прийом абсолютизований до рівня жанрової естетики. Наприклад: “synthwave”, “chiptune”, “lo-fi”, “vaporwave”

3. Емоційно-атмосферні номінації, які водночас вказують і на жанрово-стильові напрями музичних композицій, які репрезентують той чи інший емоційний колорит. Наприклад: “chill”, “dark ambient”, “epic”, “dreamy”, “sad piano.”

4. Номінації, які характеризують жанрово-стильовий напрям через функціональне призначення музики. Наприклад: “study music”, “background music”, “corporate music”, “meditation music”.

5. Номінації, що пов'язані з медійним середовищем: “cinematic”, “trailer music”, “game soundtrack”, “anime music”.

6. Гібридні номінації, які побудовані на міксті різних стилів, і в яких стилі та жанри виступають первісними елементами для алгоритмічного дизайну: “epic orchestral trailer”, “lo-fi jazz chill”, “cinematic ambient piano” тощо.

Таким чином, на прикладі *Suno* можна наочно прослідкувати процес, коли через генеративні AI-платформи популяризується новий

тип музично-мистецької практики, пов'язаний із sound дизайном. Основною відмінністю цього типу є нова якість взаємодії між мовою та музичним архівом популярної культури. В заданому штучним інтелектом контексті слово перестає виконувати лише функцію коментування або інтерпретації музичного твору і набуває новий статус фундаментальної одиниці музичного проектування. У ширшій історичній перспективі це означає появу нової моделі взаємодії слова і музики, тому аналіз механізмів вербалізації музичного дизайну у генеративних AI-системах постає як одне з актуальних завдань сучасного музикознавства.

Використання штучного інтелекту (AI policy). При створенні матеріалу використано Chat GPT як інструмент первісного пошуку інформації, стилістичної оптимізації та структурного рецензування тексту.

Література:

1. Bonds M. E. *Absolute Music : The History of an Idea*. Oxford University Press, 2014. 400 p.
2. Bowie A. *Music, Philosophy, and Modernity*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007. 330 p.
3. Cędrowska A., Czajkowski P. Wokalizy Werbalne Informacji Muzycznej Jako Przykład Imitacji Sensoryczno – Emocjonalnej. *Studia Metodologica*. 2022. Вип. 54. С. 41-59. DOI: <https://doi.org/10.25128/2304-1222.22.54.03>
4. Cros Vila C. L., Dalmazzo D., Kaila A-K., Sturm B. L.T. Data-Driven Analysis of Text-Conditioned AI-Generated Music : A Case Study with Suno and Udio. *arXiv:2509.11824v1 [cs.IR]* 15 Sep. 2025. URL: <https://arxiv.org/pdf/2509.11824v1> (дата звернення: 16.04.2026). DOI: 10.48550/arXiv.2509.11824
5. Kamath P., Morreale F., Bagaskara P. L., Wei Y., Nanayakkara S. Sound Designer-Generative AI Interactions: Towards Designing Creative Support Tools for Professional Sound Designers. *Proceedings of the CHI Conference on Human Factors in Computing Systems (CHI '24)*. Honolulu, HI, USA, 11–16 May 2024. New York : ACM, 2024. URL:<https://dl.acm.org/doi/pdf/10.1145/3613904.3642040> (дата звернення: 16.04.2026). DOI: <https://doi.org/10.1145/3613904.3642040>
6. Making music. SUNO: Knowledge Base : веб-сайт. URL: <https://help.suno.com/en/categories/550017-making-music> (дата звернення: 16.04.2026).

ПОНЯТТЯ ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛЬНОСТІ У ЗАХІДНІЙ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНІЙ ДУМЦІ

Єременко Є. В.

доктор філософії (PhD),

доцент кафедри виконавських дисциплін № 2

Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра

м. Київ, Україна

Сучасне гуманітарне знання приділяє особливу увагу осмисленню феномена художньої реальності як однієї з ключових категорій мистецтва. Іноземні наукові розвідки більшою мірою присвячені висвітленню питань, пов'язаних з інтерпретацією художньої реальності з точки зору її естетичних якостей, які стосуються таких категорій як «краса», «прекрасне», «потворне». Крім того, в західних дослідженнях у відношенні до поняття «реальність» у мистецтві склалася традиція вживання терміну «естетична», що з одного боку є синонімічним, але не тотожним до поняття «художня», а з іншого – не розкриває всю смислову багатшаровість художньої реальності. Проте вельми близьким до неї поняттям є «естетичний реалізм».

Так американський музикознавець та композитор Е. Грін вважає естетичний реалізм новою основою для міждисциплінарного музикознавства, про що йдеться у його однойменній статті «*Aesthetic Realism: A new foundation for interdisciplinary musicology*» [2]. Дослідник акцентує увагу на філософському підґрунті музики, музикознавства тощо. Звертаючись до естетичних властивостей музичного мистецтва, зокрема ідеї «протилежностей у музиці», Е. Грін спирається на концепцію «естетичного реалізму», заснованого американським філософом Е. Сігелом. Відомий музикознавець підкреслює онтологічні принципи, на яких базується естетичний реалізм та пропонує використовувати у музикознавстві цю методологію у поєднанні з аналізом Шенкера, як одним з найбільш дієвих.

Англійський дослідник Н. Зангвілл у книзі «Музика та естетична реальність: формалізм і межі опису» («*Music and Aesthetic Reality: Formalism and the Limits of Description*») (2015) спирається на ідеї австрійського музикознавця Е. Гансліка, який, як пише Зангвілл, наголошував «на музичній красі й задоволенні музичною красою як основі того, що є відмінним у музиці» [8, с. 3]. Англійський дослідник також використовує поняття «естетичний реалізм», що висуває на перший план «естетичні властивості музики та наш досвід цих властивостей» [8, с. 14]. Іншими словами: «Естетична реальність <...> –

усвідомлення масиву звуків і естетичних властивостей, які вони визначають, досвід спрямований на структуру звуку та його естетичні властивості. Це зміст музичного досвіду» [там само]. У поясненні естетичного реалізму Зангвілл наполягає на залученні неестетичних слів для вираження як естетичних, так і неестетичних концепцій. Відтак, зосереджуючись на «прекрасному», «красі», науковець зупиняється на теорії мистецтва, джерелом сутності якого є естетичне творіння. Цікавим видається те, що Зангвілл пропонує інтерпретувати музику як метафоричний опис її естетичних властивостей, враховуючи музичний досвід, що спрямований на їх переживання. Саме в цьому він вбачає естетичну реальність, «до якої відносяться наші естетичні концепції, і це реальність, яку ми прагнемо, хоч і недосконало, описати за допомогою метафор» [9, с. 10]. Проте, вважаємо недоліком, що науковець звужує поле естетичних якостей до тих, які стосуються тільки краси і потворного.

Викликають інтерес дослідження ізраїльського теоретика музики Е. Агмона, зокрема стаття «Теорія музики як когнітивна наука: деякі концептуальні та методологічні питання» («*Music Theory as Cognitive Science: Some Conceptual and Methodological Issues*»), в якій музикознавець піднімає питання відмінності зовнішньої (фізичної) і внутрішньої (перцептивної та когнітивної) музичної реальності, які дослідник називає «що-теоріями». А також, як твориться та, чи інша музична реальність слухачем, що названо Агмоном «як-теоріями». Такий підхід ізраїльського музикознавця полягає у визначенні відповідності рівнів музичної реальності (фізичного, перцептивного, когнітивного) ритмічній і тональній музичним сферам [1, с. 288]. У своїх міркуваннях Е. Агмон спирається на монографію В. Хомського «Синтаксичні структури», зокрема ідею про «акт мовлення» та «сприйняття мовлення», які є відповідними «що-теоріям» і «як-теоріям». Крім того, важливим видається залучення музикознавцем поняття, яке також вводить Хомський – «психологічна реальність» – «оманливе уявлення; це ніби існує якийсь особливий вид доказів, за допомогою яких можна встановити психологічну реальність» [цит. за 1, с. 295].

Існують також наукові праці, у яких поняття «музична реальність» використовується у визначенні інших музичних явищ. Наприклад, у книзі американського музикознавця Р. П. Моргана «Теорія музики, аналіз і суспільство» («*Music Theory, Analysis, and Society*») один із розділів має назву «“Нова музична реальність”: футуризм, модернізм і “мистецтво шумів”» («*A New Musical Reality*”: *Futurism, Modernism, and “The Art of Noises”*») [4], що присвячений естетичній орієнтації музичного мистецтва у першій половині ХХ століття. Дисертаційне дослідження американського науковця Ч. Ф. Андеррінера ІV «Звукова

поезія нестабільності реальності: мімесис та ефект реальності в музиці, літературі та візуальному мистецтві» («*The Sound-Poetry of the Instability of Reality : Mimesis and the Reality Effect in Music, Literature and Visual Art*») [7] присвячене концепції мімесису як принципу відображення реальності в музиці, зокрема аналізуються міметичні практики (мультимедійні перформанси ХХ століття) в мистецьких медіа. Привертає увагу четвертий розділ дослідження, у якому «розглядаються сучасні тенденції міметичних практик та ефект аудіо-реальності в електроакустичній музиці» [7, с. 82]. Автор дисертації спирається на дослідження композитора та теоретика Мюррей Р. Шафера «Звуковий ландшафт: наше звукове середовище і налаштування світу» («*The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*»), де «звукове середовище», розуміється як «величезна музична композиція», «в якій ми одночасно є її аудиторією, її виконавцями та її композиторами» [5, с. 205]. Таким чином автор розширює розуміння як самої музичної реальності, так і функцій учасників її творення.

Книга Г. Леманна «Музика і реальність: моделі філософії музики» (*Musik und Wirklichkeit : Modelle der Musikphilosophie (edition neue zeitschrift für music)*) присвячена новим художнім реальностям, які виникли останнім часом та пов'язуються із діджиталізацією. Ця праця стала продовженням дослідження Леманна «Цифрова революція музики», в обох йдеться про «перехід від буквальної до цифрової музичної культури» [3, с. 10]. Автор акцентує увагу на новітніх можливостях творчості у створенні нових музичних реальностей, що виникли під час цифроліції та звертається до позитивних і негативних рис в композиторській творчості, що керована штучним інтелектом. Проте, в нашому дисертаційному дослідженні ми не звертаємося до творчості композиторів, яка пишеться за допомогою ШІ.

Отже, у західній науці поняття художньої реальності постає як складний і багаторівневий феномен. Сучасне музикознавство поступово відходить від сприйняття музики як суто звукового явища і розглядає її як живий процес, у якому переплітаються філософсько-естетичне сприйняття, інтерпретація та культурний контекст. Нові медіа та цифрові технології ще більше розширюють ці межі, пропонуючи нові способи творення і переживання музики. Саме це робить подальше теоретичне осмислення феномена художньої реальності актуальним і перспективним.

Література:

1. Agmon Eytan. Music Theory as Cognitive Science: Some Conceptual and Methodological Issues. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*,

Vol. 7. No. 3 (Spring, 1990), pp. 285-308. URL: <https://surl.li/haqqnc> (date of access: 11.01.2025).

2. Green Edward. Aesthetic Realism: A new foundation for interdisciplinary musicology. URL: <https://surl.li/tcbond> (date of access: 05.02.2025).

3. Lehmann Harry. Musik und Wirklichkeit : Modelle der Musikphilosophie (edition neue zeitschrift für musik). Schott Music GmbH & Co. KG – Zeitschriften. 156 s.

4. Morgan Robert P. «A New Musical Reality»: Futurism, Modernism, and «The Art of Noises». Music Theory, Analysis, and Society. London : Routledge, 2015. 376 p.

5. Schafer R. Murray. The soundscape : our sonic environment and the tuning of the world. Rochester : Destiny Books, 1994. 320 p.

6. Siegel E. Aesthetic Realism and Beauty. Lecture of 5 August 1949. Excerpt in Aesthetic Realism: Three Instances. New York, 1961 : Definition Press. URL: <https://surl.li/vouhjs> (date of access: 10.02.2025).

7. Underriner IV Charles Francis. The Sound-Poetry of the Instability of Reality: Mimesis and the Reality Effect in Music, Literature, and Visual Art. Doctor of Philosophy (Composition), May 2016, 153 p.

8. Zangwill Nick. Introduction. *Music and Aesthetic Reality: Formalism and the Limits of Description*. New York : Routledge, 2015. 228 p. URL: <https://surl.li/sddlrx> <https://doi.org/10.4324/9780203073797/> (date of access: 22.02.25).

9. Zangwill Nick. Music, Metaphor, and Aesthetic Concepts. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 72, No. 1 (WINTER 2014), P. 1-11. URL: <https://surl.li/cgehve> (date of access: 25.02.2025).

10. Zuckerkandl V. Saund and Symbol: Music and the External World. Princeton : Princeton University Press. URL : <https://surli.cc/jazqll> (date of access: 10.03.2025).

СПЕЦИФІКА АКАДЕМІЧНОЇ МОБІЛЬНОСТІ В МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРИ

Єременко О. В.

*доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри музичного мистецтва*

*Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
м. Суми, Україна*

Сучасна мистецька освіта повинна спрямовуватися не лише на опанування фахових знань і технічних умінь, а й на виховання мобільного, комунікабельного та культурно обізнаного спеціаліста. Такі галузі, як музика, хореографія, театр, дизайн, образотворче мистецтво, культурологія та сценічні практики, від самого початку базуються на взаємодії й обміні. Мистецтво за своєю суттю не є замкненою системою: воно чутливо реагує на соціальні трансформації, засвоює нові художні «мови», переосмислює традиції та активно працює з різними засобами виразності – тілом, звуком, простором, образом, жестом, словом і візуальними кодами. У цьому контексті мобільність виступає не додатковим елементом, а природною умовою розвитку мистецької освіти.

Академічна мобільність як система освітніх можливостей, що ґрунтується на відкритості, взаємному визнанні результатів навчання, професійній комунікації, міжкультурному досвіді та здатності навчатися в різних освітніх середовищах, у сфері мистецької освіти набуває особливої значущості. Вона охоплює не лише передачу знань, а й обмін творчими практиками, художнім досвідом, естетичними цінностями та способами професійного мислення.

У загальному освітньому контексті академічну мобільність зазвичай розуміють як обмін знаннями, опанування нових методик, розвиток професійних компетентностей і здобуття міжкультурного досвіду [2]. Однак у сфері мистецької освіти її зміст є значно глибшим і багатомірним. Йдеться не лише про зміну навчального середовища, а про занурення в іншу художню систему координат – інший спосіб мислення, відмінну естетичну парадигму, педагогічну традицію та досвід мистецького творення. Саме тому академічна мобільність у мистецько-освітньому просторі має специфічні риси, які вирізняють її серед інших галузей знань.

Передусім важливо підкреслити персоніфікований характер мистецької освіти. На відміну від багатьох напрямів, де переважає уніфікована модель передавання знань і ключову роль відіграє зміст освітньої програми, у мистецькій підготовці визначальним часто стає особистість

викладача – його професійний досвід, художнє бачення, методична індивідуальність і творча манера роботи. Тому вибір освітнього середовища для митця зазвичай означає не просто вибір закладу, а й долучення до певної художньої школи, виконавської традиції та концепції творчого розвитку.

У музичній освіті це виявляється через існування виконавських шкіл, де важливим є не лише технічне володіння інструментом чи вокалом, а й засвоєння естетичних засад інтерпретації, сценічної культури та особливостей звукового мислення. У театральній педагогіці акцент робиться на методиці роботи над роллю, принципах створення сценічної правди, а також на розвитку тілесної та голосової виразності й внутрішньої психологічної дії. У хореографічній освіті значущими є не тільки технічні навички, а й специфіка танцювальної школи, пластичне мислення, тілесна експресія та вміння працювати з простором. У дизайні та образотворчому мистецтві ключову роль відіграє формування авторського бачення, відчуття стилю, робота з матеріалом, образом, композиційними рішеннями та візуальною мовою.

Отже, академічна мобільність у мистецькій сфері часто означає не просто зміну університету, а занурення в іншу творчу школу, а відповідно – в іншу систему професійного світогляду. Такий досвід може стати визначальним у становленні митця, адже взаємодія з іншою педагогічною традицією нерідко трансформує не лише окремі навички, а й загальний спосіб сприйняття та розуміння мистецтва.

Не менш важливою специфічною рисою мистецької освіти є особлива роль моделі «майстер – учень», яка історично залишається однією з ключових у формуванні творчої особистості. У мистецтві знання часто передається не лише через пояснення, текст або методичні матеріали, а через безпосередній контакт із носієм професійного досвіду. Це спостереження, наслідування, співпереживання творчому процесу, спільний пошук художнього рішення, постійний діалог між наставником і здобувачем освіти.

У цій моделі педагог постає не просто як носій знань, а як співучасник професійного формування митця. Він передає не лише технічні навички, а й художнє мислення, систему цінностей, культуру професійної діяльності, етичні засади творчості, сценічну дисципліну та ставлення до мистецтва як до одночасно духовної й фахової практики. Тому академічна мобільність дає унікальну можливість долучитися до іншої педагогічної школи, ознайомитися з альтернативною моделлю наставництва, іншим стилем професійної взаємодії та відмінною методологією творчого розвитку [1].

Важливим аспектом є те, що мобільність долає певну замкненість професійного середовища. Тривале перебування в межах однієї мистецької традиції може призвести до того, що її підходи починають сприйматися як єдино правильні. Натомість знайомство з іншими педагогічними системами, методиками та критеріями оцінювання художнього результату розширює професійне бачення, сприяє розвитку критичного мислення та формує здатність творчо переосмислювати власний досвід.

Ще однією ключовою рисою мистецької освіти є її чітко виражена практична зорієнтованість. На відміну від багатьох інших сфер, де провідне значення може мати теоретична підготовка, у мистецькій освіті основа формування фахівця значною мірою вибудовується через практичну діяльність [8]. Творчість неможливо повністю опанувати опосередковано – вона розкривається лише в безпосередній дії: виконанні, постановці, створенні, імпрровізації, сценічному проживанні образу, роботі в майстерні, експериментах із формою, матеріалом чи простором.

У зв'язку з цим у мистецько-освітньому середовищі особливого значення набувають такі форми академічної мобільності, як майстер-класи, творчі лабораторії, мистецькі резиденції, фестивальні проекти, стажування в професійних колективах, міжнародні воркшопи, виставкові ініціативи, спільні постановки та міждисциплінарні колаборації. Подібні формати вирізняються високою освітньою цінністю, оскільки забезпечують безпосереднє залучення здобувачів освіти до живого творчого процесу.

Для студента-хореографа це може означати участь у міжнародній *dance laboratory*, де він опановує не лише нові техніки руху, а й по-іншому сприймає тіло, простір та взаємодію з партнером. Для майбутнього актора – це робота в театральній майстерні, де відкриваються альтернативні підходи до сценічної присутності, тілесної імпрровізації, використання голосу та взаємодії з драматургічним текстом. Для дизайнера – залучення до міжнародного креативного проекту, у якому творчий процес будується на командній співпраці, дослідженні аудиторії, застосуванні сучасних цифрових інструментів і міжкультурній візуальній комунікації. Для художника – участь у мистецькій резиденції, що змінює сам спосіб бачення простору, матеріалу та художнього процесу загалом.

Окремо слід підкреслити тілесно-просторовий та емоційно-чуттєвий вимір мистецької освіти. Значна частина мистецьких практик безпосередньо пов'язана з тілом, жестом, пластикою, голосом, фізичною присутністю в просторі, сценічною взаємодією та сенсорним переживанням художнього матеріалу. Тому в мистецькій освіті

повноцінна академічна мобільність часто передбачає значно більший ступінь фізичної присутності, ніж у більшості інших освітніх сфер.

Цифрові технології справді розширюють можливості мистецької освіти, однак вони не завжди здатні повністю замінити безпосередній художній досвід. Енергетику театральної лабораторії складно передати через екран; тілесну взаємодію в хореографічному процесі важко відтворити дистанційно; просторову організацію художнього твору не завжди можна адекватно сприйняти лише в цифровому форматі. Тому у сфері мистецької освіти віртуальна мобільність є важливим інструментом, але найефективнішою вона стає у поєднанні з живою творчою взаємодією.

Ще однією принциповою особливістю мистецької освіти є колективний характер багатьох творчих процесів. Мистецтво часто виникає як результат взаємодії: оркестр, ансамбль, театральна трупа, хореографічна постановка, кураторський виставковий проєкт, дизайн-команда чи міждисциплінарний перформанс – усе це форми спільного створення художнього продукту. У цьому контексті академічна мобільність у мистецькій сфері сприяє не лише вдосконаленню індивідуальних навичок, а й формуванню культури співпраці та співтворчості.

У міжнародних творчих командах студент опановує вміння працювати з різними моделями комунікації, альтернативними художніми підходами, відмінними темпами виконання завдань і різними професійно-етичними стандартами. Він розвиває здатність до діалогу, активного слухання, аргументованого відстоювання власної позиції та інтеграції інших поглядів у спільний творчий результат. Усе це становить важливу складову сучасної професійної компетентності митця.

І нарешті, одним із найглибших вимірів академічної мобільності в мистецько-освітньому просторі є її вплив на формування художньої ідентичності. На перший погляд може здаватися, що знайомство з різними мистецькими традиціями призводить до розмивання власної творчої позиції. Однак у реальності нерідко відбувається протилежне: досвід зустрічі з іншим художнім середовищем допомагає глибше усвідомити власну індивідуальність і творче самовизначення.

Саме в процесі міжкультурного професійного діалогу митець починає глибше усвідомлювати власну художню мову, культурні витоки, естетичні орієнтири та індивідуальні сильні сторони як творчої особистості. У цьому контексті академічна мобільність виступає не лише інструментом професійного зростання, а й важливим шляхом самопізнання.

Таким чином, специфіка академічної мобільності в мистецько-освітньому просторі полягає в тому, що вона виходить за межі простого

освітнього переміщення й передбачає глибоку внутрішню трансформацію митця. Вона забезпечує доступ до різних творчих шкіл, нових педагогічних практик, альтернативних моделей професійної взаємодії та міжкультурного художнього досвіду, стаючи вагомим чинником професійного, культурного й особистісного становлення творчої особистості.

Осмилюючи феномен академічної мобільності в сучасному освітньому просторі можна дійти висновку, що академічна мобільність уже не розглядається лише як додаткова освітня опція чи окремий напрям міжнародної співпраці. У XXI столітті вона поступово перетворюється на одну з ключових передумов розвитку мистецької освіти, виступаючи важливим механізмом професійного оновлення, міжкультурної взаємодії, творчого самовизначення та інтелектуального збагачення особистості.

Здійснений аналіз дає підстави стверджувати, що в умовах глобалізації мистецька освіта дедалі більше набуває ознак відкритої системи, у якій становлення майбутнього фахівця відбувається не лише в межах одного закладу, а в ширшому контексті освітніх, культурних, творчих і комунікативних взаємодій. Саме тому академічна мобільність постає не просто організаційною формою навчання, а дієвим інструментом розширення професійного світогляду, оновлення педагогічних підходів, набуття нового художнього досвіду та формування сучасного типу митця – відкритого, адаптивного, культурно чутливого і здатного до творчого діалогу.

Академічна мобільність має особливу вагу саме у сфері мистецької освіти. На відміну від багатьох інших галузей, де вона переважно зводиться до обміну знаннями та науковими практиками, у мистецько-освітньому середовищі її зміст є значно глибшим [6; 7]. Тут ідеться про взаємодію різних художніх традицій, педагогічних шкіл, творчих підходів, естетичних систем і культурних світоглядів. Це досвід, що впливає не лише на розвиток професійних умінь, а й на формування внутрішнього художнього бачення, розширюючи здатність людини сприймати, осмислювати й створювати мистецтво в більш широкому культурному контексті.

Водночас важливо зазначити, що сучасна академічна мобільність уже не обмежується класичною моделлю фізичного переміщення між освітніми закладами. Нові її формати – змішана, віртуальна, короткострокова, проектна та мережева мобільність – формують оновлену екосистему професійної взаємодії. У цій системі міжнародний творчий обмін стає більш доступним, гнучким і інтегрованим у щоденну освітню практику. Це, своєю чергою, розширює можливості мистецької

освіти, роблячи її більш відкритою до співпраці, міждисциплінарних зв'язків, інноваційних підходів і глобальної комунікації.

Для України академічна мобільність сьогодні має не лише освітнє, а й стратегічне значення. Вона стає важливим чинником інтеграції національної мистецької освіти у європейський і світовий культурно-освітній простір, сприяє оновленню педагогічних підходів, розвитку міжнародного партнерства, формуванню нових моделей творчої взаємодії та посиленню культурної суб'єктності держави на глобальному рівні [4; 5]. В умовах сучасних викликів мобільність також набуває особливої гуманітарної місії, стаючи інструментом професійної стійкості, культурного діалогу й міжнародної солідарності [3].

Водночас справжня цінність академічної мобільності полягає не лише в можливості змінити освітнє середовище, а в тому, що вона змінює саму людину – її професійне бачення, художню чутливість, культурну свідомість, здатність до співтворчості й готовність до відкритої взаємодії зі світом. У цьому сенсі мобільність – це не лише рух у просторі, а рух у розвитку.

Саме тому академічну мобільність у мистецько-освітньому просторі доцільно розглядати не як окрему освітню практику, а як один із провідних векторів формування сучасної творчої особистості – особистості, яка здатна зберігати власну культурну ідентичність, водночас активно взаємодіяти зі світом, творчо переосмислювати новий досвід і формувати нові смисли в глобальному художньому просторі.

Література:

1. Акалович М. О., Бойченко М. А., Чистякова І. А. Академічна мобільність як складова професійної підготовки здобувачів вищої мистецької освіти: теоретико-методичний аспект. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2023. № 7(131). С. 3–14.

2. Про затвердження Порядку реалізації права на академічну мобільність : Постанова Кабінету Міністрів України від 12.08.2015 №579 (зі змінами). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/579-2015-п> (дата звернення: 27.04.2026).

3. Academic mobility Ministry of Education and Science of Ukraine. URL: <https://mon.gov.ua/en/education/higher-education/education-abroad/academic-mobility> (дата звернення: 27.04.2026).

4. Erasmus+Programme Guide 2025: Higher Education Mobility Projects. Brussels : European Commission, 2025. URL: <https://erasmus-plus.ec.europa.eu/programme-guide/part-b/key-action-1/higher-education-mobility-projects> (дата звернення: 27.04.2026).

5. Mobility and cooperation in higher education / European Commission. URL: <https://education.ec.europa.eu/education-levels/higher-education/inclusive-and-connected-higher-education/mobility-and-cooperation> (дата звернення: 27.04.2026).

6. Nikolaiev Ye., Riy G., Shemelynets I. *War in Ukraine: Reshaping the Higher Education Sector*. Kyiv : Borys Grinchenko Kyiv University, 2023. 74 p.

7. Dernova I., Ivanova I., Borovyk T., Zalozna T., Palienko A. Academic mobility of students as one of the directions of European integration of Ukraine. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 5*. 2022. Спецвипуск. С. 65–72. DOI: 10.31392/NPU-nc.series5.2022.spec.1.13.

8. Pokrovskaya E. M., Raitina M. Y. Academic mobility as an organizational mechanism of intercultural interaction. *arXiv preprint*. 2022. URL: <https://arxiv.org/abs/2203.03615> (дата звернення: 27.04.2026).

9. Kalenyuk I., Tsymbal L. Academic mobility in the era of turbulence. *Economics & Education*. 2022. Vol. 7(3). P. 45–54.

«ІСТОРИЯ МУЗЫКИ» В СУЧАСНОМУ ГУМАНІТАРНОМУ ПРОСТОРІ: ВЕКТОРИ ПРОЯВЛЕННЯ

Жаркова В. Б.

*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри історії світової музики
Національна музична академія України
м. Київ, Україна*

Сучасні міркування про сутність історії музики як дисципліни і самостійної сфери гуманітарних наук активують питання щодо її головного об'єкта. Західні дослідники, зокрема, Філіп Вендрікс, підкреслюють, що власне специфікою музикознавства як науки є «складність визначення об'єкта дослідження» [4, с. 645]. Своєї черги Сільвен Бретеше і Крістін Есклапез у розвідці «Music(s), Musicology and Science: Towards an Interscience Network» [2] наголошують, що на теперішньому етапі формування гуманітарного дискурсу необхідно врахувати смислову багатозаровість об'єкта (музики) і вибрати як основу дослідницької стратегії один із трьох доменів (від лат. domain – в сучасній біологічній класифікації категорія найвищого рангу): музика як «звук» (фізичний і акустичний об'єкт, що є предметом дослідження

в теорії музики, акустиці або психології сприйняття); музика як «історичний факт» (тобто «контекст»); музика як «текст» (у розумінні Ролана Барта, коли текст постає об'єктом міждисциплінарних досліджень – семіотики, соціології, антропології, філософії, естетики).

Дефініція музикознавчих зон, що склалась на початку ХХІ століття, вказує на необхідність виявлення їх епістемологічних основ у мультидисциплінарному просторі. На цьому наголошує і О. Самойленко, підкреслюючи що наш час шукає специфічні дискурсивні ракурси і категоріальні засади оновленої науки про музику [1]. В цьому контексті показовою є назва фундаментального дослідження сучасного британського музикознавця Джуліана Джонсона «Out of time: Music and the Making of Modernity» [3]. Ця масштабна музично-історична праця присвячена західній музиці від ХVІІ до ХХІ століття. В ній автор пропонує уникати будь-яких традиційних історико-типологічних дефініцій і долати ідіосинкразичний музикознавчий нарратив, щоб вийти в поле чистих смислів, які відкриває єднання горизонтальних (фактологічних) і вертикальних (онтологічних) вимірів.

Закономірно, що історія музики як важлива складова музикознавчого простору не може обмежуватись традиційними підходами, а має послуговуватися інтердисциплінарними методами й брати до уваги як змінні (плинні, хронотопічні) так і незмінні (універсальні, метафізичні) орієнтири. У такий спосіб історія музики дає можливість людині долучитись до ключових питань людського буття і визначити вектори їх розв'язання. При цьому, часові маркери в структуруванні об'єкту дослідження утворюють горизонтальну послідовність викладу, а позачасові (метафізичні) орієнтири відкривають вертикальні вектори єднання людини з універсальними духовними цінностями.

«Історія музики» постає як дисципліна, що поєднує музичне мистецтво з філософією, естетикою, антропологією, культурологією, проте її фундамент визначає саме музикознавчий аналіз артефактів. Тоді історія музики в її специфічних вимірах, що зумовлені принципами музичного мислення, які вже отримали свої «горизонтальні» маркери, набуває «вертикального» онтологічного розгортання. У побудові акту «бачення горизонту невидимого» полягає ключова характеристика «погляду» на історію музичної культури сучасного дослідника, яка відповідає гострим викликам часу. Вона визначає нову позицію людини на перетині зафіксованого в наративі того, що «вже здійснилося», і розгортання смислів «тут і зараз» того, що тільки встановлюється і не існує в автоматичному режимі сприйняття.

Література:

1. Самойленко О. І. Часові епістемі музики і темпоральні категорії історичного музикознавства. *Часопис*. 2017. № 3. С. 17–27.
2. Brétéché Sylvain, Esclapez Christine. Music(s), Musicology and Science: Towards an Interscience Network. *Music Technology with Swing*. 2017. Volume 11265. P. 637–657.
3. Johnson Julian. Out of Time: Music and the Making of Modernity. Oxford University Press, 2015. 380 p.
4. Vendrix Philippe. Les conceptions de l'histoire de la musique. *Jean-Jacques Nattiez. Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*. Vol. 2 : Les savoirs musicaux, Actes Sud / Cité de la musique. P. 628–648.

МУЗИЧНИЙ ЛОГОС У ДУХОВНІЙ І СВІТСЬКІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ

Заверуха О. Л.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри академічного та естрадного вокалу
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна*

У хоровій музиці існують два основні напрями – духовний і світський. До духовного напрямку належать хорові твори на основі біблійних, канонічних текстів, які виконуються у церквах, різноманітних концертах, конкурсах і фестивалях духовної музики. Типові зразки хорових творів – «Літургія св. Іоанна Золотоустого» М. Леонтовича, «Літургія святого Іоанна Золотоустого» К. Стеценка, «Літургічні піснеспіви» В. Сильвестрова, «Літургія Є. Станковича, «Урочиста Літургія» Л. Дичко, «Псалми Давида» Г. Гаврилець, «Псалом св. Силуана», «Літургія Іоанна Златоуста», «Ave Maria», «Псалми Давидові 1, 2, 3, 22, 50, 90» В. Польової, «Богородичні Догмати» В. Степурка, «Давидові Псалми» О. Польового та інші. Дані твори пов'язані з осмисленням Логосу як прояву Божественного у молитовному зверненні людини до Бога.

У духовному напрямі хорової музики художньо-образна сфера зосереджена на проблематиці сенсу людського буття та духовного діалогу людини з Богом. Музичний Логос у духовній музиці проявляється як вияв Божественного смислу через звукову, інтонаційну та художньо-образну організацію музичного твору. Музичний логос

у духовній хоровій музиці втілюється через слово (канонічний текст) у поєднанні з музикою. Музичний текст (хорове письмо), який створюється композитором, не лише супроводжує слово, але й поглиблює його духовний зміст. Мелодиці духовних творів притаманна стриманість, кантиленність, плавність, а звідси молитовність, внутрішня зосередженість, духовне піднесення, котрі є носіями сакрального смислу. Гармонічна будова духовних творів втілює ідею світопорядку й божественної досконалості. Хорове звучання, у котрому поєднується багато голосів, символізує духовну єдність людської спільноти та її звернення до Бога. Духовна музика спрямована на внутрішнє духовне преображення людини. Через музичне звучання виконавець і слухач долучаються до сакрального досвіду (емоційне й духовне переживання під час сприйняття музики), що і є одним із проявів Логосу.

Окрім того, музичний Логос виявляється у часопросторовій організації музики, якій притаманні повторність, медитативність, стриманість, розспівність і ритмічна плинність, що створюють відчуття вічності. Музичний Логос у духовній хоровій музиці можна трактувати як спосіб звукового втілення Божественного смислу, через який людина осмислює власне буття, духовно самопізнається та вступає у сакральний діалог із трансцендентним світом.

У процесі виконавського втілення хорового твору світського спрямування модель логосу пов'язана з психологічним і філософським аспектами осмислення художнього змісту. Психологічний аспект зумовлений образною структурою твору: позитивні та негативні емоції, хорове письмо, зокрема сучасні техніки, драматургічне рішення твору, стилістика, засоби виконавської виразності, різноманітні прийоми. Філософський аспект хорової творчості розглядається у двох моделях: філософський концептуалізм та пантеїзм, за О. Заверухою [1]. Філософська концепція пов'язана з осмисленням екзистенційної, духовної та світоглядної проблематики творів. Тут вагоме місце посідають моральні цінності. Філософська концепція прихована у нотному тексті та розкодовується в процесі виконавського трактування. Серед таких хорових творів можемо виокремити «Історія Єресі» К. Цепколенко, «Узнай себе» О. Щетинського, «Чорна елегія» Є. Станковича, «Думи мої» В. Сильвестрова та інші.

У кантаті «Історія Єресі» К. Цепколенко поєднуються філософська концептуальність, експресивна драматургія та сучасне хорове письмо. Композиторка звертається до тем духовного вибору, внутрішнього конфлікту й переосмислення сакральних смислів. Симфонія для мішаного хору *a cappella* «Узнай себе» О. Щетинського – медитативно-філософського спрямування, побудована на ідеї самопізнання та внутрішнього духовного пошуку. «Чорна елегія» Є. Станковича,

присвячена чорнобильській катастрофі, драматичний за емоційним змістом твір, у якому елеґійність поєднується з трагічним світовідчуттям. Композиції характерна експресія, символічність образів і філософське осмислення людського буття. Хорова кантата «Думи мої» В. Сильвестрова – композиція, сповнена ліризму, філософської споглядальності та глибокого поетичного слова Т. Шевченка. Твір вирізняється медитативністю, камерністю звучання та глибоким осмисленням духовного світу людини.

Хорові твори, що ґрунтуються на обрядовості, культу природи, дохристиянської міфології (віра в сонце, місяць тощо), тобто пов'язані з неофольклорною традицією, відносяться до пантеїстичної моделі. Серед них: ліричне суголося «Рідне окоło» Ю. Алжнева, кантати «Карпатська» та «Сонячне коло», концерт-триптих «Земле моя», «Сонячний струм», хорова опера «Золотослов» Л. Дичко, фольк-опера «Коли цвіте папороть» Є. Станковича, концерт «Крокове колесо» Г. Гаврилець, концерти для хору «Гори мої», «За нашим столом» В. Зубицького. Твори філософського концептуалізму та пантеїстичної моделі мають власну ідейно-художню концепцію й образно-сміслову наповнення, що втілюються засобами хорового письма, драматургічного рішення, інтонаційної символіки, темброво-фактурної організації та виконавської інтерпретації.

Отже, музичний Логос у духовній і світській хоровій музиці постає як універсальна художньо-смістова категорія, що виявляється через інтонаційно-образну, філософську та духовну організацію музичного твору. У духовній хоровій музиці він пов'язаний із сакральним осмисленням Божественного, молитовністю та прагненням людини до трансцендентного діалогу, тоді як у світській – реалізується через психологічне, екзистенційне й філософське осягнення внутрішнього світу особистості та проблем людського буття.

Література:

1. Заверуха О. Л. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть). Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Харків, 2014. 24 с. <https://uacademic.info/ua/document/0415U001100>

ТЕМБРОВІ ДИКТАНТИ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО ЯК ВАЖЛИВИЙ ЗАСІБ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО СЛУХУ

Затинайко О. В.

завідувачка музично-теоретичним відділом

Дитяча музична школа № 21

м. Київ, Україна

Вступ. У сучасній музично-педагогічній практиці проблема розвитку музичного слуху набуває особливої актуальності. Традиційна система сольфеджіо тривалий час була зосереджена переважно на розвитку звуковисотного, ладового та ритмічного слуху. Проте сучасне музикознавство та музична педагогіка дедалі більше звертають увагу на необхідність комплексного слухового розвитку, важливою складовою якого є темброве сприйняття.

Тембр є однією з найскладніших акустичних і художньо-виражальних характеристик музичного звуку. Саме через тембр слухач здатний розпізнавати джерело звуку, його емоційне забарвлення та специфіку виконавської манери. У професійній діяльності музиканта здатність до тонкого тембрового аналізу має надзвичайно важливе значення: вона впливає на якість ансамблевого музикування, оркестрового слуху, аранжування, диригування та інтерпретації музичного твору.

Одним із найбільш ефективних засобів розвитку тембрового слуху є темброві диктанти, які поступово займають важливе місце у практиці викладання сольфеджіо.

Поняття тембрового диктанту та його специфіка. Тембровий диктант – це вид слухового завдання, спрямований на розпізнавання, аналіз і фіксацію тембрових характеристик музичного звучання. На відміну від традиційного музичного диктанту, головною метою якого є визначення висоти, ритму та гармонії, тембровий диктант акцентує увагу на якості звучання, способі звуковидобування та тембровій індивідуальності інструмента або голосу.

Темброві диктанти можуть мати різні форми:

- 1) визначення інструмента на слух;
- 2) розпізнавання регістрів одного інструмента;
- 3) слуховий аналіз оркестрових поєднань;
- 4) порівняння тембрових відтінків;
- 5) визначення способів артикуляції та штрихів;
- 6) фіксація тембрових змін у музичному фрагменті.

Подібні вправи сприяють формуванню активного аналітичного слуху та розвивають здатність до багаторівневого сприйняття музичної тканини.

Одним із головних педагогічних завдань сольфеджіо є формування внутрішнього слуху – здатності уявляти та усвідомлювати музичне звучання без його реального відтворення. На відміну від висотного слуху, що спирається на виразну систему раціональних категорій – інтервал, ступінь, лад, – тембровий слух функціонує принципово інакше: його підгрунтям слугують «звернення до невербального мислення, до синтетичних, полімодальних механізмів сприйняття» [1]. Темброві диктанти істотно поглиблюють процес розвитку музичного слуху, оскільки залучають не лише висотне, а й спектральне сприйняття звуку.

Під час написання тембрових диктантів учень навчається:

- 1) концентрувати увагу на окремих акустичних параметрах;
- 2) диференціювати звукові барви;
- 3) усвідомлювати структуру обертонового спектра;
- 4) співвідносити тембр із художнім образом.

Розвиток тембрового слуху позитивно впливає і на інтонаційну точність. Дослідження у сфері музичної акустики доводять, що тембр та висота звуку сприймаються людиною не ізольовано, а у тісному взаємозв'язку. Саме тому вправи на темброве розрізнення активізують загальний механізм слухового аналізу.

Особливо важливим є те, що темброві диктанти сприяють розвитку поліфонічного та оркестрового слуху. Учень вчиться чути не лише окремий звук, а й багатощаровість музичної фактури, тембровий баланс та функціональну роль кожного голосу.

Формування тембрового мислення. Темброве мислення є важливою складовою професійної музичної свідомості. Воно полягає у здатності осмислювати музику через категорії звучання, барви, акустичної щільності та тембрової драматургії.

У процесі роботи з тембровими диктантами формується:

- 1) асоціативне слухове мислення;
- 2) навички внутрішнього оркестрування;
- 3) уміння аналізувати темброву композицію музичного твору.

Для майбутніх диригентів, композиторів та виконавців розвиток тембрового мислення має фундаментальне значення. Темброві диктанти також сприяють розвитку музичної пам'яті. Учень починає запам'ятовувати не лише мелодію чи ритм, а й характер звучання, що значно розширює можливості слухового аналізу.

Однією з найскладніших проблем музичного слухового розвитку є здатність абстрагувати висоту звуку від його тембрового забарвлення. Для невідготовленого слухача тембр часто домінує над іншими

характеристиками звуку, ускладнюючи точне визначення інтервалів, акордів або мелодичних зворотів.

Темброві диктанти допомагають подолати цю проблему завдяки систематичному тренуванню слухової уваги. Учень поступово навчається:

- 1) відокремлювати висотний компонент від тембрового;
- 2) зберігати інтонаційну точність при зміні тембру;
- 3) однаково сприймати інтервали у різних регістрах та інструментальних забарвленнях;
- 4) адаптувати слух до складних акустичних умов.

Особливо важливим це є в умовах сучасної музичної культури, де музикант постійно стикається з великою кількістю різноманітних тембрів – від академічних інструментів до електронних та синтетичних звукових систем.

Здатність абстрагувати висоту від тембру свідчить про високий рівень професійного слухового розвитку. Вона дозволяє музиканту швидко орієнтуватися у складній фактурі та забезпечує стабільність інтонаційного мислення.

Методичні аспекти використання тембрових диктантів. Ефективність тембрових диктантів значною мірою залежить від методичної організації навчального процесу. Доцільно впроваджувати такі вправи поступово – від простих форм слухового розпізнавання до складного тембрового аналізу.

На початковому етапі рекомендується почати тренування з основних тембрів інструментів; виконувати вправи на розпізнавання тембрів та регістрів, а також співставляти й порівнювати схожі темброві групи.

На більш високому рівні ефективними можуть бути більш складні вправи, такі як аналіз оркестрових фрагментів, темброві диктанти у поліфонічній фактурі, слухове визначення тембрових трансформацій, робота з сучасною музикою та електронними тембрами.

Важливу роль відіграє також використання аудіозаписів, які значно розширюють можливості слухового досвіду учнів.

Висновки. Темброві диктанти є важливим і перспективним компонентом сучасного викладання сольфеджіо. Вони забезпечують комплексний розвиток музичного слуху, формують темброве мислення, удосконалюють навички слухового аналізу та сприяють професійному становленню музиканта.

Особливе значення тембрових диктантів полягає у розвитку здатності абстрагувати висотні характеристики звуку від його тембрового забарвлення, що є необхідною умовою формування високого рівня музично-слухової культури.

Таким чином, систематичне використання тембрових диктантів у навчальному процесі не лише збагачує методику сольфеджіо, а й відповідає сучасним вимогам музичної освіти, орієнтованої на всебічний розвиток слухового мислення та художнього сприйняття музики.

Література:

1. Каширцев Р. Г. Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття : дис. ... д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво. Харків, 2021. 298 с.

СОНАТА ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ ТА ФОРТЕПІАНО МАРІ ЖАЕЛЬ. АНАЛІЗ ТВОРУ ТА АКТУАЛЬНІСТЬ ДЛЯ РЕПЕРТУАРУ

Заяць О. В.

*старша викладачка кафедри виконавських дисциплін № 1
Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра
м. Київ, Україна*

Надзвичайно актуальною проблемою, невід’ємною від викладацької діяльності є розширення навчального репертуару. Це особливо важливо для студентських ансамблів освітнього рівня бакалавр/магістр, коли багаж набутих знань та навичок дозволяє виконувати твори високого рівня технічної та художньої складності.

В репертуарі для камерного ансамблю для складу «віолончель та фортепіано» є певна кількість сонат, які входять до навчальних програм і є загальновідомими. В наш час, завдяки цифровим технологіям, з’являються нові можливості для розширення навчального репертуару. Залучення нових творів для вивчення є дуже цікавим та корисним досвідом для студентів, завдяки якому поглиблюються світогляд та розуміння художніх стилів в музиці.

У Франції в період другої половини ХІХ століття працювала ціла низка видатних композиторів, у творчому доробку яких були сонати для віолончелі та фортепіано, втім, їх було небагато. Ці твори знайомі викладачам камерного ансамблю: дві сонати К. Сен-Санса, одна соната Е. Лало та дві сонати Г. Форе. До цього переліку можна додати скрипкову сонату С. Франка, яка існує в перекладенні для віолончелі та фортепіано, що зробив видатний французький віолончеліст Ж. Дельсар. Перекладення було схвалено С. Франком і офіційно видається. Тож кожен новий твір збагачує репертуар та має особливу цінність.

Серед небагатьох жінок-композиторок Франції є маловідома в нашій країні, чудова та талановита Марі Жаель (1846–1925) [1; 6; 8]. Вона була піаністкою, композиторкою та викладачкою. Марі отримала відмінну освіту, навчаючись з раннього віку грі на фортепіано у видатного піаніста, композитора та викладача І. Мошелеса. Як композиторка, М. Жаель здобула освіту у найкращих митців епохи – Ф. Ліста, К. Сен-Санса та С. Франка. Вона особисто була знайома з Й. Брамсом та А. Рубінштейном. Така кількість оточуючих композиторку геніїв не могла не вплинути на творчий стиль мисткині.

Віолончель привертала увагу композиторки неодноразово. Окрім сонати для віолончелі та фортепіано (1881), у творчому доробку М. Жаель є концерт для віолончелі з оркестром (1882) [6].

Соната для віолончелі та фортепіано М. Жаель – це монументальний цикл, що триває понад 35 хвилин. Твір вимагає від виконавців певної творчої зрілості та значної фізичної витривалості. На тематизм сонати мали вплив композитори-сучасники композиторки, проте вона змогла переосмислити матеріал на свій лад і зробила це майстерно. Твір яскравий, контрастний та надзвичайно виразний.

Перша частина (*Allegro*) – сонатне алегро [2]. Характер частини спокійний, філософський. Головна партія по духу нагадує головну партію з першої частини мі мінорної сонати для віолончелі та фортепіано Й. Брамса. Побічна партія більш світла та збентежена. В частині ведучу роль відіграє віолончель. Це підкреслює декілька речитативів, що розділяють частину на епізоди. Перша частина закінчується трагічним вигуком віолончелі.

Друга частина (*Presto*) дуже жвава, легка й грайлива за характером [3]. У крайніх епізодах частини присутні іспанські мотиви, які були в моді в музиці того часу. Характерний пунктирний ритмічний малюнок вимагає від виконавців точності рухів та уваги. Схожі інтонації можна спостерігати у третій частині (*Allegro vivace*) концерту для віолончелі з оркестром Е. Лало [7]. Середина другої частини сонати більш лірична та співуча, навіть замріяна. Партія фортепіано вимагає від виконавця значної технічної підготовки.

Третя частина (*Adagio*) відкривається похмурим вступом [4]. Частина дуже мелодійна та інтонаційно об'єднана з першою частиною циклу. Фортепіано та віолончель вступають у дуже виразний діалог, в якому іноді з'являються інтонації, що можна почути в сонаті для скрипки та фортепіано С. Франка.

Четверта частина (*Vivace*) – бурхливий фінал сонати [5]. Музика потужна, пафосна та місцями екзальтована у своїй виразності. У цій частині композиторка віддає данину одному з своїх вчителів – Ф. Лісту. Іноді в музиці можна знайти спільні інтонації з сонатою для віолончелі

та фортепіано Е. Гріга, яка на той момент ще не була написана. Цей факт говорить про те, що музичні думки, що, так би мовити, «літали у повітрі», кожен митець інтерпретував на власний розсуд. Завершує сонату довга та вибухова кода.

Соната для віолончелі та фортепіано М. Жаель є надзвичайно цінним навчальним твором, який підійде для виконання студентами старших курсів бакалаврату та магістратури. Сонатний цикл розвине у студентів відчуття ансамблю, емоційну сферу виконання, сценічну витримку та може стати окрасою будь-якої концертної програми.

Проведена дослідницька робота показала актуальність пошуків за для розширення навчального репертуару. Аналіз творчого спадку Марі Жаель, зокрема сонати для віолончелі та фортепіано, представив композиторку як непересічну особистість в когорті французьких композиторів другої половини ХІХ століття. Виконання твору відкриває нові грані французької музичної культури, дає краще розуміння особливостей стилю епохи пізнього романтизму та взаємозв'язків композиторів, як митців.

Література:

1. Jaëll Marie. From Wikipedia, the free encyclopedia. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Marie_Ja%C3%ABII (дата звернення 25.04.2026).

2. Jaëll Marie: Sonata for Cello & Piano: I. Allegro. Artist: Lara Erbès, Lisa Erbes. URL: <https://youtu.be/qrYLb5q4RRU?si=K9syYxShRltOXJZO> (дата звернення 24.04.2026).

3. Jaëll Marie: Sonata for Cello & Piano: II. Presto. Artist: Lara Erbès, Lisa Erbes. URL: <https://youtu.be/uc6rCAtCn5U?si=ixa48gqnCoWcsNPU> (дата звернення 24.04.2026).

4. Jaëll Marie: Sonata for Cello & Piano: III. Adagio. Artist: Lara Erbès, Lisa Erbes. URL: <https://youtu.be/t3DNMUacEf4?si=j3ZMrSckgBjHznob> (дата звернення 24.04.2026).

5. Jaëll Marie: Sonata for Cello & Piano: IV. Vivace. Artist: Lara Erbès, Lisa Erbes. URL: <https://youtu.be/DIqoI7S9nyA?si=Zd49ICqkSaxgLZE4> (дата звернення 25.04.2025).

6. Jaëll, Marie. IMSLP; url: imslp.org URL: https://imslp.org/wiki/Category:Ja%C3%ABII,_Marie (дата звернення 23.04.2026).

7. Lalo, Édouard. IMSLP; url: imslp.org URL: https://imslp.org/wiki/Category:Lalo,_%C3%89douard (дата звернення 23.04.2026).

8. Marie Jaëll, de l'Alsace à l'Europe. Une femme pianiste et compositrice à l'aube du xxe siècle Асоціація URL: <http://www.mariejaell-alsace.net/> (дата звернення 25.04.2026).

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ ЯК ФОРМА ОСМИСЛЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ

Зуб Г. О.

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри концертмейстерської майстерності
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

У сучасному музикознавстві інтерпретація музичного твору розглядається не лише як виконавська практика відтворення нотного тексту, але як складний культурно-комунікативний процес, у якому взаємодіють історична традиція, композиторський задум і художня свідомість виконавця. Саме у процесі інтерпретації музичний твір набуває актуального звучання, включаючись у безперервний процес культурного осмислення та переосмислення художньої спадщини. У цьому сенсі інтерпретація виступає формою художнього діалогу між різними історичними епохами та культурними контекстами.

Філософські засади такого підходу закладені у герменевтичній концепції Ганса-Георга Гадамера. На думку дослідника [5], процес розуміння є взаємодією історичних горизонтів, у якій сучасний інтерпретатор вступає у діалог із культурною традицією. Будь-який акт інтерпретації передбачає своєрідне «злиття горизонтів», у межах якого історичний досвід минулого поєднується з сучасним художнім мисленням. У контексті музичного мистецтва це означає, що виконання музичного твору не може бути зведене до механічного відтворення нотного тексту, оскільки воно завжди передбачає творче осмислення художнього змісту.

Подібний підхід розвивається у працях музикознавців другої половини ХХ століття, які розглядають музичний твір як історично зумовлений культурний феномен. Зокрема, Карл Дальхауз [4] підкреслює, що музика існує не лише як нотний текст, але і як форма історичного художнього досвіду, що реалізується через виконавську практику. У цьому сенсі інтерпретація виступає механізмом актуалізації музичного твору у новому культурному середовищі. Кожне виконання стає своєрідною подією культурної історії, у якій твір отримує нові смислові акценти.

Проблема інтерпретації безпосередньо пов'язана з самим поняттям музичного твору як культурної категорії. У дослідженні Лідії Гоєр [6] показано, що уявлення про музичний твір як стабільну художню

одиницю сформувалося лише в європейській музичній культурі XIX століття. Саме в цей період формується уявлення про музичний текст як про об'єкт інтерпретації. Водночас, попри відносну стабільність нотного запису, справжнє існування музичного твору реалізується у сфері виконання. Виконавець, звертаючись до музичного тексту, формує власну художню концепцію твору, що неминуче відображає культурні та естетичні орієнтири певної історичної епохи.

У сучасному музикознавстві дедалі більше уваги приділяється розумінню музики як перформативної практики. На думку Ніколаса Кука [3], музика існує передусім у процесі виконання, де відбувається формування її реальної художньої форми. У цьому контексті інтерпретація розглядається не як вторинний етап після створення музичного тексту, а як невід'ємна складова існування музичного твору. Саме виконавська практика забезпечує перехід від абстрактної нотної структури до живого звучання.

Значну роль у дослідженні виконавської інтерпретації відіграють також праці Джона Рінка [8], який розглядає музичне виконання як складний процес художнього та аналітичного осмислення музичного тексту. Інтерпретація, за його концепцією, включає кілька взаємопов'язаних рівнів: структурно-аналітичний, стилістичний і образно-емоційний. Аналітичний рівень передбачає розуміння формотворчих і гармонічних принципів музичного твору. Стилiстичний рівень пов'язаний із врахуванням історичних і жанрових особливостей музичної мови. Емоційно-образний рівень забезпечує формування індивідуальної художньої концепції виконання.

Подібну позицію займає і Лоуренс Крамер [5], який розглядає інтерпретацію як форму культурної герменевтики. На його думку, музика містить у собі складну систему культурних значень, які розкриваються у процесі інтерпретації. Виконавець виступає своєрідним посередником між музичним текстом і культурною традицією, актуалізуючи закладені у творі смисли в новому історичному контексті.

У вітчизняному музикознавстві проблема інтерпретації також розглядається як одна з ключових категорій виконавської теорії. Зокрема, Віктор Москаленко [1] визначає музичну інтерпретацію як творчий процес осмислення художнього тексту, що поєднує аналітичне розуміння музичної структури з виконавською інтуїцією та художнім досвідом. За його концепцією, інтерпретація виступає своєрідним перекладом нотного тексту у сферу звучання, у якому виконавець формує власну художню концепцію твору.

У свою чергу, Олександра Самоїленко [2] підкреслює психологічний аспект інтерпретації, розглядаючи її як форму художньої комунікації між композитором, виконавцем і слухачем. У цьому

комунікативному процесі музичний твір постає як особливий тип культурного повідомлення, що передає систему художніх значень і емоційних переживань. Інтерпретація, відповідно, виступає механізмом актуалізації цих значень у свідомості сучасної аудиторії.

Таким чином, інтерпретація музичного твору постає як складний багаторівневий процес, у якому поєднуються аналітичне осмислення музичного тексту, стилістичне розуміння культурного контексту та індивідуальна творча позиція виконавця. У цьому процесі музичний твір виступає не статичним художнім об'єктом, а динамічною культурною структурою, що постійно переосмислюється у виконавській практиці.

Отже, інтерпретацію можна розглядати як одну з ключових форм існування музичної традиції. Саме через виконавську інтерпретацію відбувається передача художнього досвіду від однієї культурної епохи до іншої, забезпечується безперервність розвитку музичної культури. Кожне нове виконання музичного твору стає актом культурної пам'яті, що водночас зберігає традицію і відкриває можливості для її подальшого розвитку.

Література:

1. Москаленко, Віктор Григорович. Лекції з музичної інтерпретації. 2013.
2. Самойленко, Олександра. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції. Vydavnyčyj dim "Hel'vetyka", 2020.
3. Cook, Nicholas, and Richard Pettengill, eds. Taking it to the Bridge: Music as Performance. University of Michigan Press, 2013.
4. Dahlhaus C. Foundations of Music History. Cambridge : Cambridge University Press, 1983.
5. Gadamer, Hans-Georg. Truth and method. A&C Black, 2013.
6. Goehr, Lydia. The imaginary museum of musical works: An essay in the philosophy of music: An essay in the philosophy of music. Clarendon Press, 1992.
7. Kramer, Lawrence. Interpreting music. Univ of California Press, 2011.
8. Rink, John, ed. Musical performance: A guide to understanding. Cambridge University Press, 2002.
9. Taruskin, Richard. Text and act: Essays on music and performance. Oxford University Press, 1995.

ВАЖЛИВІСТЬ ФІЗИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ У НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ СТУДЕНТІВ-ВОКАЛІСТІВ В КОНТЕКСТІ АКАДЕМІЧНОГО СПІВУ

Зуєнко Л. П.

*доцент кафедри сольного співу, викладач
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

1. Тіло як музичний інструмент

В академічному вокалі «інструментом» є не лише гортань, а весь організм співака. Фізична підготовка допомагає студенту усвідомити своє тіло як цілісну систему, де кожен м'яз впливає на якість звуку [1].

- **Розвиток пропріоцепції:** здатність відчувати мікрорухи м'язів преса, спини та шиї.

- **Усунення затисків:** регулярні вправи допомагають позбутися м'язових панцирів, які блокують вільне звуковидобування [1].

2. Дихальна система та опора звуку

Академічний спів базується на специфічному діафрагмальному диханні. Без належного тону м'язів черевного преса та спини неможливо створити стабільну «опору».

- **Зміцнення діафрагми:** фізичні вправи підвищують еластичність і силу головного дихального м'яза.

- **Збільшення об'єму легень:** розвинена грудна клітка дозволяє виконувати довгі музичні фрази на одному диханні.

В академічному співі дихання – це «паливо». Якщо у звичайному житті ми дихаємо поверхнево, то вокаліст використовує нижньо-реберно-діафрагмальний тип, де фізична сила м'язів відіграє вирішальну роль.

Роль діафрагми та «парадоксальне» дихання:

Діафрагма – це м'язова перегородка, яка при вдиху опускається, створюючи простір для легень. Фізично підготовлений студент здатний не просто вдихнути «у живіт», а затримати діафрагму в нижньому положенні під час видиху (співу). Це створює необхідний повітряний тиск під зв'язками, що і називається «опорою». Без тренованих м'язів діафрагма занадто швидко підіймається вгору, звук стає «порожнім» або форсованим.

М'язи-антагоністи (прес та спина):

Створення опори – це динамічна боротьба між м'язами вдиху та видиху. Міцний черевний прес (особливо косі м'язи) та розгиначі спини дозволяють вокалісту плавно дозувати потік повітря. Це критично для:

Filato (філірування звуку): вміння плавно зменшувати або збільшувати гучність на одній ноті.

Стиснення повітря: для досягнення високих нот потрібен більший підв'язковий тиск, який забезпечується саме м'язовим зусиллям корпусу.

Тренування еластичності:

Фізичні вправи (плавання, йога) допомагають зробити дихальні м'язи не «дубовими», а еластичними. Це дозволяє вокалісту брати швидкий, безшумний «акцентний» вдих між короткими фразами в швидких аріях.

3. Витривалість та сценічне навантаження

Оперна партія або сольний концерт – це величезне фізичне навантаження, що прирівнюється до спортивного тренування.

- **Серцево-судинна витривалість:** стабільне серцебиття допомагає уникнути задишки під час активного руху на сцені.

- **Статична витривалість:** здатність тримати правильну співацьку поставу протягом кількох годин вистави.

4. Взаємозв'язок постави та акустики

Правильна постава безпосередньо впливає на резонування звуку.

- **Вирівнювання хребта:** забезпечує вільне проходження повітряного стовпа.

- **Свобода шийного відділу:** запобігає перенапруженню зовнішніх м'язів гортані, що є критичним для чистоти інтонації та тембрального забарвлення.

Тіло як резонаторний корпус

В академічному вокалі звук посилюється не за рахунок напруження горла, а завдяки природним резонаторам. Постава визначає, наскільки ці резонатори будуть «відкритими» [2, с. 63].

«Співацька установка» та хребет:

Правильна постава передбачає розправлені лопатки, підтягнутий низ живота та відчуття «підвішеності за верхівку».

Пряма лінія: Коли хребет вирівняний, трахея та гортань займають оптимальне положення. Будь-який сутулий вигин створює «перелам» у повітряному стовпі, що призводить до втрати обертонів.

Грудна клітка: Вона має бути постійно в «активному», піднятому стані (позиція шляхетності). Це звільняє місце для резонування звуку в грудній порожнині.

Свобода шиї та щелепи:

Постава починається з ніг і закінчується маківкою. Якщо у студента слабкі м'язи спини, тіло намагається знайти точку опори в шиї.

Затиск гортані: Напружена шия автоматично «затискає» гортань, підіймаючи її вгору. Це робить звук плоским і закритим.

Артикуляційна свобода: Тільки при вільному положенні голови на атланті (першому шийному хребці) нижня щелепа може рухатися вільно, що необхідно для чіткої дикції та формування голосних.

Статика та енергетика:

Академічний спів вимагає «заземлення». Співак має відчувати опору в стопах. Фізична підготовка ніг допомагає перенести вагу тіла так, щоб верхня частина (плечі, шия) залишалася абсолютно розслабленою, доки працює «нижній замок» (таз, ноги, прес) [3, с. 42].

5. Профілактика професійних захворювань

Регулярні фізичні навантаження захищають вокаліста від специфічних проблем.

- **Підтримка тону м'язів:** запобігає швидкій стомлюваності голосового апарату.

- **Здоров'я спини:** міцний м'язовий корсет мінімізує ризик виникнення гриж та протрузій, що часто зустрічаються у співаків через постійне напруження.

Висновок: Для студента-вокаліста фізична підготовка – це не додаткове навантаження, а фундамент професійної майстерності. Вона забезпечує технічну свободу, виразність та довголіття голосу в умовах сучасних вимог до оперного артиста.

Для зміцнення вокальної опори та формування правильної постави в академічному співі зазвичай використовують комбінацію вправ із йоги, пілатесу та специфічних дихальних технік.

Комплекс вправ, адаптованих для студентів-вокалістів:

1. Вправи для дихальної системи та «опори»

Мета цих вправ – навчити організм створювати стабільний тиск повітря без перенапруження гортані.

- **«Насос» (Метод Стрільникової):** Різкий, короткий вдих носом (шумний, як шмигання), що супроводжується активним розширенням нижніх ребер. Видих – пасивний, непомітний.

Ефект: активізує діафрагму та насичує кров киснем.

- **Вправа з опором (на звук «С»):** Зробіть глибокий вокальний вдих (у спину та нижні ребра). Почніть повільно і максимально рівномірно видихати на тонкому свистячому звуці «С-с-с...».

Завдання: утримувати ребра розсунутими якомога довше, не даючи грудній клітці «опастися». Це тренує м'язи-стримувачі, які відповідають за довжину вокальної фрази.

- **«Собачка» (у швидкому темпі):** Дихання з відкритим ротом, імітуючи дихання собаки після бігу. При цьому активно працює лише передня стінка живота [4, с. 97].

2. Вправи для постави та розкриття резонаторів

Ці вправи допомагають «вирівняти» тіло, щоб воно працювало як порожниста труба, яка вільно проводить звук.

- **«Стіна» (базова корекція):** Станьте спиною до стіни, торкаючись її п'ятами, литками, сідницями, лопатками та потилицею. Спробуйте «втиснути» поперек у стіну. Запам'ятайте це відчуття вирівняності та відійдіть від стіни, зберігаючи поставу.

Ефект: формує м'язову пам'ять правильної «співацької установки».

- **«Поза Дитини» та «Кішка» (з йоги):** Чергування вигинів спини вгору та вниз, стоячи на колінах [5, р. 38].

Ефект: знімає затиски в грудному та поперековому відділах. Тільки розслаблена спина дозволяє легням розширюватися назад (дихання «у спину»).

Література:

1. Азарова Л. Г. Проблеми виправлення деяких недоліків голосоутворення в класі вокалу. Педагогіка. Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. URL : <http://www.stattionline.org.ua/pedagog/104/17708-problemi-vipravlenniyadeyakix-nedolikiv-golosoutvorenniya-v-klasi-vokalu.html>

2. Волошин П. М. Основи вокальної майстерності: посібник для студентів та вчителів музичного мистецтва. Умань: Візаві, 2020. 122 с.

3. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. Київ : Музична Україна, 1986. 80 с.

4. Шинкарук А. Вправи як ефективний засіб формування й розвитку професійної майстерності вокаліста. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету*. 2021. № 4. С. 95–102.

5. Heather Lyle. *Vocal Yoga: The Joy of Breathing, Singing and Sounding*. Bluecat Music & Publishing, 2010. 262 p.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННИХ ВАРІАЦІЙ І ПРИНЦИПУ ВАРІАЦІЙНОСТІ У ТВОРАХ СИМЕОНА ТЕН ХОЛЬТА ТА ФРЕДЕРІКА РЖЕВСЬКІ

Іванова Ю. В.

доктор філософії,

викладач кафедри спеціального фортепіано

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

м. Одеса, Україна

Жанр фортепіанних варіацій посідає особливе місце в історії європейської музичної культури. Вже з епохи бароко, а потім в періоди класицизму та романтизму варіаційний цикл стає моделлю співвідношення сталого й змінного, загального та індивідуального. Якщо в бароковій музиці панував принцип незмінної основи (насамперед в *ostinato*-формах), то в класико-романтичній традиції варіації перетворюються на процес драматургічного розвитку цієї основи. Тема постає як породжувальна субстанція, а варіаційний цикл як простір для розкриття її потенційних смислів. Знакові зразки жанру – *Goldberg Variations* Йоганна Себастьяна Баха, у яких варіаційний принцип досягає виняткової поліфонічної складності та архітектонічної цілісності, *Diabelli Variations* та *32 Variations in C minor* Людвіга ван Бетховена, де варіаційний цикл набуває симфонічного масштабу й філософської глибини, *Variations and Fugue on a Theme by Handel* Йоганнеса Брамса, у яких поєднуються барокова логіка, романтична драматургія та принцип наскрізного розвитку, а також варіаційні цикли Роберта Шумана, у творчості якого варіаційність вже тісно взаємодіє із сюїтністю, фрагментарністю (де тема є інтонаційним зерном, ідеєю), та романтичною програмністю. Саме ці твори сформували основні моделі європейського варіаційного мислення, які у ХХ–ХХІ століттях зазнали суттєвого переосмислення.

Сучасна музика суттєво розширює саме розуміння варіаційності. Варіації перестають бути виключно жанром форми й перетворюються на принцип музичного мислення, пов'язаний із процесом що триває, відкритістю форми та новим значенням ролі виконавця. Звична модель поступається місцем більш вільним композиційним структурам, у яких варіаційність проявляється не тільки на рівні фактури, тембру, ритму, і жанрової гри, а і в реалізації музичного часу та самого принципу організації форми.

Особливо яскраво ця тенденція проявляється у знакових творах композиторів ХХ ст. – Фредеріка Ржевські та Симеона тен Хольта.

В творі «Canto Ostinato» (1976) Симеон тен Хольт звертається до одного з найдавніших принципів європейської музики – *ostinato*, однак переосмислює його в контексті мінімалістичної естетики другої половини ХХ століття набагато раніше його декларування. На відміну від традиційного варіаційного циклу, де зміни спрямовані на розвиток тематичного матеріалу, у *Canto Ostinato* основою стає безперервне перебування всередині повторюваної структури протягом 104 секцій. Варіаційність тут реалізується через поступові мікротрансформації: змінюється фактура, щільність звучання, завдяки зміні регістрів, динамічних акцентів, гармонічних поєднань. Музичний розвиток набуває процесуального характеру. Виконавець створює, а слухач сприймає не контрастні розділи, а безперервний плин музичного часу, у якому мінімальні зміни стають особливо значущими. Суттєвою особливістю твору є алеаторичний елемент. Виконавці самостійно визначають кількість повторень окремих секцій, тому кожна інтерпретація має власну часову та драматургічну логіку. Композитор фактично передає частину авторських функцій виконавцеві, перетворюючи його на співтворця композиційного процесу. Таким чином, варіаційність переноситься не лише у сферу музичного тексту, а й у сферу виконавського вибору. Особливого значення набуває феномен музичного часу. Повторюваність у *Canto Ostinato* не є статичністю, вона, навпаки, створює відчуття внутрішнього руху, що нагадує регулярні природні процеси зміни дня та ночі, рух хмар, течію води. У цьому сенсі варіаційність стає способом філософського переживання часу й змінності як фундаментальної властивості буття.

Інший приклад трансформації жанру представляє твір «The People United Will Never Be Defeated» (1975) Фредеріка Ржевські. Цей монументальний цикл із 36 варіацій, заснований на чилійській революційній пісні Серхіо Ортеги, поєднує традиції класичної варіаційної форми з авангардними техніками ХХ століття. Ржевські зберігає сам принцип масштабного варіаційного циклу, однак наповнює його новим змістом. У творі взаємодіють елементи мінімалізму, джазу, серіалізму, алеаторики, романтичної віртуозності та політично значущої цитатності. Варіаційність тут стає способом об'єднання різних музичних мов і культурних пластів. Структура циклу вирізняється високим ступенем організованості: варіації об'єднані у шість груп по шість варіацій, причому кожна шоста виконує синтезуючу функцію – поєднує елементи попередніх розділів. Таким чином, принцип варіаційності діє одночасно на локальному та узагальненому рівнях форми. Як і у тен Хольта, значну роль відіграє виконавський чинник. Ржевські використовує розширені техніки фортепіанної гри, елементи імпровізаційності, незвичні способи звуковидобування (свист). Виконавець має не лише

відтворювати текст, а й вибудовувати власну драматургію твору, балансуючи між різними стильовими шарами.

Обидва твори демонструють принципово новий тип варіаційності. Якщо в класичній традиції варіації були спрямовані на розкриття потенціалу теми та її елементів, то в музиці другої половини ХХ століття варіаційність стає моделлю відкритого художнього процесу. У Сімеона тен Хольта вона пов'язана з переживанням часу, повторюваності та змінності, а у Фредеріка Ржевські – з історичною пам'яттю, інтертекстуальністю та взаємодією різних музичних систем.

Таким чином, можна сказати, що жанр варіацій та сучасна фортепіанна варіаційність виходить далеко за межі традиційного жанру. Вона стає способом організації музичного простору й часу, формою філософського та культурного висловлювання, а також сферою активної співтворчості композитора, виконавця й слухача.

Література:

1. Melton, Laura. Frederic Rzewski's "The People United Will Never Be Defeated!": An analysis and historical perspective. URL: <https://repository.rice.edu/items/f781f5b7-3684-484e-a5a6-152672eacbf7>
2. Ten Holt, Simeon. URL: <https://www.simeontenholt.info/works/id/100030>

ДИВЕРТИСМЕНТ ЯК ПРОСТІР ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСЛЕННЯ У ТВОРЧОСТІ В. МОЦАРТА

Казначєва Т. О.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

У другій половині ХVІІІ століття, у період розквіту класицизму, коли визначного розвитку отримують такі багаточастинні циклічні форми, як симфонія та соната, сюїта продовжує існувати у формі легких, розважальних жанрів – касаций, серенад і дивертисментів. У вищезазначений період танцювальна музика становила значну частину творчості європейських композиторів різних національних шкіл. Різноманітні форми дозвільної та концертної музичної практики створювали нові жанрові форми, які у ХVІІІ столітті отримують значну

популярність як справжня «музика для задоволення», призначена для садів, банкетів, вечірніх прогулянок чи придворних розваг. Вони зберігають дух старовинної сюїти, але набувають класичної чіткості, симетрії та балансу. Танцювальність відображається у подібних жанрах не тільки завдяки чіткій ритмічній основі, але стає її основним принципом драматургії: музика побудована на реальних танцювальних формах, які можна використовувати для танцю. Вона елегантна, вирізняється гармонійною простотою, квадратними восьмитактовими фразами, що ідеально «лягають» на крок, досить часто зберігається темповий контраст (повільно – швидко), що ідеально для слухання й танцю водночас.

Характерним прикладом різновиду оркестрової сюїти, що призначалась для невеликого ансамблю (струнних, духових або мішаних), є цикл з кількох розважальних п'єс веселого танцювального характеру – *дивертисмент* (від іт. *divertimento* – весело, фр. *divertissement* – розвага, забава). Така назва вперше з'являється на титульному аркуші камерного твору італійського композитора Карло Гроссі, виданому у Венеції в 1681 році, що складається з п'ятнадцяти частин та діалогів: «Il Divertimento de Grandi. Musiche da Camera, ò per servizio di Tavola» [1].

У XVIII столітті дивертисменти найчастіше представлені як інструментальні багаточастинні твори для камерного ансамблю або оркестру. Приклади такого типу дивертисментів стають найпоширенішими у творчості видатних представників віденської класичної школи.

Й. Гайдн використовував термін «дивертисмент» для назви деяких своїх камерних творів, які можна класифікувати як квартетні.

В. Моцарт також називає дивертисментами три твори для струнних інструментів KV №136, KV № 137 та KV № 138, написані у 1772 році. У них відсутні танцювальні номери, характерні для оригінальної структури цього жанру, яка могла складатися з різної кількості частин (від трьох до десяти). Дивертисменти В. Моцарта також не можна віднести й до жанру квартету, оскільки їм бракує типової складності письма. На думку Р. Віагранде, форма, з якою можна порівняти ці твори, незважаючи на різницю, що полягає у відсутності використання валторн та гобоїв в інструментовці, – це італійська симфонія, створена за зразком Джованні Баттіста Саммартіні, з яким В. Моцарт познайомився в Мілані під час своєї першої поїздки до Італії [2].

Три Дивертисменти (D-dur, B-dur та F-dur), які також називають Зальцбурзькими симфоніями, були написані перед третьою поїздкою до Італії, де у грудні 1772 року у Мілані в театрі «Реджіо Дукале» композитора очікували на постановку його опери «Лучіо Сілла».

В. Моцарт, найімовірніше, розглядав цю поїздку як особливо сприятливу можливість для своєї професійної кар'єри, сподівався на значний успіх. Радість, з якою він готувався до подорожі, була настільки великою, що знайшла відображення в загальному настрої партитури дивертисментів. У цих творах камерно-симфонічне мислення органічно поєднується з жанровими рисами серенади та сюїтної танцювальності. Попри відсутність прямих назв танців у циклах, танцювальний принцип є одним із ключових чинників формування тематизму, ритму, фактури та драматургії.

Усі три дивертисменти написані для струнного складу виконавців та мають тричастинну побудову. У Дивертисментах D-dur і F-dur структура циклу є наступною: швидка частина – повільна частина – швидкий фінал. Дивертисмент B-dur відкривається помірною частиною – Andante, далі – дві швидкі частини Allegro di molto та Allegro assai.

Вже у першому Дивертисменті D-dur відчувається надзвичайна моторна енергія. Перша частина (Allegro), що написана у сонатній формі, відкривається блискучою темою перших скрипок. Стрімкий рух восьмими та шістнадцятими створює відчуття безперервного танцювального імпульсу. Пружний метроритм, легкі синкопи у супроводі, а також постійні характерні акценти дозволяють простежити наявність рис жанру контрдансу. Важливий принцип руху через ритмічну пульсацію виявляє не буквально побутову танцювальність – вона набуває особливого концертно-симфонічного характеру. Друга частина (Andante) демонструє інший тип танцювальності – пластичний і співучий. Вокально-танцювальний характер фразування демонструє повільні темпи зрілої симфонічної та концертної творчості В. Моцарта. Два мотиви, з яких перший звучить у виконанні першої та другої скрипок в терцію, а другий розкривається другими скрипками та альтами, дуже схожі за мелодійною структурою та сповнені типовою для вісімнадцятого століття плавністю, витонченістю жесту та грацією. М'які метричні хвилі нагадують парний рух сициліани. Стрімкий фінал (Presto) гумористичного характеру є виразним втіленням танцювальної моторики. Жвава артикуляція, повторюваність ритмічних формул утворюють енергію народно-танцювального типу та наочно демонструють риси майбутнього віденського класичного фіналу, в якому танцювальний рух перетворюється на носій драматургічної активності.

У першій частині Дивертисменту B-dur постає танцювальність, наближена до менуетної культури XVIII століття. У тематизмі відчувається камерність і шляхетність, елегантність придворного жесту. Симетричні фрази, що мають «крокову» структуру та м'які акценти, завершуються витонченими «реверансними» кадансовими зворотами. У другій частині дивертисменту рух стає більш активним, але на

перший план виходить ансамблевість, яка уособлює світський танець, що виразно постає у поліфонізації окремих голосів при збереженні прозорості фактури. У фіналі циклу виникає відчуття справжнього сценічного руху, характерного для оперної буфонади. Театральність та життєрадісність помітні завдяки повторності ритмоформул, акцентуванню слабких часток такту і рухливим секвенціям, що разом відтворює елементи справжньої танцювальної гри, яка потім стає типовою для найвідоміших оперних сцен В. Моцарта («Дон Жуан», «Весілля Фігаро»).

У третьому Дивертисменті F-dur відчувається справжній симфонічний драматизм, танцювальність стає джерелом драматургічного розвитку. Перша частина (Allegro), у сонатній формі, починається трьома виразними акордами, що надають імпульс подальшому розвитку тематизму. Чітка ритмічна організація, активні синкопи та контрастна динаміка засвідчують стильовий перехід від камерного характеру жанру дивертисменту до ранньої симфонічності. Друга частина (Andante) має риси ліричного придворного танцю, у якому особливо важливою є рівновага метричної структури, плавні каденції та орнаментация мелодичної лінії, що отримує майже імпровізаційний характер розвитку. Фінал, у формі рондо, характеризується «театральною» рухливістю. Стрімкі пасажі, яскрава репризність, метрична пружність, народно-святковий тип руху мають схожість з безперервною моторикою контрадансу або жиги.

Загалом, танцювальність у Дивертисментах В. Моцарта проявляється як спосіб музичного мислення. Вона реалізується через моторно-ритмічну організацію тематизму, ритмічну пластичність, симетрію фразування, виразну артикуляцію та характер руху. Важливим структурним принципом є періодичність та квадратність побудов, чітка метрична пульсація. Разом з тим, зберігається легкість фактури та прозорість гармонії, у тематизмі відчувається опора на побутово-танцювальні інтонації й, водночас, близькість до стилю галантної музики XVIII століття. У цілому, танцювальність у творчості В. Моцарта є фундаментальним принципом організації музичного часу. У контексті історії музики проаналізовані твори композитора є важливим етапом переходу від побутово-розважального жанру оркестрового дивертисменту до класичного симфонізму, де танцювальна природа музики зберігається, але набуває художньо-узагальненого змісту.

Література:

1. CLORI ARCHIVIO DELLA CANTATA ITALIANA. URL: <https://cantataitaliana.it/scheda/5548>. (дата звернення: 09.05.2026).

2. Riccardo Viagrande. Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791): Divertimento n. 1 in re maggiore per archi KV 136 e. 2020. 16 Dicembre. URL: <https://www.gbopera.it/2020/12/wolfgang-amadeus-mozart-1756-1791-divertimento-n-1-in-re-maggiore-per-archi-kv-136-e/> (дата звернення: 09.05.2026).

ІННОВАЦІЙНІ ТЕНДЕНЦІЇ ВИКЛАДАННЯ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Каплун Т. М.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувачка кафедри музичного мистецтва та звукорежисури
Міжнародній університет
м. Одеса, Україна*

Сучасний етап розвитку вищої музичної освіти характеризується активним переосмисленням змісту, методів і форм викладання музично-теоретичних дисциплін. Глобалізаційні процеси, цифровізація освітнього простору, інтеграція української освіти до європейського культурно-освітнього середовища зумовлюють необхідність оновлення традиційних підходів до викладання сольфеджіо, гармонії, поліфонії, аналізу музичних творів, музичної літератури та інших теоретичних курсів. У зв'язку з цим особливої актуальності набувають інноваційні тенденції, спрямовані на підвищення ефективності професійної підготовки майбутніх музикантів.

Однією з провідних тенденцій сучасної музично-теоретичної освіти є впровадження компетентнісного підходу. Його сутність полягає не лише у засвоєнні студентами теоретичних знань, а й у формуванні здатності практично застосовувати їх у виконавській, педагогічній та творчій діяльності. Важливого значення набуває розвиток аналітичного мислення, слухових навичок, умінь інтерпретувати музичний текст, здійснювати стильовий і жанровий аналіз музичних творів.

Інноваційним напрямом є також використання цифрових технологій у процесі викладання музично-теоретичних дисциплін. Сучасні комп'ютерні програми, мультимедійні презентації, інтерактивні онлайн-платформи та нотні редактори значно розширюють можливості навчального процесу. Застосування аудіовізуальних матеріалів сприяє активізації слухового сприйняття, а інтерактивні форми роботи

забезпечують більш високий рівень залучення студентів до навчальної діяльності. Особливого поширення набувають дистанційні та змішані форми навчання, які дозволяють поєднувати традиційні методи викладання з електронними освітніми ресурсами.

Важливою тенденцією є міждисциплінарна інтеграція музично-теоретичних дисциплін із виконавськими, історико-музикознавчими та педагогічними курсами. Такий підхід сприяє формуванню цілісного художнього мислення студентів, усвідомленню взаємозв'язків між теоретичними знаннями та практикою музичного виконавства. Зокрема, аналіз музичних творів дедалі частіше поєднується з виконавською інтерпретацією, історико-культурним контекстом і стилевими особливостями певної епохи.

Суттєвого значення набувають і новітні педагогічні технології, орієнтовані на активізацію творчої діяльності студентів. Серед них – проблемне навчання, метод проектів, творчі дискусії, кейс-метод, інтерактивні форми аналізу музичних творів. Використання таких методик сприяє розвитку самостійності мислення, творчої ініціативи та професійної мобільності майбутніх фахівців.

Одним із перспективних напрямів сучасної музичної педагогіки є індивідуалізація освітнього процесу. Викладачі дедалі частіше враховують рівень підготовки, професійну спеціалізацію та творчі потреби студентів, адаптуючи навчальні завдання відповідно до їхніх індивідуальних можливостей. Це сприяє формуванню мотивації до навчання та підвищенню ефективності засвоєння музично-теоретичного матеріалу.

Важливою тенденцією сучасного викладання музично-теоретичних дисциплін є розширення змісту навчальних курсів за рахунок включення тем, пов'язаних із національною музичною спадщиною та сучасними стилевими процесами. Особливої актуальності набуває звернення до стародавньої східнослов'янської музичної культури – народної та церковно-співацької традиції, які становлять важливий пласт духовної та художньої історії України. Вивчення знаменного розспіву, монодичних принципів давньої музики, модальної організації мелодики, символіки церковного співу та особливостей народно-пісенного мислення сприяє глибшому розумінню генези української музичної мови, формуванню історичного мислення студентів і усвідомленню тяглості національної культурної традиції.

Не менш важливим є включення до освітнього процесу тем, пов'язаних із творчістю сучасних українських композиторів, зокрема представників одеської композиторської школи. Аналіз особливостей їхньої музичної мови – полістилістики, сонористики, новітніх гармонічних і ритмічних систем, поєднання академічних і фольклорних

елементів – дозволяє студентам усвідомити специфіку сучасного музичного мислення та тенденції розвитку української композиторської творчості ХХ–ХХІ століть. Звернення до регіонального мистецького контексту, зокрема одеського культурного середовища, сприяє актуалізації локальної музичної традиції та формуванню професійної ідентичності майбутніх музикантів.

Актуальним напрямом є також вивчення українського традиційного та сучасного фольклору як джерела інтонаційної, ритмічної та жанрової своєрідності національної музики. Ознайомлення студентів із автентичними фольклорними зразками, сучасними фольклорними реконструкціями та новітніми формами фольклоризму сприяє розвитку слухового досвіду, розумінню специфіки народного музичного мислення та взаємодії традиції й сучасності у музичному мистецтві.

У контексті оновлення змісту музично-теоретичної освіти важливе місце посідає також джазова музика, яка сьогодні є невід’ємною складовою світового музичного простору. Вивчення джазової гармонії, ритміки, імпровізаційних принципів, специфіки джазової фактури та синкопованого мислення розширює професійний кругозір студентів і сприяє формуванню універсальних музично-аналітичних навичок. Інтеграція джазових елементів у викладання гармонії, сольфеджіо та аналізу музичних творів створює умови для більш гнучкого й сучасного підходу до музично-теоретичної підготовки майбутніх фахівців.

Отже, інноваційні тенденції викладання музично-теоретичних дисциплін у закладах вищої музичної освіти спрямовані на модернізацію освітнього процесу, інтеграцію сучасних технологій та формування професійних компетентностей майбутніх музикантів. Поєднання традиційних музично-педагогічних принципів із новітніми методиками створює умови для підготовки конкурентоспроможного, творчо мислячого фахівця, здатного до активної професійної діяльності в сучасному культурно-освітньому просторі.

СЦЕНІЧНИЙ ЛОГОС ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ: ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Кириленко Я. О.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
заступник декана з наукової роботи та міжнародної діяльності,
доцент кафедри академічного та естрадного вокалу
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна*

Сучасне вокальне мистецтво характеризується активним переосмисленням ансамблевого виконавства, що дедалі більше орієнтується на синтез звуку, руху та візуальної виразності. У цих умовах вокальний ансамбль існує як цілісний виконавський організм, у якому поєднуються різні художні компоненти. Це зумовлює необхідність осмислення сценічного логосу як смислотворчої основи виконавського процесу.

Сценічний логос естрадного вокального ансамблю доцільно трактувати як динамічну інтегративну систему, що поєднує акустичні, рухово-виразні, образні, візуальні та інтерактивні компоненти. Його сутність полягає у створенні єдиного творчого простору, в якому кожен учасник реалізує індивідуальні виконавські якості в межах спільної концепції, де узгоджене звучання та рухопластика доповнюються виконавською виразністю та емоційною синхронністю.

Структурні параметри сценічного логосу становлять взаємопов'язані складові його реалізації: 1) звукова сфера – інтонаційна точність, ритмо-темброву збалансованість і ансамблева злагодженість; 2) пластична – сценічна постава, жестиона виразність, мізансценування, синхронність, хореографічна організація та сценічна динаміка; 3) візуально-образна – костюм, просторове рішення, світловий дизайн; 4) технологічна – мультимедійний супровід, віджеїнг; 5) комунікативна – контакт між учасниками колективу та з аудиторією, формування емоційного відгуку, спільне переживання. Їхня гармонійна взаємодія формує цілісний сценічно-художній образ.

Процес узгодження індивідуальних виконавських характеристик із колективною художньою моделлю утворює виконавську ідентичність естрадного вокального ансамблю. Вона проявляється у стилістичній цілісності, єдності емоційно-сценічної подачі та впізнаваності ансамблю як творчої одиниці. Саме сценічний логос виступає тим чинником, що структурує ці прояви та забезпечує їхню єдність.

У цьому контексті важливим є усвідомлення культурно-ціннісного підґрунтя виконавської підготовки, адже, як зазначає О. Процишина «формування національної ідентичності майбутніх артистів-вокалістів ... є цілеспрямованим і системним процесом розширення знань про українську культуру, народні традиції, звичаї ... та духовну спадщину...», що сприяє встановленню емоційного зв'язку з національно-культурним середовищем [3, с. 74].

Показовими прикладами є сценічні практики студентського гурту «Alive-спів-projects» та хореографічних колективів факультету музичного мистецтва і хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, у межах яких ансамблеве виконавство реалізується через поєднання вокалу, хореографії, акторської майстерності, колаборацій із музикантами й танцювальними колективами. У сценічних проектах ансамбль діє як єдиний творчий організм, а вокально-хореографічна партитура узгоджується з просторовими конструкціями та візуальними акцентами.

Зокрема, у шоу- та відеопроєктах гурту «Alive-спів-projects» синхронізується вокальне звучання з хореографічною драматургією, а контакт із танцювальним театром посилює образну виразність і перетворює ансамбль із суто вокального колективу в багатовимірну сценічну структуру. Колаборативність постає визначальною ознакою сучасного музичного мислення, безпосередньо впливаючи на становлення виконавської ідентичності колективу.

У вокально-хореографічному проєкті «Дике поле» [4] (хореограф-постановник – К. Калієвський, художній керівник – Я. Кириленко) за участю гурту «Alive-спів-projects» та хореографічного колективу «Либідь» виразно простежується принцип синхронізації вокального та пластичного рівнів, завдяки чому створюється сценічно-художній простір. Виконавці діють не як окремі солісти, а як взаємопов'язана система, об'єднана спільною образною драматургією.

Видовищна організація вибудовується через поєднання фронтальної та просторово-динамічної мізансцени: учасники постійно змінюють розташування, формуючи візуальні акценти. Така сценічна мобільність підсилює відчуття розвитку та внутрішнього руху композиції.

Хореографічна драматургія не дублює музику, а інтерпретує її. Рухи мають ритмічну злагодженість із вокальним матеріалом, водночас додаючи додатковий смисловий шар. Завдяки цьому естрадний вокальний ансамбль переходить від статичної моделі виконання до сценічно-інтегрованої форми, де звук і рух функціонують як єдине ціле. Комунікативний аспект між учасниками відбувається не лише через звучання, а й через зоровий контакт, синхронні жести та спільну

емоційну напругу. Це створює ефект єдиного енергетичного поля, що передається глядачеві.

Інший приклад творчої співпраці фактично формують подвійну ідентичність, інтерпретуючи іншу культуру через власний виконавський досвід, в якому виразно простежується принцип культурного синтезу. Сценічна композиція творчого проекту «River» [5], створена на основі пісні гурту Iveyi, вибудовується на перетині двох культурних кодів – українського та кубинського, що проявляється у вокальній манері та в пластичному вирішенні. З одного боку, зберігається медитативність, ритмічна циклічність і мінімалістична емоційна напруга, характерна для оригіналу; з іншого – композиція набуває нової образності через інтонаційно-сценічну експресію, притаманну українській виконавській традиції.

Пластично-сценічне рішення розгортається як самостійна драматургічна лінія, у межах якої вибудовується додатковий образно-смысловий пласт, де тілесність стає носієм емоційної пам'яті та культурного досвіду. За таких умов сценічний логос функціонує як середовище діалогу культур, а вокал і хореографія інтегруються в єдину художню систему.

У цій композиції виконавці, інтерпретуючи матеріал іншої культури, одночасно транслиують власну культурну приналежність. Така співдія генерує нову якість ансамблевого мислення, в якій колаборативність: 1) виступає способом переосмислення культурних смислів; 2) визначає ансамбль як інтегровану сценічну систему із узгодженістю звукової, пластичної та культурно-візуальної компонентів; 3) розглядає ансамбль як простір міжкультурної комунікації, а подібні проекти – як модель формування виконавської ідентичності в умовах глобалізованого культурного простору. Це підтверджує, що вокально-хореографічна взаємодія є визначальним принципом формування виконавської ідентичності.

Отже, сценічний логос естрадного вокального ансамблю є інтегративною основою, що через єдність художніх компонентів забезпечує утвердження виконавської ідентичності. Осмислення сценічного логосу відкриває перспективи розвитку сучасних вокально-сценічних практик, у яких колаборативність постає принципом організації ансамблевого мислення.

Література:

1. Морозюк Л. В., Підгаєцька І. В., Яремчук О. М. Сценічні засоби виразності вокального виконавця. *The 4th International Scientific and Practical Conference «Global Science: Prospects and Innovations»*. (Liverpool, December 1–3, 2023). United Kingdom, 2023. С. 671–680.

2. Попова А., Сіненко О. Сутність і специфіка роботи у вокальному естрадному ансамблі. *Вінок митців і мисткинь*. 2020. № 3 (192). С. 98–101.

3. Процишина О. Ю. Формування національної ідентичності майбутніх артистів-вокалістів на заняттях сольного співу. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2025. (9). С. 70–75.

4. Дике поле. Alive-спів-projects. Либідь. YouTube. 2024. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yVKLNpk3HmQ> (дата звернення: 14.04.2026).

5. River. Alive-спів-projects. Ibeiy. YouTube. 2024. URL: <https://youtu.be/W9V46JDj430> (дата звернення: 13.04.2026).

СУЧАСНІ СТИЛІСТИЧНІ ПІДХОДИ У ПІДГОТОВЦІ ВИКОНАВЦІВ НА ЩИПКОВИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Кириченко В. П.

*заслужена артистка України, доцент,
доцент кафедри народних інструментів
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Сучасні виклики в галузі мистецької освіти вимагають від викладачів по класу спеціального інструмента вищих професійних навчальних закладів не просто знань, виконавських та педагогічних навичок, а цілого спектра професійних компетенцій. Важливе місце тут посідає виконавська складова та стилістичні аспекти в обранні репертуару для виконання студентами як у залікових виступах (академічні концерти, екзамени), так і на відкритих сценах міст (філармонійних, т.зв. «шефських», тематичних тощо). Згідно з навчальними програмами, сучасний студент мистецького вишу – майбутній виконавець та викладач – має не лише технічно володіти своїм інструментом, глибоко розуміти музичну стилістику та жанрові моделі різних епох, а й вибудовувати свої концертні програми відповідно до новіших зсувів та змін у музичній парадигмі країни та світу. Це дозволяє створювати власні художні концепції та професійно інтерпретувати музичні образи – навички, які системно закладаються під час навчання в мистецькому навчальному закладі.

Специфіка професійної підготовки майбутнього музиканта – виконавця і викладача – зумовлена феноменологією музично-виконавської

діяльності, спрямованої на об'єктивізацію художніх образів та потреби сучасного слухача. В контексті європейської культурної парадигми ключовим професійним конструктом тут виступає герменевтичний аналіз та інтерпретація авторського тексту, а також розширення репертуарного списку у бік нових стилістичних музичних течій та напрямків, зокрема, джазової стилістики. Реалізація цієї мети потребує комплексного підходу: від технологічного рівня (виконавська техніка й музично-інструментальна технологія) до когнітивно-теоретичного (історія та теорія музики) та музично-артистичного (емоційний тонус і виконавська харизма). Вагомим елементом професійної компетенції у цьому сенсі можна визначити підготовку в класах вдосконалених народних щипкових інструментів, які, з одного боку, складають міцну базу національно-духовних цінностей; з іншого боку, складають сьогодні величезний потенціал звучно-тембрального оновлення в річці сучасної парадигми «пошуку звуку» [3].

На твердження О. Олійника, «поставангард, утворивши самостійну смислово-стильову опозицію класико-романтичній музиці Нового часу, орієнтує композиторів і виконавців на докласичне мистецтво, на архаїчні пласти духовної і світської музики» [2, с. 24], що значно актуалізує у ХХ–ХХІ століттях «забуту» щипковість, яка мала вимушено поступитись у розвитку академічного музичного інструменталізму оркестроподібним клавішним та вокально-чуттєвим смичковим і духовим. Делікатні за артикуляційно-динамічними прийомами щипковим апелювали до «неоренесансно-неоготичних вимірів мистецтва минулого», адже «саме у вказані часові обсяги ХХ – початку ХХІ ст. вміщається той жанровий комплекс, який тривалий час залишався за межами композиторського і виконавського інтересу, і який був породжений саме готичною-ренесансною традицією: жанри мадригалу, містерії, пасіонів» [там само].

В той же час значно модернізовані народні щипкові інструменти, що академізувались у стислі терміни (фактично «на очах одного покоління»), утримують той інструментально-тембральний та виконавський «присмак» демократичної, популярної музики, яка сьогодні демонструє дифузійність з музикою т. зв. «академічної презумпції». Тож вдосконалені народні інструменти (які отримали великий інструментально-виконавський потенціал), а також виконавці на них – представляють сьогодні академічну інструментальну традицію специфічного тембрального забарвлення. Стилістичні та жанрові параметри репертуару даного інструментально-академічного виду демонструють якісне та кількісне охоплення творів високого художнього рівня, з залученням до його створення провідних композиторів України, зокрема, щільної творчої взаємодії виконавців-домристів та авторів

нової музики. Спеціальний пласт репертуару становлять перекладення творів світової музичної класики для домри з урахуванням специфіки останньої. Високий рівень сучасної домрової академічної творчості ґрунтується на тяглоті традицій, розгалуженій освітній мережі та активізації наукових досліджень [1]. Ключовими факторами прогресу домрово-академічної галузі стали: оновлення репертуарної політики, творчий тандем авторів і солістів, розвиток самобутніх регіональних шкіл та успіх нової генерації виконавців на міжнародній арені.

Література:

1. Данилюк Я. В. Розвиток домрового виконавства в Україні в контексті відродження народної музично-інструментальної культури на порубіжжі ХХ–ХХІ століть. *Аспекти історичного музикознавства*. Х., 2019 Вип. ХVІІІ. С. 120–140.

2. Олійник О. Л. Риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри : дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. імені М. В. Лисенка. Львів, 2016. 184 с.

3. Черноіваненко А. Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса : ВД «Гельветика», 2021. 704 с.

ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКІ ТА ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ДІЯЛЬНОСТІ ЄВГЕНА ІВАНОВА

Книшова Т. П.

*Заслужена артистка України,
професор кафедри сольного співу,*

*Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Євген Миколайович Іванов увійшов в історію Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової як видатний співак і педагог, діяльність якого завжди характеризувалася високим професійним рівнем міжнародного масштабу. Закінчивши в свій час курс сольного співу в Харківському інституті мистецтв в класі П. В. Голубева та будучи лауреатом Всесоюзного конкурсу, Є. Іванов віддав перевагу роботі в Одеському театрі опери та балету. Молодого співака приваблювали не тільки багаті виконавські та сценічні традиції цього театру, його унікальна архітектура, але й неймовірна насичена

мистецька атмосфера «південної Пальміри», котра завжди привертала увагу багатьох митців різних часів.

Прекрасна музична пам'ять, гнучкий та точний інтонаційний слух, розвинутий інтелект, – все це визначало швидке становлення Є. Іванова як провідного соліста Одеського оперного театру. У 23 роки він отримав звання Заслуженого артиста України, а через декілька років його було запрошено до Одеської консерваторії у якості викладача на кафедрі сольного співу, яку в той час очолювала О. М. Благовідова.

Значимо, що всі оперні ролі, вибудовані Є. Івановим і з точки зору вокально-виконавської майстерності, і з точки зору акторсько-сценічних принципів інтерпретації, відзначалися особливою цільністю трактування, логічністю розгортання в межах музично-сценічної дії, кропіткою роботою над музичним текстом, мімікою, жестом, рухом тощо. Більшість його персонажів і за характером, і за виглядом виявлялися чудово співвідносними із зовнішністю самого співака. У молоді роки він захоплювався важкою атлетикою та мистецтвом спортивної боротьби. Відповідно, його атлетична тілесність органічно доповнювала потужність та басове тембральне багатство його голосу. Вільне володіння українською мовою (і не тільки!) та її національно-специфічною інтонацією у сполученні з природними вокальними даними, – все це складало потужний ґрунт для яскравої інтерпретації Є. Івановим багатьох оперних партій, в тому числі й, наприклад, партії Караса з опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Не менш видатною майстерністю у його виконанні відзначені також інші ролі – Фальстафа з однойменної опери Дж. Верді, дона Базиліо з «Сивільського цирюльника» Дж. Россіні, Лепорелло з «Дон Жуана» В. А. Моцарта, Мефістофеля «Фауста» Щ. Гуно, Греміна з «Євгенія Онєгіна» П. Чайковського, Мельника з «Русалки» О. Даргомижського, Бориса з «Бориса Годунова» М. Мусорського та багатьох інших.

Вроджений артистизм Є. Іванова яскраво проявлявся і в його роботі над камерно-вокальним репертуаром, який він завжди сприймав як своєрідний «театр одного актора». Сказане проявлялося в тому числі й у принципах формування його концертних програм, в яких він дотримувався принципу «змішування» різних образів, тобто контрастного «переключання» після трагічних образів на комедійні тощо.

Набутий в ході блискучої концертно-виконавської та оперної практики досвід Є. Іванов з успіхом передавав своїм учням, завжди створюючи в класі сольного вокалу атмосферу артистичної піднесеності. Роки роботи в Одеській консерваторії виявили також його блискучий талант педагога, що завжди намагався зосередити увагу студента саме на головному завданні у питаннях інтерпретації, не відволікаючись на промовляння недоліків. Він був впевнений, що вони

відпадуть, коли буде усунений провідний фактор, що заважає досконалому виконанню. Важливим було й позитивне психологічне налаштування Є. Івановим своїх підопічних, яке всі вони відчували на собі під час відповідальних концертних виступів та іспитів. Всі пояснення цього видатного митця завжди відзначалися точністю та лаконічністю, позаяк багатослів'я, з його точки зору, не сприяло концентрації зусиль співака на головних завданнях його виконавської діяльності.

Свій багаторічний досвід оперного артиста-співака Є. Іванов вдало трансформував у педагогічні принципи роботи з вокалістами-початківцями. Їх основу складав органічний синтез як ключових завдань в роботі над технікою вокала (вокалізи, розспівування, пропрацювання промовляння голосних звуків тощо) та композиторським текстом, так і вибудовування сценічного образу персонажу. Суттєвим для митця був також індивідуально-психологічний підхід до кожного зі своїх студентів, що надавав можливості не тільки розвивати їх природні вокальні здібності, але й суттєво розширювати їхній артистичний потенціал. Так, вокалістам, схильним до лірики, він пропонував спробувати себе у драматичному репертуарі, в той час як боязкому, емоційно закріпаченому студенту Є. Іванов давав можливість проявити себе у творах, пов'язаних з активними, більш розкутими образами. Особливою рисою в педагогічному методі митця можна вважати його прагнення до співу саме на мові оригіналу, що, з його точки зору, максимально наближувало виконавця до авторського задуму, а також надавало можливість самому вокалісту порівнювати різномовні інтерпретації і тим самим удосконалювати свою майстерність.

У процесі навчання професор Є. Іванов надавав особливого значення засобам показу вокальних прийомів голосом самого педагога, але вважав це доцільним лише в тому випадку, коли виконавські можливості педагога та його артистичні здібності наближувалися до ідеалу, на якій він орієнтував свого учня. Досить часто для першого ознайомлення з твором Є. Іванов, будучи у владі натхнення, сам проспівував всі романси та арії, що пропонувалися для роботи в класі сольного вокалу. Це неймовірна насолода слухати або акомпанувати видатному співаку, що досконало володіє голосом, завжди імпровізує та знаходиться цілком під владою образу, виконуючи твір з такою з такою самовіддачею, ніби перед великою концертною аудиторією, а не на уроці в класі сольного співу.

Є. Іванов був особистістю настільки багатогранною, що кожна зі сторін його неймовірної творчої натури, тобто як оперного співака, педагога, камерного виконавця, заслуговує на спеціальне дослідження. Його ім'я – видатна сторінка в історії Одеської вокальної школи, що засвідчує актуальність та перспективність її провідних виконавських

і педагогічних принципів, а також необхідність їх подальшого розвитку в професійному вокальному виконавстві сьогодення.

ВИХОВАННЯ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВОКАЛІСТА В УМОВАХ ФАХОВОЇ ПЕРЕДВИЩОЇ ОСВІТИ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ ЗАСАДИ

Костандова Ю. В.

*аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової,
викладач ЦК «Музичне мистецтво естради»*

*Комунальний заклад «Одеський фаховий коледж мистецтв
імені К.Ф. Данькевича»
м. Одеса, Україна*

Сучасний стан вітчизняної музичної культури робить актуальним питання підготовки фахівців у галузі естрадно-джазового вокального мистецтва. В умовах загальної переорієнтації принципів навчання, поглибленої пошуками національної культурної ідентичності, особливої ваги набуває усвідомлення специфіки виховання виконавця-вокаліста на рівні фахової передвищої освіти. Саме цей рівень, реалізований у коледжах, є стартовим і водночас визначальним у становленні мистецької особистості, здатної до творчого самовираження.

Актуальність порушеної проблеми визначається кількома чинниками. По-перше, естрадно-джазовий вокал тривалий час перебував на периферії академічної педагогіки, що зумовило певну розмитість методологічних підходів до його викладання [Дрожжина, 2008; Самая, 2019]. По-друге, стрімкий розвиток музичної індустрії та поява нових виконавських практик вимагають від педагога як технічної компетентності, так і здатності до міждисциплінарного мислення – поєднання слухової аналітики, стильової ерудиції та педагогічного інтуїтивізму. По-третє, інтеграція естрадно-джазових традицій у сучасну українську вокально-виконавську культуру – процес складний і суперечливий, що потребує осмислення в контексті національної естетичної думки [Антонюк, 2001].

З теоретичного погляду виховання естрадного та джазового вокаліста передбачає формування низки взаємопов'язаних компетентностей. Серед них – технічна досконалість (звукоутворення, дихання, артикуляція, робота зі звукопідсилювальною апаратурою), стильова

ідентифікація (розуміння особливостей стилів та еволюції жанрів), імпровізаційне мислення (здатність до спонтанного творення в межах заданої гармонічної структури), а також художньо-образна інтерпретація тексту. Принципово важливо, що ці компетентності не є рядоположними – вони утворюють ієрархічну систему, де технічні навички є необхідною, але не достатньою умовою мистецького становлення [Гребенюк, 2000].

Особливу роль у цьому процесі відіграє категорія естетичного виховання. Джаз і естрада – феномени, що виникли на перетині різних культурних традицій і формують специфічне художнє світобачення: відкрите, діалогічне, здатне до синтезу. Прилучення здобувача освіти до цієї традиції передбачає не механічне засвоєння стильових моделей, а переживання музичного тексту як живого культурного висловлювання. Відповідно, викладач виступає не лише носієм знань, але й посередником між традицією та особистістю здобувача – тим, хто допомагає знайти власний голос у безлічі стилів і жанрів [Самає, 2019].

Одеський фаховий коледж мистецтв імені К.Ф. Данькевича є унікальним у регіоні осередком професійної підготовки у сфері естрадного виконавства. Циклова комісія «Музичне мистецтво естради» забезпечує освітній процес за програмою, що охоплює як виконавські, так і теоретичні дисципліни. Заснований у 1897 році, коледж за понад століття своєї діяльності підготував більше 12 тисяч фахівців і водночас зберіг відкритість до новітніх мистецьких тенденцій. Відділ естрадно-джазового мистецтва, заснований Миколою Голощановим у 1980 році, є одним із наймолодших у коледжі та одним із перших в Україні, де здійснювалася підготовка джазових виконавців.

Головним пріоритетом у вихованні було і залишається зосередження на особливостях виконання джазової музики: стилістика, особливості артикуляції, імпровізація, джазова гармонія. Широке коло фахових компетентностей робить випускників затребуваними як у вітчизняному, так і на зарубіжному мистецькому просторі. Одеса як культурний центр забезпечує здобувачам освіти широкі можливості для практичної реалізації набутих навичок. Місто має розгалужену систему мистецьких заходів, серед яких особливого значення набувають конкурсно-фестивальні події з номінаціями естрадного та джазового вокалу. Зокрема, Всеукраїнський відкритий джазовий фестиваль-конкурс «Black and White Music», фестиваль-конкурс вокального мистецтва «Чарівні голоси». Раз на рік на базі коледжу проводиться конкурс джазових виконавців «Обласна музична премія імені Юрія Кузнецова», де можна почути багато молодих джазових виконавців, серед яких є ті, хто тільки починає свій творчий шлях, і вже сформовані музиканти. Ці та інші заходи слугують реальним майданчиком для

апробації виконавської майстерності та вимірювання рівня професійної підготовки здобувачів у конкурентному середовищі.

Участь у конкурсно-фестивальній діяльності має не лише практичний, а й виховний вимір. Публічний виступ формує стресостійкість, сценічну культуру та здатність до самооцінки. Взаємодія з виконавцями з різних закладів, спілкування з членами журі – практикуючими музикантами та педагогами – розширює горизонти мистецького мислення молодого музиканта, виводить його за межі локального освітнього простору. Таким чином, регіональна конкурсно-концертна інфраструктура є органічним продовженням навчально-виховного процесу в коледжі [Бойчук, 2019; Бойчук, 2023].

Водночас слід визнати наявність певних суперечностей у чинній системі підготовки. Серед них – недостатня методологічна розробленість специфіки викладання джазового вокалу на рівні фахової передвищої освіти; обмеженість вітчизняного репертуарного фонду україномовної естрадно-джазової музики; певна ізольованість навчальних закладів від живих виконавських практик індустрії. Подолання цих суперечностей потребує як інституційних рішень, так і наукового осмислення – вироблення цілісної теоретичної концепції естрадно-джазової вокальної педагогіки в українському контексті.

Отже, виховання сучасного естрадного та джазового вокаліста в умовах фахової передвищої освіти – це складний, комплексний процес, який поєднує технічний, естетичний, культурологічний та особистісний виміри. Ефективність цього процесу визначається рівнем педагогічної майстерності викладача та якістю освітнього середовища, яке інтегрує академічну традицію й виконавську практику, спирається на регіональний культурний потенціал і залишається відкритим як до українського, так і світового мистецького контексту.

Література:

1. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ : Укр. ідея, 2001. 144 с

2. Дрожжина Н. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 218 с.

3. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ... д-ра мистецтв. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 39 с.

4. Самая Т. Вокальне мистецтво естради: український контекст : монографія. Київ : Четверта хвиля, 2019. 152 с.

5. Бойчук А. Естрадне мистецтво співу у виклику сьогодення. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2019. Вип. 25. С. 33–37. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.0/25.180920>

6. Бойчук А. Нариси формування естрадного співака України у парадигмі XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2023. Вип. 60. Том 1. С. 53–59. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-1-8>

СУЧАСНА УКРАЇНЬСЬКА МУЗИКА: КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧИСТЬ – МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ – ПРОБЛЕМИ ОСВІТИ

Коханик І. М.

*кандидат мистецтвознавства, професор,
в.о. завідувача кафедри теорії музики*

*Національна музична академія України «Київська консерваторія»
м. Київ, Україна*

Сучасна музика як культурно-мистецький феномен розвивається на перетині традицій, новаторства, творчого експерименту. Сьогодні на рівних правах співіснують акустика та електроакустика, які перебувають в контексті стильових тенденцій світового музичного мистецтва. Їх об'єднують різноманітні інтегративні процеси, в яких через творчі інновації митців відбувається розширення і збагачення семантичного потенціалу музики. Електроакустика, що являє собою особливий простір композиторської творчості, обумовлює нові комунікативні аспекти створення, виконання та сприйняття сучасних музичних композицій, а також актуалізує нові методи їх дослідження.

Українська композиторка і активна провідниця композиторського електроакустичного руху в Україні Алла Загайкевич зауважує: «Сучасні дослідники визначають три складові, необхідні для формування електроакустичної музики як самостійного художнього явища: розвиток теорій нового естетичного мислення, наявність специфічного інструментарію й автора, здатного переконливо втілити новітнє світобачення у художньому творі» [1, с. 76].

Проте і акустична сфера сучасної музики надає чимало зразків, які демонструють чарівне, просто магічне звучання, що розкриває нові, непізнані якості звуку. Причому звуку акустичного, створеного за допомогою так званих розширених виконавських технік або незвичного, «немузичного» інструментарію. Партитури багатьох творів (зокрема,

написаних і українськими композиторами), поруч із традиційним нотним записом включають численні оригінальні авторські позначення, коментарі і ремарки, без яких неможливе точне озвучення нотного тексту. Це також порушує цілу низку питань: як розуміти такий твір, як його охопити своєю свідомістю, як, зрештою, зіграти те, що композитор так ретельно виписав у нотному тексті, де завершуються текстові обмеження і відкриваються можливості для вільного самовираження виконавця та ін.

Прагнучи сказати нове слово в музиці, сучасні митці намагаються оволодіти всіма технічними прийомами, які вже накопичились у композиторському арсеналі, часто поєднуючи акустику з електроакустикою, розширюючи зону творчих експериментів. Серед українських композиторів, які працюють у такому напрямку, багато представників молодшої генерації (Олексій Шмурак, Максим Коломієць, Остап Мануляк, Ігор Завгородній, Аліса Кобзар, Анна Корсун, Максим Шалигін, Олексій Войтенко, Михайло Чедрик, Адріан Мокану, Яна Шлябанська, Антон Стук, Олексія Сук, Олександр Чорний, Андрій Барсов, Валерія Виноградова та ін.).

Нова музична реальність ставить нові завдання і перед виконавцями. Прикладом може бути електроакустичний проєкт з епатажною назвою «Концерт зламався» (відбувся в рамках фестивалю «Voicquet Kyiv Stage» на відкритому просторі Національного історико-архітектурного заповідника «Софія Київська» у 2019 році). Його створили молоді музиканти, випускники Національної музичної академії України піаніст Антоній Баришевський, скрипаль, альтист і композитор Ігор Завгородній і композиторка Яна Шлябанська. Це своєрідне театралізоване дійство, що відбувається «тут і зараз», в інтерактивній взаємодії цих музикантів на сцені та слухачької аудиторії, максимально просторово наближеної до виконавців. Саме музикування – це витончена мандрівка крізь віки і стилі, легке ковзання між численними альянсами, несподіваними асоціаціями і художніми ефектами. Воно позначено легким постмодерністським флером, тонкою іронією, але при цьому проникнене позитивом і емпатією. Вражають невимушена імпровізація музикантів, уміння грати в різних манерах, мультиінструменталізм (використовується широкий спектр інструментів – від традиційних до «квазідухових», електрогітари, синтезаторів). Стирається грань між композитором і виконавцем, акустичним і електронним звучанням, музиканти разом творять музичну матерію, сплітаючи її в насичену множинними смислами композицію.

Безумовно, такий вид мистецької практики підкоряється талановитим людям, які мають ґрунтовну професійну підготовку (до них належать автори згаданого проєкту). Студенти-композитори, які

створюють нову музику, а також музикознавці сьогодні мають можливість долучатися до спеціальних курсів («Електронний синтез звуку», «Композиція, синтез та обробка звуку за допомогою комп'ютера», «Сучасна музика: тенденції та концепти», «Комп'ютерні технології в музиці», «Основи електроакустичної композиції», «Новітні форми композиторської практики на рубежі ХХ–ХХІ століть», «Робота над електроакустичним твором», «Сучасні композиторські стилі та техніки» та ін.), які за різними освітніми програмами читаються у вищих навчальних закладах.

Справжніми творчими майстернями, починаючи з 1990-х років, стали концерти електроакустичної музики та фестивалі («Електроакустика», «EM-візія», «Vox Electronica» та ін.), експериментальні платформи, які об'єднують саунд-дизайнерів, медіа-артистів і професійних композиторів. Такі акції вже сформували і власну публіку, яка активно включається у створюваний синтетичний медіа-простір.

Значною проблемою у науковому осмисленні нової музики залишається необхідність віднайдення методів дослідження, адекватних різноманіттю композиторських пошуків і експериментів.

Література:

1. Загайкевич А. Л. Електроакустична музика: історія і сучасність. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. №4 (29). С. 75–86.

2. Bouquet Kyiv Stage. «Концерт зламався» : Електроакустичний проект з імпровізаціями на UA: Культура. Київ, 2019, 25 серпня. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fa3LpaYKasU> (дата звернення: 07.05.2026).

ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО ЯК СКЛАДОВІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ У МУЗИЦІ 2-ОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Кучма О. П.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
заступник директора з навчальної роботи спеціального циклу
Одеський державний музичний ліцей
імені професора П. С. Столярського,
доцент кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса Україна*

Композиторська практика 2-ої половини ХХ століття примусила дослідників по новому досліджувати проблему співвідношення традиції та новаторства, а отже й минулого, теперішнього та майбутнього в мистецтві та культурі, про що свідчить, в тому числі, неймовірна зацікавленість композиторів різноманітними неостілями. Експериментальна гострота та, одночасно, неймовірна відданість традиції – ті якості, які можна вважати ознакою творчості багатьох композиторів того часу, коли минуле все більше актуалізується у теперішньому, саме шляхом «включення» різних об'єктів культури у композиторське «теперішнє».

Причини такої актуалізації минулого можна вбачати як у розширенні уявлення про культуру через освоєння нових для європейської свідомості «чужих» традицій, зокрема, східних чи традицій „примітивних” культур, так і в сталій кризі віри у вічні позачасові цінності чи зневірі у якості історичного методу попереднього століття та «розширенні», а більш точно – «зануренні» вглиб культури – у попередні епохи – бароко, Ренесанс, середньовіччя, що для багатьох композиторів стало поштовхом до створення нових власних технік письма. Показовими у цьому відношенні є творча постать А. Пярта, який після періоду експериментів кінця 50-х – початку 60-х років, занурившись у вивчення музики докласичного періоду, «виринає» над авангардистськими експериментами, створивши власну, абсолютно самобутню техніку письма, якої він притримується вже багато десятиліть; або спадщина В. Сильвестрова, який по-своєму демонструє відхід від авангарду 60-х років, заявляючи про створення мета-музики чи метафоричної музики в наступний період творчості.

Таким чином, співвідношення „нового” та „старого” в художньому творі, є найширшим проявом діалогічності в мистецтві, адже поява

будь-якого художнього явища полягає у боротьбі новітніх форм з традиційними, а взаємовідношення добре знайомого та нового і є тим імпульсом, що рухає розвиток мистецтва, коли й саме новаторство сприймається як результат послідовного розвитку традицій.

Численні свідчення музикантів, в тому числі й тих, що відомі своїм задекларованим авангардизмом, який, на перший погляд, пориває з усім традиційним, також свідчать про ключове значення традицій для музичного мистецтва. Необхідність діалектичного зв'язку з традицією відстоював, наприклад, А. Онегер. Він писав, що „для того, щоб йти вперед в мистецтві, потрібно бути міцно пов'язаним з минулим, [...] подібно тому, як гілки дерева зв'язані зі стовбуром. Гілка, відірвана від стовбура, швидко гине” [2, с. 109].

Роль традицій в музиці ХХ століття особливо вагома, оскільки, як зазначає О. Роценко, „в сучасній музиці динамізм докорінних перетворень засобів виразності виступає як основоположна тенденція художнього мислення. Разом з тим, *ідея спадкоємності* не тільки продовжує грати провідну роль у музичній творчості, але й *набуває нового значення – ствердження одвічних цінностей життя та мистецтва*” (курсив наш. – *О.К.*) [1, с. 3].

Така стильова ситуація дає можливість авторам по своєму підійти до проблеми розуміння, яка в останні роки набуває все зростаючої актуальності в зв'язку з загостренням геополітичної та суспільно-політичної ситуації та з посиленням протиріч, які пронизують епоху. Звернення до традиційного, яке може, зокрема, поставати в музичному мистецтві, й у вигляді різноманітних жанрово-стильових запозичень з музики минулого, що приймають на себе роль знаків-символів, допомагаючи дешифрувати закладений композитором у власний твір смисл, дійсно набувають ролі своєрідної „спільної мови” та, таким чином, служить „ствердженням одвічних цінностей життя та мистецтва”.

Важливий етап усвідомлення глибинної ролі традиції для сучасної культури у композиторів різних стильових напрямків приводить до того, що минуле все частіше розуміється ними як певний художньо-історичний простір, що має безпосередній зв'язок із сьогоденням, а оновлення, яке завжди йде з глибини, не тільки не відкидає свого зв'язку з минулим, але все частіше та все відвертіше на нього спирається.

Таким чином, спираючись на традиційне, те, що довело свою спроможність до життя, повертаючись до діалогу минулого та теперішнього, коли акт пізнання того, що пізнається одночасно є актом перетворення того, хто пізнає, художники вказують на свою приналежність єдиному культурному простору, свою відповідальність за долю

мистецтва, і саме так етичний момент висувається на перший план і в проблемі співвідношення традиційного та новаторського.

Зазначимо однак, що саме у контексті культурного діалогізму переломного ХХ століття традиція піддається значній реконструкції, деформації чи перебудові, відродженню, що й відповідає ситуації переломних епох, поліфонічності мислення, історизації свідомості.

Поліфонічність культури та мислення знайшла відображення і в поліфонії стилів, яка, на наш погляд, може виявляти себе у двох аспектах: перший – *поліфонія як ознака неоднорідності стильової ситуації* століття в цілому, що виявляється в одночасному існуванні найрізноманітніших стильових явищ; другий – *поліфонічність, яка існує в межах одного стильового явища*, що і демонструють нам такі явища як неокласицизм, неофольклоризм, неоромантизм, неоімпресіонізм, полістилістика та інші.

В музиці минулого століття типи виявлення традиції набирали найрізноманітніших форм, але все більшого розповсюдження набуває такий її різновид, який О. Роценко назвала *творчим концептуванням*, тобто «переосмислення у новому творі явищ, які вже мали статус художніх, та їх вміщення в інші історико-стильові умови» [1, с. 3]. Як зазначає дослідниця, саме через цей тип виявляє себе одна з найважливіших ознак сучасного мистецтва – звернення до вже існуючих образів як до самостійного джерела, створення на його основі нової концепції, що й призводить до виникнення стильових синтезів чи синтетичних стилів.

Оскільки для митців все рідше головним критерієм художньої повноцінності твору є саме поняття стильової єдності, то у творах все частіше на поверхню впливає та якість, яка була притаманна і творам минулих століть, що раніше не надіялась настільки відповідальними функціями – „стильова багатошаровість”. В рамках будь-якого стилю можна знайти різноманітні витoki, першомоделі, прообрази як наслідок історичної спадковості мистецтва. В музичному тексті ці різностильові витoki спресовані у цілісний стиль окремого твору. В творах композиторів 2-ої половини ХХ століття така стильова багатошаровість застосовується з певною художньою ціллю та трактується як вираження власної художньої концепції, коли стилістична модель стає інструментом композиторської роботи.

Література:

1. Роценко О. Форми включення іностильового матеріалу до творчості радянських композиторів. *Українське музикознавство*. Вип. 22. Київ, 1987. С. 3–9.
2. Honneger A. *Le suis Compositeur*. Paris, 1951. 120 p.

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ ВИКОНАННЯ ФОРТЕПІАННИХ ТРІО ЙОЗЕФА ГАЙДНА

Лаврик Н. І.

доцент,

професор кафедри камерного ансамблю

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

м. Одеса Україна

Через шість років світова культурна спільнота відзначатиме 300-річчя від дня народження австрійського композитора Франца Йозефа Гайдна (1732–1809). Із трьох знакових постатей віденської класичної школи по образному вислову Олени Рощенко «Трьох віденських олімпійців» Гайдн був старший за своїх геніальних співвітчизників: Моцарта – майже на чверть століття, а Бетховена – на 38 років [2, с. 276]. Попри це, стилістична своєрідність музики Гайдна, особливо клавірної, досі не осмислена повною мірою й недостатньо досліджена.

Після беззаперечного визнання класиками, в епоху романтизму твори Гайдна сприймалися як втілення наївності, простоти й життєрадісності. Тоді навіть лунали вигуки музикантів: «Дідусь Гайдн! Татусь Гайдн!», у яких відчувалося певне поблажливе ставлення до милого старомодства його творів. Слід пам'ятати, що Гайдн, як людина і як митець, формувався у часи, культури бароко, яка увійшла в історію, зі всіма її пристрастями до дотепності та радощами життя. Як вважають музикознавці, більш гармонійного світосприйняття не знав не один з композиторів.

Сьогодні виникає питання: чи займає Гайдн те почесне місце, на яке справедливо заслуговує? Канадський піаніст Глен Гульд з жалем вигукував: «Гайдн – це найнедооціненіший великий композитор усіх часів!» А іспанський віолончеліст і композитор Пабло Казальс у середині минулого століття казав з приводу Гайдна в інтерв'ю: «Почалося виправлення великої несправедливості. У музиці ще не припинили “відкривати” великих майстрів минулого».

До другої половини XVIII століття, поряд із симфоніями та струнними квартетами, у творчості Гайдна відокремилася ще одна важлива гілка – тріо з клавіром. Даний жанр складає широкий спектр спадщини композитора, він хронологічно обіймає усі етапи його творчості (з 1760 до 1790 років), що засвідчує невгасимий інтерес до даної області інструменталізму. Саме в цій сфері йому належить величезна історична заслуга: він стабілізував склад інструментів, удосконалив темброві, регістрові та фактурні поєднання. В тріо прослідковується

переплетення віденського класичного стилю та музичної спадщини бароко в узгодженні з естетикою сучасної епохи. Як зазначає Ірина Боровик «Тріо Гайдна виявилися якісно новим етапом в історії камерної музики. Вони відрізняються від Тріо-сонат складом виконавців і форм (дві і три частини замість чотирьох), чіткіше диференційованими функціями окремих інструментів» [1, с. 23]. У Гайдна *ad libitum* в партіях скрипки чи флейти трансформуються у невід'ємну (обов'язкову) частину сумісного виконання при очевидно головуючій ролі клавiру, яка є майже повною партитурою голосів усіх учасників ансамблю. Музикознавці зазначають, що немає сумнівів у тому, що фортепіанні тріо були для Гайдна справжньою лабораторією, у якій він часто здійснював блискучі відкриття.

Дотепер немає точного числа його творів у різних жанрах. Відомим є каталог музичних творів Гайдна, укладений нідерландським музикознавцем Антоні ван Гобокеном. Він був опублікований у трьох томах (1957, 1971, 1978). На відміну від каталогу Моцарта Людвіга фон Кьохеля, каталог Гобокена побудований не в хронологічному, а в жанровому порядку: симфонії – римська цифра I (1–108), тріо для клавiру, скрипки або флейти та віолончелі – XV (1–40), клавiрні сонати – XVI (1–52) тощо. До цих часів немає точного переліку гайднівських Тріо. Каталог Гобокена фіксує 40, хоча у відомих, розповсюджених виданнях їх трохи менше. Серед сорока Тріо частіше за все зустрічаються трьохчастинні цикли (22) і тільки одне – чотирьохчастинне.

Сидячи за клавесином, Гайдн створював шедеври. Його внутрішня енергія була безмежною. Справжня цінність його музики полягає не у зовнішньому оформленні, а у багатстві ідей і прагненні до досконалості форми. Звідси – сміливі фактурні повороти, контрасти регістрів, раптові зміни настрою, що надають його музиці незалежного, грайливого, мінливого характеру. Гайдн вражає винахідливістю звукових зіставлень, вибагливістю змін мотивів. Він – митець жанру.

Для вирішення питань стилю інтерпретації творів Гайдна слід враховувати, що композитор писав для клавiру в той час коли він відходить у минуле, а на зміну клавiкорду з'являлись нові різновиди молоточкових інструментів. При грі на сучасних фортепіано необхідно враховувати, що інструмент гайднівського часу мав яскравий верхній регістр. Нижній (басовий регістр) володів достатньою звуковою повнотою – без «в'язкості» сучасних роялів. Баси звучали ясно та дзвінко – звідси у сьогоднішньому виконанні перевага у бік *non legato*. Така темброва локалізація чітко прослуховується у всіх його Тріо для скрипки чи флейти, віолончелі та фортепіано, в якому віддалення регістрів фортепіано взаємопереплітаються з тембрами інших інструментів складу Тріо.

Чимало труднощів зустрічаються у виконавців при визначенні темпу твору. За свідченням сучасників, зокрема Кванца, Гайдн полюбляв рухливі темпи, про що свідчать фінали його циклів (*presto*, *allegro molto*). В той час відчуття швидких темпів було схожим з темпами сьогодення, але темпи *andante* і *adagio* (також, за схемою Кванца) не були занадто повільними. Вони були більш рухливі ніж у Бетховена та романтиків. Меланхолійні сторінки музики Гайдна скоріш епізоди, а не провісники похмурості романтичного колориту. Тому частини творів з такими позначками не слід грати з надмірною патетикою, не властивою композитору.

У відношенні динаміки, необхідно пам'ятати про деякі моменти, що існують в епоху Гайдна: *forte* не відповідає градаціям сучасного сприйняття. Не треба форсувати звучання. Гайдн частіше за все задовольнявся натяками на динаміку. А не точними вказівками, тому виконавці мають право на свої динамічні нюанси там, де їх не позначив автор, але вони не повинні дробити мелодичну лінію.

Гайдн майже не писав програмних творів, але його музика вельми образна та асоціативна. Тому закликаємо виконавців до розуміння уявного світу Творця та реалізації його в інтерпретаціях творів.

Як зазначає Олена Рощенко ... «Оптимізм Гайдна.. як свідоме обрання найкращого... виключає прямолінійну однозначність сприйняття... так як заснований не тільки на констатації добра та зла, але і з їх боротьби» [2, с. 277].

Література:

1. Боровик І. Й. Гайдн. Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано. Журнал «Музика». Київ : Музична Україна, 1982. № 1. С. 23.
2. Рощенко-Авер'янова О. XVI фестиваль «Харьковские ассамблеи: логика чуда» (275–297), Збірка: Проблеми взаємодії мистецтва педагогіки та теорії і практики освіти. Й. Гайдн – І. Котляревський: мистецтво оптимізму. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 298 с.

ІНТЕГРАЦІЯ ХАРКІВСЬКОЇ БАНДУРИ І ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ ГНАТА ХОТКЕВИЧА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА

Лазуркевич Т. М.

доцент кафедри народних інструментів

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

м. Львів, Україна

Розбудова та морально-духовне утвердження громадянського суспільства України в часи зовнішніх та внутрішніх небезпек і тривог неможливе без відродження, підтримки та розвитку українського музичного мистецтва. Популяризація та пропаганда символу нації – самобутнього, унікального музичного інструменту – бандури та мистецтва гри на ньому покликана виховувати щирий патріотизм та культурно-естетичні смаки молоді на зразках збережених та примножених кобзарських традицій.

Окраса щедрої скарбниці світової культури і душа українського народу, прадавній оберіг національної музичної самобутності – незнищенна кобза-бандура – через відомі історичні обставини лише кілька десятиліть йде шляхом свого професійного становлення.

Завдячуючи жертвоній і подвижницькій праці великої когорти фахівців-ентузіастів, бандура сьогодні займає достойне місце серед давно сформованих академічних музичних інструментів і здатна відтворювати повноцінну, різноманітну за змістом та формою музику. У багатогранне бандурне мистецтво інтегрується процес відродження виконавської школи гри Гната Хоткевича та бандури харківського типу.

Важко переоцінити мистецький потенціал і роль харківської бандури з її думами, псалмами, історичними піснями та колоритними інструментальними композиціями у суспільно-політичному і культурно-мистецькому житті нашого народу і що найголовніше у формуванні його національної самосвідомості.

Основоположник професійного бандурного мистецтва, визначний український композитор, письменник, драматург, етнограф, та бандурист Гнат Хоткевич (1877–1938 рр.) своєю працею і талантом засвідчив: «Я дав цілу нову галузь мистецтва – це кобзарське мистецтво. Я підвів під нього науковий фундамент, і від сліпецького примітиву довів до границі справжнього мистецтва» [1, с. 12].

На початку ХХ століття в Україні побутувало кілька різновидів кобзарського музикування, які вирізнялися характерними особли-

востями регіональних виконавських шкіл того часу. Станіслав Людкевич у своїй статті «Відродження бандури», яка була опублікована у 1906 році, писав наступне: «Спосіб орудування інструментом є в різних губерніях України різний. Найпримітивніший спосіб гри мають кобзарі з Чернігівщини, які ставлять бандуру до себе кантом резонатора та, держачи одною рукою ручку (гриф – *прим. автора*), грають двома пальцями другої руки. *Найлучше* розвинули спосіб гри на бандурі кобзарі з Харківщини, які ставлять бандуру на колінах рівнобіжно спідняком до себе, ручкою догори та грають обома руками з двох протилежних боків інструмента. Посереднє місце займають кобзарі полтавські, що ставлять бандуру боком, причім ліва рука лиш від часу до часу виручає другу» [2, с. 183, *курсив автора*].

Гнат Хоткевич вдосконалив власне цей, «найлучший» (за визначенням Людкевича) зінківський спосіб гри на бандурі, який використовували слобожанські кобзарі, давши поштовх для професійного розвитку бандури як інструмента і бандурного мистецтва загалом.

В силу відомих історичних та політичних обставин школа Гната Хоткевича, яка отримала назву харківської, під час тоталітарного режиму в Радянській Україні була несправедливо заборонена і зневажена ідеологічною парадигмою «нового народного мистецтва», а представники і популяризатори цієї школи якщо не емігрували, то зазнали репресій або були фізично знищені, як, зрештою, і сам її фундатор.

Натомість чернігівська або за іншою класифікацією київська бандурна школа у ті часи отримала змогу розвиватися, прогресувати і набула широкого розповсюдження.

Деякими сміливими фахівцями кобзарського мистецтва в середині минулого століття все ж таки були здійснені спроби відновити і бандуру харківського типу. Іван Скляр, Перекоп Іванов та Андрій Омельченко професійно обґрунтовували необхідність своїх намагань, констатуючи унікальні риси та специфічні ознаки харківської виконавської школи та відповідних музичних інструментів. І. Скляр у своїй праці «Київсько-харківська бандура», опосередковано погоджуючись з відомими твердженнями Хоткевича, об'єктивно визнає універсальність харківських бандур: «Фактура викладу при зінківському способі є досить близькою до фортепіанної, тобто може бути як гомофонно-гармонічною, так і поліфонічною. Отже, на старих діатонічних бандурах можна було грати обома способами – і чернігівським, і зінківським (харківським – *прим. автора*)». [3, с. 4]

Але чи не найбільший внесок у ренесанс виконавської школи Гната Хоткевича в Україні зробив професор ЛНМА імені М.В. Лисенка, заслужений діяч мистецтв України, відомий конструктор Василь

Явтухович Герасименко. Він разом із своїми вихованцями – Тарасом Лазуркевичем, Олегом Созанським та Дмитром Губ'яком починаючи з 1990 року утверджували сучасний етап відродження забутої в Україні харківської бандури та способу гри на ній.

Актуальні проблеми, пов'язані з відновленням в Україні бандури харківського типу, її інтегрування у систему професійної освіти, а також принципи мирного, толерантного і взаємодоповнюючого співіснування кількох виконавських шкіл, належать до важливих чинників розвитку та професійного збагачення сучасного бандурного мистецтва в процесі національно-культурного та духовного становлення української державності.

Література:

1. Хоткевич Г. М. Твори для харківської бандури : навч. посіб. Харків : ТО Ексклюзив, 2007. 302 с.
2. Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 2. : монографія. Львів : «Дивосвіт», 2000. 816 с.
3. Скляр І. Київсько-харківська бандура : монографія. Київ : Музична Україна, 1971. 115 с.

СТИЛЬОВА ІНТЕРФЕРЕНЦІЯ ЯК ЧИННИК КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ Б. БРІТТЕНА, М. РАВЕЛЯ ТА О. РОДИНА)

Лісова О. Г.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри концертмейстерства*

*Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Концертмейстер як співавтор художнього образу. Сучасне музикознавство розглядає роль піаніста-концертмейстера не як супровід, а як рівноправне партнерство, у якому фортепіанна партія є фундаментом драматургії. Сучасний концертмейстер – це не просто виконавець партії супроводу, а музичний психолог і стиліст [3; 4]. Звернення до творів Б. Бріттена, М. Равеля та О. Родіна дозволяє репрезентувати три різні авторські семантичні естетико-стильові моделі: театралізований гротеск, імпресіоністичний раціоналізм та

сучасний неоромантичний психологізм. В межах єдиної концертної програми дані моделі можуть набувати інтерпретативної цілісності – як через специфічні піаністичні прийоми (артикуляцію, педалізацію, туше), так і шляхом вибудовування музичної драматургії в ансамблі з солістом, у процесі опрацювання радикально відмінних музичних мов.

Б. Бріттен «Пісні кабаре» (Cabaret songs). Жанрова стилізація та театральність виявляються провідними семантичними траєкторіями циклу «Cabaret songs» (на вірші Вістана Г'ю Одена); даний цикл – блискучий приклад мовно-стилістичного синтезу, у якому «висока» академічна майстерність поєднується з естетикою легкого жанру 1930-х років, що висуває перед концертмейстером інтерпретативні завдання, що виходять за межі академічної школи, стають справжнім іспитом на стилістичну гнучкість та ансамблеву чуйність [7; 9]. Основні складові майстерності, необхідні для виконання цього циклу: жанрова багатосаровість, за якою концертмейстер має миттєво перемикатися між різними музичними мовами; ритмічна свобода та *rubato*, при якій піаніст не просто акомпанує, а «дихає» разом із вокалістом, котрий часто використовує елементи *Sprechgesang* (напівспів-напівмова), робить раптові зупинки або паузи; звукозображальність та іронія, коли концертмейстер має грати «з усмішкою» в звуці, тобто «інтонувати в образі», артистично-вишукано; динамічний баланс.

Цикл Б. Бріттена складається з чотирьох пісень, кожна з яких є окремим театральним мікросвітом. «Tell Me the Truth About Love» – найближче підводить до стилістики американського мюзиклу; використовуються характерний свінг, блюзові інтонації. Вокальна партія декламаційна, імітує розмовну мову; фортепіано грає роль «міського фону», вимагає віртуозного володіння стилем джазового піанізму та блюзовою манерою гри, яку важливо не «перетиснути» класичним туше.

«Funeral Blues» – траурний марш/пародія, що містить глибокий драматизм на межі з гротеском, екзальтацією. Фортепіанна партія переважена акордовою фактурою, тому що піаніст стає «оркестром», що імітує траурний марш. Потрібні сувора ритмічна дисципліна та глибокий, проте стриманий, звук.

«Johnny» – балада-пародія. Б. Бріттен стилізує цю пісню під салонну баладу або сентиментальний романс XIX століття, але з посмішкою. До цього підштовхує сюжет: героїня згадує свою закоханість у красеня Джонні. Вона робить для нього все, але він залишається байдужим і зрештою йде до іншої (або просто зникає). За формою це куплетна пісня, де кожен куплет символізує певний етап відносин. Це найбільш театралізована та психологічно загострена частина циклу. Фортепіано

поводиться як коментатор-цинік, споглядач, коли легковажні, майже «салонні» пасажі контрастують із драматизмом фіналу.

«Calypso» – стрімкий, віртуозний «біг». Шалений темп, що імітує стукіт поїзда та міський хаос створює технічний виклик виконавцям. Піаністу потрібно імітувати швидкий, майже механістичний ритм карибського танцю, зберігаючи при цьому легкість і прозорість фактури, щоб не заглушити вербальний текст. Ключові зони уваги: ритмічний драйв та моторність, звукопис (імітація) поїзда, ансамблева напруга, майже екстремальна, робота з фактурою [7; 9].

Б. Бріттен використовує музично-мовні елементи джазу, блюзу та естрадного кабаре. Тому концертмейстер має поєднувати академічну точність із «неакадемічною» манерою інтонування (свінг, акцентуація). Іноді вокальна лінія здається простішою за складний, гострий акомпанемент. Одним з виконавських завдань є робота над артикуляційною та тембровою точністю у передачі образів, в імітації інструментів естрадного ансамблю, у відчутті специфіки взаємодії «піаніст-вокаліст». І тут постають важливими миттєва реакція на текст та підтекст (на іронію, сарказм), підтримка вокальної декламації, для якої пауза та «підтекст» у фортепіано іноді стають важливішими за самі ноти. Так, в Funeral Blues фортепіано створює атмосферу неминучості, а в Calypso стає майже перкусійним інструментом.

Даний бріттенівський цикл можна визначати як приклад інтелектуальної деконструкції жанру. Для виконавця виконання завдання – поєднати академічну культуру звуковибудування з театральною епатажістю інтерпретації – є ознакою високої професійної мобільності. Вокальний цикл «Пісні кабаре» вимагає від піаніста імпровізаційної свободи, водночас зберігання «залізної» конструктивної логіки, передбаченої композитором.

М. Равель. «Павана на смерть інфанти». Фактурні виклики у виконанні цього твору обумовлені тим, що, незважаючи на позірну простоту, «Павана» вимагає від піаніста ідеального legato та володіння багатопшаровою фактурою. І концертмейстерська майстерність виявляється у створенні «нерухомого часу» – за рахунок витримки темпу (поп troppo lento), а не перебуванні у статиці. Важливо досягти прозорості звучання, що характерна для французького імпресіонізму. Треба додати, що цей твір має багато транскрипцій та перекладів для різних інструментів з фортепіано. Отже піаніст повинен мати навички імітації оркестрових барв (тембрових ефектів звучання валторна, струнних), створюючи акустичну «атмосферу» для соліста [4].

О. Родін. Елегія. «Елегія» Олександра Родіна поєднує неоромантичну чуттєвість з сучасним звуковим мисленням [1]. Композитор зізнавався, що спочатку вона була написана як окремий самостійний

твір, а потім ця мелодія стала цитатною основою для втілення музичного образу Харі (Гері) в балеті «Соляріс». У відомому сюжеті Станіслава Лема Гері є фантомом, відлунням пам'яті, яка матеріалізується на космічній станції. Її музика – це ускладнений діалог між земним минулим і холодним Космосом, між людиною та її Совістю [6]. Це неймовірно крихка і в водночас сильна мелодія, яка доводить: навіть на краю Всесвіту, у далекому майбутньому, людина ототожнює себе зі здатністю любити і пам'ятати.

Музика Олександра Родіна, за словами А. Башковського, потребує особливого відчуття «кінематографічності» та об'ємності звуку [2]. Сам образ Харі (Гері) – це втілення крихкості, ірреальності та глибокого психологічного болю. А якщо уявити «Елегію» як цитату (фрагмент) балету, піаніст має відтворити всю об'ємність оркестрового полотна, працювати з педалізацією як засобом створення космічного, «солярісівського» простору, використовувати широкий динамічний та тембральний діапазон, що підкреслює «неземну» природу героїні. До речі, якщо в оригіналі це дує скрипки та фортепіано, то в балеті тема віддається соло дерев'яних духових (флейти, гобою) разом з челестею.

Синтез стилів у роботі концертмейстера. Стосовно всіх трьох творів, піаніст виступає як «режисер звукового часопростору» [8], адаптуючи рояль під різні жанрові вимоги (від кабаре-піаніно до симфонічного оркестру в балеті), що потребує розвитку тембрального мислення. А вміння перемикатися між жорстким ритмом Бріттена, вишуканою мелодикою Равеля та експресивним інтонуванням Родіна додає інтонаційної та ансамблевої гнучкості виконавській інтерпретації.

Майстерність концертмейстера полягає у мовно-стилістичній мобільності, коли поєднання таких різних авторських композиторських концепцій дозволяє продемонструвати здатність піаніста до створення власної художньо-інтерпретативної парадигми: від іронії та гротеску до споглядальної величі та трагічного психологізму.

Література:

1. Башковський А. Музичний стиль Олександра Родіна в контексті постмодерних тенденцій сучасної української музики. *Науковий вісник НМАУ*. 2021. Вип. 131. С. 115–130.

2. Башковський А. Візуалізація музичного образу в балеті «Соляріс». *Музична наука на початку XXI століття* : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. 2023. С. 102–105.

3. Гнатюк Л. А. Мистецтво концертмейстера в контексті сучасної культури. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2018. 212 с.

4. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у просторі камерно-вокального жанру. Львів : Манускрипт, 2015. 324 с.
5. Родін О. Б. Стильові координати сучасного балетного театру. *Науковий вісник НМАУ*. 2020. Вип. 128. С. 77–92.
6. Самойленко О. І. Психологія мистецтва та музична психологія в системі сучасної музикознавчої методології. Музичне мистецтво і культура. Одеса : Астропринт, 2012. Вип. 15. С. 13–24.
7. Степанюк І. В. Жанрові метаморфози в камерно-вокальній творчості Б. Бріттена. *Музичне мистецтво і культура*. 2019. Вип. 28. С. 110–124.
8. Brezina L. *The Art of the Collaborative Pianist*. New York : Oxford University Press, 2021. 248 p.
9. Erinn Roberts, *Stylistic fusion in the Cabaret Songs of Benjamin Britten and W.H. Auden: a performer's analysis*. A thesis ...for the degree of doctor of musical arts. The University of british Columbia (Vancouver) (2009). 128 p.

ПЕРФОРМАНС ЯК ОРИГІНАЛЬНИЙ ТА ЕПАТАЖНИЙ ФЕНОМЕН СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Мазур І. В.

*кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри музикознавства, інструментальної
підготовки та методики музичної освіти
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія
м. Хмельницький, Україна*

Одним із основних напрямів сучасних трансформаційних змін у мистецтві вважається принцип переосмислення класичних традиційних форм і правил на сучасний лад. Це призводить до: створення нової інтерпретації як мистецьких засобів так і жанрових моделей; знаходження новітніх засобів, поява яких стає можливою завдяки активному впровадженню цифрових технологій. Зазначимо, світ мистецтва у сучасних умовах знаходиться в авангарді захоплюючих інноваційних змін новітньої епохи.

Одним із епатажних, оригінальних, вражаючих і одночасно шокуючих явищ сучасного соціокультурного простору вважається мистецтво перформансу, відносно якого постійно тривають численні дискусії, дебати, суперечки. Неоднозначність визначення цього феномену

призводить до необхідності глибокого аналізу та прискіпливого вивчення сутності перформансу, з'ясування його характерних ознак і окреслення умов й специфіки функціонування.

Появу перформанса, як сформованого мистецького явища, потрібно віднести до II половини XX століття, а саме, на кінець 1950-х – початок 1960-х років. У 1952 році відомий американський арт-критик Г. Розенберг публікує есе «Американські художники дії», у якому використовує термін «живопис дії», що визначить подальший рух мистецького розвитку, стане основою для появи феномену під назвою «перформанс», передбачаючи досить провокаційну й неоднозначну форму прояву творчої праці художника. На думку Г. Розенберга, американським художникам II половини XX століття властивий індивідуальний стиль, який віддає головну перевагу важливості самого процесу нанесення фарби наявному результату, що призводить до перетворення полотна на активну арену дії [5].

На сьогоднішній день існує велика кількість різноманітних трактовок поняття «перформанс», але й досі відсутня його наукова дефініція, що призводить до значного ускладнення розуміння й сприймання означеного мистецького феномену. Поняття «перформанс» часто використовується в одній площині зі словами «мистецтво», «демократія», «культура», «субкультура», кожне з яких характеризується наявною структурною складністю й визначається багатьма змістовними компонентами.

Поняття «перформанс» (англійською – «performance») перекладається як виступ, вистава, виконання. Зрозуміло, що між означеними поняттями вже існують певні суттєві відмінності, що не дає жодної підстави їх застосовувати в якості єдиного точного перекладу поняття «перформанс». Спочатку він отримав чіткі ознаки універсального терміну й використовувався для описування й характеристики будь-якого публічного артистичного дійства. Численні мистецькі явища сучасного мистецтва доволі часто отримували назву «перформанс». Під цією назвою проходили виступи дадаїстів, літературно-поетичні вечори, відбувалися мистецькі акції, проголошувалися маніфести, виконувалися різноманітні музичні й театральні вистави [1].

У 1973 році в спільноті музичних критиків виникла гостра потреба й необхідність окреслення певних обмежень відносно застосування цього поняття, що передбачало використання його лише для означення явищ із наявними ознаками епатажності, оригінальності, незвичності. Це відразу викликало шквал негативної реакції й численні непорозуміння серед діячів мистецького середовища. Чимало художників вважали, що «перформанс» явище занадто театральне, досить обмежене, є нездатним передати сутність й специфіку нової художньої форми

мистецтва – акціонізму, який передбачав кардинальну трансформацію основних мистецьких норм і принципів.

Перформанс, як художньо-мистецький прояв, завжди відбувається публічно, знаходиться на межі жанрів і зображальних кодувань. Власним бажанням переформулювати основні стилістичні догми мистецтва перформанс втілює дух історичного авангарду, який, на той історичний період часу, ще не отримав відповідного визначення, але вже відіграв важливу роль у проведенні багатьох вечірок футуристів, дадаїстів, конструктивістів [3].

Перформанс – це живопис-дія, для якого важливим є не кінцевий результат у вигляді завершеної картини, пріоритетності набуває питання вираження енергії митця, його внутрішніх імпульсів, моторики. Занурення в себе – самопізнання – відбувається завдяки зіткненню митця із матерією, полотном, після чого художник дозволяє собі відкритися світу, глядачу. У цьому контексті полотно розглядається як певний медіум, каталізатор внутрішнього сенсу життя художника. Митець і картина стають одним цілим, зникає межа, яка між ними традиційно завжди існувала. Рух, енергія, дія – основні складові живопису-дії, призводять до зникнення артефакту – основного матеріального свідка живопису митця.

Перформанс звільнив мистецтво від матеріальності: щоб створювати композиції, потрібно лише тіло художника, яке, на відміну від фарб, пензликів, фотоапаратів, завжди поряд із ним. Визнання цього принципу визначальним для перформансу викликає появу численних запитань: яким чином має відбуватися документація, архівація, фіксація цього дійства; як до цього мистецького феномену має відноситися досвід глядача: залишатися стороннім спостерігачем, бути тілесно активно задіяним у процес, отримуючи право називатися перформером [2].

Незважаючи на основні ознаки перформанса – відсутність матеріальної складової, яка розглядається головною причиною відсутності його тиражування, копіювання – друга половина ХХ століття продемонструвала кардинально іншу картину функціонування цього мистецького феномену. 1970-ті роки – «золоте століття» перформансу. Незважаючи на нематеріальність й відсутність можливості продажу – фото й відео матеріали з певних перформансів швидко поширювалися, потрапляючи в музеї, центри мистецтва й приватні колекції. Важливу роль у цьому відіграла не документальна складова, певна фетишизація перформансу передбачала наявність у митців впевненості в те, що їхні роботи зможуть, на певний час, втримати в собі «життєву енергію» [3]. Показовим у цьому відношенні є мистецтво Й. Бойса, який перший з художників почав цілеспрямовано й ретельно створювати

документацію власних перформансів, що обов'язково передбачали описування реакції глядачів, навіть її негативних проявів.

Перформанс доцільно розглядати як одну із форм акціоністського мистецтва, що мало значний вплив на основні принципи і норми естетики: за допомогою переміщення фокусу уваги з акту створення матеріального мистецького об'єкту на процес, дію із обов'язковою присутністю митця в цьому дійстві. Означені аспекти призводили до руйнування традиційних уявлень про мистецтво, принципи його створення і особливості подальшого функціонування. Перформанс замінює твір подією, що надає можливість стверджувати про його основну специфічну відмінність: він наявний лише під час події, обмежений часом її здійснення, має чітко визначений вектор розгортання у часі.

Перформанс не намагається й не прагне до створення будь-якого твору, артефакту, який має можливість для багаторазового відтворення. Він передбачає унікальність і одноразовість у проведенні, що не передбачає повторення цього явища і відтворення усіх моментів, які притаманні йому під час презентації. Зацікавленість у створенні події, яка являє собою цілісну з довершеною індивідуальною формою композицію, доцільно розглядати з позицій логіки відмови, що вважається іманентною властивістю сучасного мистецтва [4].

Перформанс змінює й оновлює традиційні норми і правила мистецького світу. Відмова від артефакту, який визначається як твір мистецтва, до якого можна звертатися багато разів, його можна зафіксувати й зберігати у архіві – ці ознаки показові для явища «перформансу». Появу перформансу потрібно розглядати як певну реакцію мистецтва на медіалізацію людського життя в умовах сучасної реальності, на процес створення великої кількості творів мистецтва засобами сучасних цифрових технологій.

Література:

1. Ірдиненко К. Постмодерністське мистецтво як предмет теоретичного осмислення. *Науковий вісник Чернівецького університету. Філософія*. 2013. Вип. 663–664. С. 192–198.

2. Карповець М. В. Перформативність як умова гетерогенності суспільства: культурно-антропологічний аспект. *Людина і культура*. Острог : Видавництво НаУОА. 2019. С. 134–156. URL: <https://eprints.ou.edu.ua/8011/1/11.pdf>

3. Alexander J.C. Cultural pragmatics: social performance between ritual and strategy. *Sociological theory*. 2004. Vol. 22, № 4. P. 527–573.

4. Greenberg C. Avantgarde and Kitsch. *Partisan Review*. 1939. Vol. VI, No. 5. P. 34–49.

5. Rosenberg H. The De-Definition of Art: Action Art to Pop to Earthworks. New York : Horizon Press, 1972. 256 p.

УДОСКОНАЛЕННЯ ОСВІТНЬО-ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ДИРИГЕНТА-ХОРЕМЕЙСТЕРА В УМОВАХ ВИКЛИКІВ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ПРАКТИКИ

Михайлова Н. М.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

Мистецька освіта в Україні нині розвивається в умовах складних суспільних викликів, спричинених спочатку пандемією, а згодом повномасштабною війною. Попри це, творча спільнота демонструє стійкість і здатність до адаптації, адже мистецтво передусім створюється людьми, які, залишаючись незламними, продовжують розвивати культурний простір і формувати його майбутнє. Активне впровадження сучасних світових мистецьких практик і нових форматів взаємодії диригента з хоровим колективом та аудиторією зумовлює потребу у фахівцях нового типу, що, своєю чергою, актуалізує необхідність удосконалення освітньо-професійних програм їх підготовки.

Професійна діяльність диригента-хормейстера сьогодні висуває нові вимоги, що виходять за межі її традиційного розуміння. Зокрема, змінюється характер взаємодії з хоровим колективом та аудиторією, розширюються можливості використання цифрових технологій, зростає роль дистанційних форм комунікації. Диригент стає не лише керівником репетиційного процесу, але й організатором творчих проєктів, які можуть реалізовуватися в онлайн-форматі або з використанням віртуальних платформ.

Зміни у професійній діяльності диригента-хормейстера зумовлюють необхідність переосмислення змісту та структури освітньо-професійної підготовки майбутніх фахівців, орієнтованих на сучасні вимоги ринку праці. У цьому контексті інтегральна компетентність – «кваліфікаційний метаконструкт, що забезпечує здатність фахівця здійснювати координацію процесів формування й актуалізації компетентностей відповідно до вимог мистецько-освітнього процесу» [3, с. 128] –

набуває особливого значення як системоутворюючий чинник професійної підготовки, сприяючи цілісності, гнучкості й результативності діяльності майбутнього фахівця в умовах трансформації мистецької практики. Це узгоджується з підходом Т. Хоми та С. Стеблюк, які зазначають що «інтегральна компетентність як складова частина професійної формулює специфіку діяльності за фахом, виступає «стрижнем» для підготовки здобувачів освіти» [4, с. 179].

Успішна інтеграція світового досвіду в українську хорову практику, на думку О. Віла-Боцман [2] може стати потужним імпульсом для розвитку вітчизняної хорової культури. Стрімінгові трансляції мистецьких подій, віртуальні хори, інтерактивні форми комунікації виконавців зі слухачами (концерти-діалоги, флешмоби) сприяють популяризації хорового мистецтва, залученню нової аудиторії, розширенню меж традиційного концертного простору зазначає автор. Важливу роль у цьому процесі відіграють медіаплатформи та соціальні мережі, які активно поширюють мистецький контент, формують нові моделі репрезентації хорового мистецтва. Їх використання дозволяє не лише популяризувати хорову творчість, а й створювати динамічний простір взаємодії, у якому слухач виступає безпосереднім учасником мистецького процесу.

Окреслені тенденції актуалізують необхідність формування у майбутнього диригента-хормейстера комплексу нових професійних компетентностей, що виходять за межі традиційної фахової підготовки. Водночас сучасні освітньо-професійні програми характеризуються достатнім рівнем гнучкості, що відкриває можливості для їх своєчасного оновлення відповідно до актуальних запитів мистецької практики. Це, зокрема, передбачає адаптацію навчально-методичного забезпечення та впровадження освітніх компонентів, спрямованих на формування затребуваних професійних умінь і навичок. Йдеться, переважно, про опанування цифрових інструментів і технологій, здатність до ефективної комунікації з різними аудиторіями, розуміння специфіки міжкультурної взаємодії, а також розвиток креативного мислення та адаптивності до змінних умов професійної діяльності. У цьому контексті постать диригента набуває багатовимірного характеру, поєднуючи в собі функції музиканта, організатора, комунікатора, лідера та педагога, що забезпечує його здатність до ефективної реалізації у сучасному мистецькому просторі. Використання сучасних маркетингових технологій, зокрема інструментів SMM та PR-менеджменту, надає можливість диригенту-хормейстеру не лише ефективно реалізувати стратегії просування та комунікаційної політики мистецького продукту, а й цілеспрямовано формувати та розвивати персональний бренд як митця і професіонала.

В умовах сьогодення означене набуває особливої значущості, адже йдеться не лише про професійні переваги. Це також можливість привертати міжнародну увагу та говорити про події в Україні мовою мистецтва, відчувати підтримку й спілкуватися без кордонів завдяки мистецьким ініціативам, налагоджувати міжкультурну співпрацю та реалізовувати спільні творчі проєкти. Адже хорове мистецтво завжди сприяло збереженню національної культурної ідентичності та підтримувало суспільство в складні періоди соціальних потрясінь. Тому подекуди професійна діяльність диригента виходить за межі суто виконавської практики, набуваючи додаткових соціокультурних вимірів.

Отже, сучасні трансформаційні процеси у сфері хорового мистецтва та зміни характеру професійної діяльності диригента-хормейстера зумовлюють необхідність перегляду підходів до його освітньо-професійної підготовки. Орієнтація на формування комплексу професійних компетентностей, що відповідають актуальним викликам мистецької практики, забезпечує підготовку фахівця, здатного до ефективної діяльності в умовах динамічних змін. Освітньо-професійні програми, орієнтовані на формування індивідуальної траєкторії розвитку майбутнього диригента-хормейстера, мають вирізнятися гнучкістю щодо оновлення змісту навчання та інтеграції сучасних технологій і практик. Це сприятиме формуванню конкурентоспроможного фахівця, готового до професійної самореалізації у сучасній хоровій практиці. Такий підхід дозволить не лише відповідати запитам сьогодення, а й забезпечити подальший розвиток вітчизняної хорової культури в контексті світових мистецьких тенденцій.

Література:

1. Богданов М. «SMM»: маркетинг в соціальних мережах як інструмент просування музичного контенту в мережі Інтернет. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. Вип. 31. С. 77–85.
2. Віла-Боцман О. Новітні форми взаємодії диригента хору з аудиторією: світова практика. *Музичне мистецтво і культура*. 2025. Вип. 44. С. 397–411.
3. Хмелевська І. Методика формування інтегральної компетентності майбутніх викладачів мистецьких дисциплін. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2019. Вип. 1–2 (13–14). С. 128–137.
4. Хома Т., Стеблюк С. Інтегральна компетентність як складник професійної компетентності в педагогічній освіті. *Теорія та методика професійної освіти*. 2021. Вип. 31. Т. 1. С. 177–180.

БЕТХОВЕНСЬКИЙ СОНАТНИЙ СВІТ У ДЗЕРКАЛІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ АРТУРА ШНАБЕЛЯ: СТИЛЬ, ДРАМАТУРГІЧНЕ МИСЛЕННЯ ТА ПІАНІСТИЧНА ТРАДИЦІЯ

Муляр А. П.

докторка філософії,

викладачка кафедри спеціального фортепіано

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

м. Одеса, Україна

Фортепіанні сонати Людвіга ван Бетховена (1770–1827) традиційно розглядаються як «лабораторія» його композиторського мислення, де випробовуються структурні, фактурні та драматургічні рішення, які згодом знаходять продовження в симфоніях, квартетах та ораторіальних жанрах. Дослідники неодноразово підкреслювали, що саме в сонатах найповніше виявляються експериментальні пошуки композитора: розширення регістрового й динамічного діапазону фортепіано, оркестрове трактування фактури, сміливе використання педалі, нові типи тематичного розвитку й конфліктної драматургії. Сонатний цикл постає як своєрідний «щоденник» еволюції бетховенської музичної мови, від спадкоємного зв'язку з віденським класицизмом до пророцтв романтичної та навіть модерністської естетики.

Упродовж XIX століття переважала романтична модель читання бетховенських сонат, коли педалізація, вільні рубато, суб'єктивна динамічна гра часто камуфлювали строгість форми. Численні піаністи трактували Бетховена як попередника лірико-драматичної експресії Ліста, Шумана, Брамса [7, с. 256]. На рубежі XIX–XX століть інтерпретаційний спектр суттєво поляризується: з одного боку, зберігаються патетично-романтичні прочитання (Ежен д'Альбер та інші представники пост-лістівської традиції), з іншого – формується академічно-«текстоцентричний» підхід, орієнтований на точність ритму, ясність фактури, структурну прозорість, що репрезентують Ферруччо Бузоні та низка піаністів віденського кола. У цьому контексті постать Артура Шнабеля виявляється принципово переломною: він поєднує суворе ставлення до нотного тексту з надзвичайно живим, внутрішньо драматичним його осмисленням.

Важливим чинником у формуванні інтерпретаційної концепції Шнабеля є спадкоємність віденської піаністичної школи. Його педагогічна «генеалогія» простежується безпосередньо до Бетховена: Шнабель навчався у Теодора Лещетицького, учня Карла Черні, який, у свою

чергу, був безпосереднім учнем Бетховена. Ця лінія не лише символічно пов'язує піаніста з традицією, а й формує особливий тип мислення: повага до авторського тексту поєднується з переконанням у необхідності творчої свободи. Як підкреслює сам Шнабель, інтерпретатор не має бути «рабом» партитури, але й не може ігнорувати її внутрішню логіку; він є партнером композитора, який щоразу заново оживлює твір у живому звучанні [8, с. 112].

Суттєвою складовою його діяльності стала редакторська робота над повним циклом із 32 сонат Бетховена. Власні примітки, ремарки й коментарі Шнабеля являють собою не лише технічні поради, а й відображення цілісного бачення стилю композитора. Через детальний аналіз інтонаційних формул, ритмічної організації, фактурної логіки він прагнув наблизитися до тих меж, за якими інтерпретаційна свобода перестає відповідати бетховенському мисленню. У цьому сенсі редакторські видання Шнабеля можна розглядати як письмовий еквівалент його виконавської концепції: вони фіксують спосіб мислення, який лежить в основі його сценічних прочитань.

Однією з ключових рис інтерпретаційного стилю Шнабеля є особливе відчуття музичного часу. Він послідовно уникає демонстративної віртуозності заради ефекту; темпи, як правило, позбавлені зовнішньої поспішності, але наповнені внутрішньою напругою. Для піаніста принципово важливим є не стільки окремий звук, скільки «простір між звуками» – паузи, дихання фрази, акустична вага кожної інтонації [8, с. 112]. Саме в цих проміжках формується драматургія: зміни щільності часу, несподівані зупинки, відтерміновані кульмінації створюють ефект філософської оповіді, де слухач немовби залучений до процесу «думання» музики.

Це особливо помітно в трактуванні повільних частин, у яких Шнабель схиляється до надзвичайно повільних темпів, зберігаючи при цьому ясність ритмічного пульсу. Ліричні епізоди у його виконанні ніколи не перетворюються на сентиментальну імпровізацію; навпаки, кожен жест, кожен динамічний злам підпорядкований загальній драматургічній лінії. Трагічні монолози бетховенських *Largo* й *Adagio* набувають у нього рис медитативної сповіді, де внутрішня драма розгортається в часі з майже симфонічною масштабністю. Прикладом може слугувати трактування другої частини Сонати *D-dur*, *op. 10 № 3*, яку піаніст будує як єдиний трагічний монолог, що невблаганно прямує до кульмінаційної вершини й завершується просвітленим філософським відлунням.

Не менш показовим є підхід Шнабеля до швидких частин. Він обирає темпи, які дозволяють максимально чітко артикулювати фактуру й виявити її структурну логіку, уникаючи надмірної моторної

гонитви. У першій частині тієї ж Сонати D-dur, op. 10 № 3, головна партія в його виконанні набуває характеру енергійного, але внутрішньо контрольованого руху, де динаміка та акценти підкреслюють вектор розвитку, а не розривають форму на ефектні, але зовнішні фрагменти. Побічна тема, навпаки, вирізняється співучістю, ясною лінійністю й виразним інтонаційним профілем, що створює тонкий контраст без порушення єдності темпоритму. За такої організації часу перша частина постає цілісним епічним розгортанням, а не набором віртуозних епізодів.

Однією з ключових ідей Шнабеля є осмислення циклу з 32 сонат як єдиного духовно-художнього шляху. Повний цикл він виконував і програмував як послідовність «етапів» становлення бетховенської свідомості – від ранніх творів, у яких домінує зв'язок із традицією Гайдна й Моцарта, до пізніх сонат, де фортепіанна мова набуває рис майже метафізичної абстракції. З точки зору піаніста, кожна окрема соната розкривається повніше саме в контексті цілого: інтонаційні й структурні мотиви, що з'являються в одному опусі, відгукуються в інших, утворюючи складну систему перехресних асоціацій. Такий підхід особливо виразно проявився в його виконавській практиці та легендарному записі повного циклу сонат, здійсненому у 1932–1935 роках, який і сьогодні вважається одним із еталонів бетховенського виконавства.

Сучасні піаністи й музикознавці неодноразово наголошували на унікальності шнабелівського внеску. Альфред Брендель розглядає його як одного із засновників модерного типу інтерпретатора, для якого аналіз форми, стильова рефлексія й історична свідомість є не менш важливими, ніж технічна майстерність [3, с. 454]. У цьому сенсі Шнабель виступає своєрідним «мостом» між традиційною віденською школою і пізнішими поколіннями піаністів другої половини ХХ століття, які вже не сприймають текст Бетховена як «сировину» для романтичної імпровізації, а як складну, внутрішньо цілісну конструкцію, що потребує інтелектуального прочитання.

Фортепіанні сонати Бетховена в інтерпретації Артура Шнабеля демонструють, наскільки плідним може бути поєднання шанобливого ставлення до авторського тексту з творчою, духовно насиченою свободою. Його виконання виявляє новаторські жанрово-стильові риси бетховенського мислення, підкреслює симфонічну масштабність фортепіанного письма, загострює увагу до структурних і драматургічних вузлів. При цьому піаніст послідовно уникає зовнішньої ефектності; в центрі його концепції перебуває ідея цілісної художньої логіки твору, яку він розгортає у часі з рідкісною внутрішньою переконливістю. Завдяки цьому інтерпретації Шнабеля й досі

сприймаються як своєрідний «канон мислення» про бетховенські сонати, а не лише як історичний документ епохи.

Література:

1. Badura-Skoda P., Badura-Skoda E. Interpreting Mozart on the Keyboard. Oxford: Clarendon Press, 1962. 313 p.
2. Bekker P. Beethoven. Berlin: Schuster & Loeffler, 1912. 610 p.
3. Brendel A. Music, Sense and Nonsense: Collected Essays and Lectures. London: Robson Press, 2015. 454 p.
4. Brendel A. On Music: Collected Essays. Chicago: A Cappella Books, 2001. 418 p.
5. Kinderman W. Beethoven. Berkeley: University of California Press, 2009. 374 p.
6. Lockwood L. Beethoven: The Music and the Life. New York : W. W. Norton & Company, 2005. 604 p.
7. Rosen Ch. Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion. New Haven: Yale University Press, 2002. 256 p.
8. Schnabel A. Music and the Line of Most Resistance. New York: Da Capo Press, 1969. 112 p.
9. Solomon M. Beethoven. New York: Schirmer Books, 1977. 570 p.
10. Taruskin R. Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music. Oxford: Oxford University Press, 2010. 586 p.

РОЛЬ ЗВУКОРЕЖИСУРИ, МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ТА МУЗИЧНОГО ОФОРМЛЕННЯ В ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Муравська А. В.

*викладач кафедри музично-сценічного мистецтва
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна*

Сучасний театр поєднує в собі різні засоби художньої виразності, а саме акторську гру, сценографію, звук та світло. Звукорежисура, як спеціальність, що відповідає безпосередньо за звук, формує художній звуковий образ вистави та забезпечує необхідні технічні умови для створення цього художнього образу. З розвитком цифрових технологій технічні можливості в сфері звукорежисури значно покращились, що дало можливість для втілення нових цікавих творчих

рішень, що в свою чергу перетворило звук на повноцінного учасника вистави.

Отже, поняття звукорежисури в театрі можна описати як діяльність, що спрямована на створення, реалізацію та відтворення звукового образу вистав і містить в собі технічну та художню складові.

Технічна складова представляє собою роботу зі звуковим обладнанням і спеціалізованим софтом, балансуванням рівнів та частотною корекцією. Тут є важливою динаміка дії, особливості акустики сценічного простору, технічні можливості та навички звукорежисера. Її роль в тому, щоб уможливити реалізацію художньої ідеї не порушуючи естетики звукового образу.

Художня складова полягає у створенні власне цього звукового образу. Це підбір музичного супроводу (або співпраця з композитором проєкту), розробка та створення звукових ефектів і їх грамотне використання впродовж дії, усвідомлення ролі та місця звукового супроводу всередині сюжету і його взаємодії з іншими елементами вистави. З цього боку звукорежисер є співтворцем проєкту, що також бере участь у формуванні його емоційної та сенсової складової.

Кажучи про художній аспект роботи звукорежисера є сенс трохи заглибитись в питання музичної складової звукового супроводу. Музика в театрі може мати як головну так і допоміжну роль. Наприклад, у драматичних виставах музика покликана скоріше створювати емоційний фон сцени, підтримати образи персонажів напряму чи контрапунктом. Тоді як у таких жанрах як опера чи мюзикл музика є основою дійства, що формує його структуру. Зараз в сучасному театральному світі (як в опері так і в драматичних напрямках) активно з'являються нові для театру музичні стилі на кшталт електронної музики та їх поєднання з класичними театральними музичними стилями. В Україні яскравими прикладами режисерів, які полюбують використовувати у своїх постановках такі поєднання можна вважати Дмитра Богомазова, Кирила Кашлікова, Івана Уривського та Давида Петросяна. На мою думку подібні експерименти не руйнують класичного театру, а скоріше дають більше можливостей для підкреслення емоційності деяких моментів чи більш яскравого вираження сюжетних ліній або конкретних персонажів. Так чи інакше, в театральному світі потроху з'являється нова музична естетика, що дозволяє в тому числі і захопити увагу глядача, що, безумовно, змінює свої вподобання з покоління в покоління.

Та і загалом разом з технічним процесом роль звуку в драматичному театрі значно змінилась. З живого музичного супроводу та простих шумових ефектів від імпровізованих фолі артистів з-за куліс театр з розвитком технічних можливостей перейшов на звукову картинку

як активний елемент драматургії. В звукорежисера з'явилась можливість керувати динамікою звукового супроводу (ну і взагалі виникла така професія як театральний звукорежисер) та використовувати просторові ефекти, занурюючи глядача в ілюзію, що відбувається на сцені. З інтеграцією в театральне мистецтво мультимедійних технологій звукорежисер також отримав можливість користуватись спеціалізованим програмним забезпеченням на кшталт таких популярних програм як QLab або Ableton. На відміну від мінідисккових або SD програвачів ці програми дозволяють програмувати і запускати одночасно кілька джерел сигналу, використовувати внутрішньо програмні звукові ефекти на музиці та мікрофонах та дають можливість створювати максимально наближену до іммерсивної (або безпосередньо іммерсивну) звукову картинку, що значно розширює творчі можливості звукорежисера та межі сценічного простору і уяви глядача. Яскравим прикладом спроби створити звукове оформлення за вище описаним принципом є вистава “Ляльковий дім” за п'єсою Г. Ібсена в Національному академічному драматичному театрі ім. Лесі Українки. Камерна сцена у поєднанні з цікавими звуковими 3D ефектами з дещо казковою місцями атмосферою дозволили максимально занурити глядача в сюжет та отримати незвичайний емоційний досвід.

Отже, розвиток технологій спонукав театральне мистецтво еволюціонувати, інтегрувати нові технічні можливості та розширити творчий потенціал класичного театру. Поєднання творчої і технічної складової професії театрального звукорежисера дозволило також розширити сценічний простір, дало можливість для втілення сміливих творчих ідей та поле для майбутніх творчо-технічних експериментів у сфері звуку, адже прогрес на місці не стоїть. Сучасний театр став більш інтерактивним та виразним і, що приємно усвідомлювати, є доволі популярним та актуальним видом мистецтва у контексті сучасної культури.

Література:

1. Аронсон А. Сценічний дизайн і театр ХХІ століття : монографія. Київ : Літопис, 2020. С. 80–105.
2. Погребняк Л. Сучасні технології у сценічному мистецтві : навч. посіб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2019. С. 40–75.
3. Бондаренко Т. Основи звукотехніки для театру : навч. посіб. Львів : Видавництво ЛНМА, 2018. С. 10–25.
4. Бондаренко Т. Основи звукотехніки для театру : навч. посіб. Львів: Видавництво ЛНМА, 2018. С. 10–25.
5. Козюренко Ю. Основи театральної звукорежисури. Київ : Мистецтво, 1975. С. 5–18.

6. Севашко А. Звукорежисура і запис фонограм : навч. посіб. Київ, 2006. С. 120–151.
7. Pavis P. Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis. Toronto: University of Toronto Press, 1998. С. 360–370.
8. Rumsey F., McCormick T. Sound and Recording: Applications and Theory. London : Routledge, 2014. С. 300–320.
9. White P. Basic Live Sound. London : Sanctuary Publishing, 2012. С. 20–45.

ФРАГМЕНТАРНІСТЬ ЯК МЕТОД І ВИКЛИК У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Назарчук Х. А.

*асистент кафедри музикознавства та хорового мистецтва
Львівський національний університет імені Івана Франка
м. Львів, Україна*

Професійна діяльність концертмейстера є складним багаторівневим процесом, що поєднує виконавські, педагогічні та комунікативні функції. Однією з її визначальних характеристик виступає фрагментарність, яка проявляється у специфіці репетиційної роботи та особливостях музичного мислення. На відміну від сольного виконавства, де твір здебільшого осмислюється як цілісна художня структура, у діяльності концертмейстера значна частина часу відводиться роботі з окремими фрагментами музичного тексту – короткими фразами, мотивами, складними технічними епізодами. «Напрацьовані роками технології вивчення напам'ять, послідовність дій під час опрацювання фактури, власні позначки в нотному тексті дозволяють концертмейстеру якнайшвидше опрацювати та вивчити власну партію» [1, с. 13]. Такий підхід формує особливий тип мислення, орієнтований на деталь, але водночас спрямований на досягнення художньої цілісності.

Фрагментарність у цьому контексті виконує важливу функціональну роль, оскільки складається з «...неодноразових повторень цілого та окремих деталей, шліфування технічно важких епізодів, пошуку та варіюванню різних темпів, агогічних відхилень, всілякої координації динамічної партитури» [7, с. 61]. Вона є необхідною умовою ефективної взаємодії концертмейстера з солістом або колективом, сприяє усуненню виконавських неточностей і формуванню стабільності

виконання. У сучасних наукових дослідженнях підкреслюється, що саме через детальне опрацювання окремих елементів досягається якісна ансамблева взаємодія та узгодженість інтерпретаційних рішень [4].

Водночас фрагментарний характер роботи висуває підвищені вимоги до психологічної стійкості концертмейстера [3]. Багаторазові повтори одних і тих самих елементів можуть призводити до зниження концентрації уваги та емоційного виснаження, що потребує сформованих навичок саморегуляції та здатності підтримувати продуктивний рівень творчої взаємодії. Важливого значення набуває розвиток професійної інтуїції, яка дозволяє оперативно реагувати на зміни у виконанні партнера, передбачати можливі труднощі та коригувати процес роботи в реальному часі. «Трапляється, що один із партнерів не дотримує завчасно визначеної тривалості паузи, бере швидший або повільніший темп у сольному епізоді, тобто внаслідок впливу так званого естрадного хвилювання діє не відповідно до спільно вироблених у репетиційному процесі критеріїв оптимального звуковилучення, динаміки, темпоритму, агогіки тощо» [2, с. 29].

У педагогічному аспекті фрагментарність постає як ефективний метод поетапного засвоєння музичного матеріалу. Концертмейстер у навчальному процесі виконує функцію співпедагога, допомагаючи студентові або виконавцю поступово оволодівати технічними та художніми елементами твору. Такий підхід забезпечує індивідуалізацію навчання, сприяє розвитку виконавських навичок і формуванню усвідомленого ставлення до музичного тексту. Дослідники наголошують на важливості комплексного підходу до підготовки концертмейстера, який поєднує виконавські та педагогічні компетентності [6].

Разом із тим, одним із ключових викликів фрагментарної роботи є збереження цілісності художнього образу твору. Зосередження на окремих деталях може призводити до втрати відчуття загальної драматургії, тому концертмейстер повинен постійно утримувати в уяві цілісну концепцію твору, поєднуючи окремі елементи в єдину інтерпретаційну модель. Саме здатність інтегрувати фрагменти в логічно завершену художню структуру є ознакою високого професіоналізму та розвиненого музичного мислення [3; 7].

Таким чином, фрагментарність виступає невід'ємною складовою професійної діяльності концертмейстера, поєднуючи у собі як ефективний метод опрацювання музичного матеріалу, так і джерело певних викликів. Її усвідомлене використання сприяє підвищенню якості ансамблевого виконання, розвитку виконавської майстерності та оптимізації навчального процесу, водночас вимагаючи від музиканта високого рівня концентрації, психологічної витривалості та здатності мислити цілісно.

Література:

1. Бойко І. Практичні рекомендації концертмейстеру для самостійної роботи над музичним твором. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 1. DOI: 10.32782/art/2024.1.2
2. Журавльова Н. Концертмейстерська інтуїція: до сутності поняття. *Fine Art and Culture Studies*. 2023. № 1. DOI: 10.32782/facs-2023-1-4
3. Калашникова А. Тезаурус концертмейстера: системний підхід. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 1. DOI: 10.32782/art/2024.1.7
4. Оболенська М. Стратегії формування інтерактивної ансамблевої взаємодії для ефективної роботи піаніста-концертмейстера. *Українська музика*. 2025. № 1. DOI: 10.32782/2224-0926-2025-1-52-8
5. Переверзева О. Поліфункціональність професійних компетенцій концертмейстера як педагогічна проблема. *Молодь і ринок*. 2019. № 10. DOI: 10.24919/2308-4634.2019.166385
6. Умрихіна О., Подолян А. Роль піаніста-концертмейстера в педагогічній освіті. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету*. 2017. № 2. <http://znp.udpu.edu.ua/article/view/137679>
7. Черняк Є., Міщенко С. Специфічні особливості прояву виконавської майстерності концертмейстера-піаніста в процесі ансамблевого музикування. *Молодь і ринок*. 2021. № 6. DOI: 10.24919/2308-4634.2021.234135

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В СИСТЕМІ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ КОМУНІКАЦІЙ: ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНОГО КОДУ

Немченко К. В.

*кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри теоретичної, музично-інструментальної
і вокальної підготовки*

*Навчально-науковий інститут музичного і перформативного
мистецтв та соціокультурних практик Державного закладу
«Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»
м. Одеса, Україна*

Поняття «культура» транслює багато різноманітних значень (на межі ХХ–ХХІ століть дослідники зафіксували понад п'ятсот інтерпретацій категорії «культура» лише у філософському дискурсі),

де більшість з них пов'язується з людською діяльністю: людина створює, зберігає і поширює культурні цінності. Тобто культура розглядається як продукт творчої праці людини, як втілення її ідей у всіх сферах життя і діяльності. У широкому сенсі культура – «сукупність матеріальних і духовних цінностей, які вироблені упродовж історії людства; а у вузькому – є сферою духовного життя людини» [3, с. 71].

Однією зі сфер духовної культури людства є музичне мистецтво, і, зокрема, вокальне мистецтво, в якому однією з домінант виступає культура звуку. Звук в мистецтві співу не є просто природним шумом, що видає наш організм, саме у контексті культури він стає свідомо налаштованим інструментом, естетично організованим тоном. За для того, щоб звук нашого голосу став саме мистецтвом, культурним кодом, еталоном, задоволенням, філософською категорією, ми маємо опанувати специфічну співацьку техніку: дихання, резонування, координації різних м'язів та нервових імпульсів, що перетворить біологічну функцію на мистецький об'єкт.

Важливим технічним фактором у розвитку співацького голосу є щоденне тренування – співування звуко-ритмічних вправ, вокальних голосних і приголосних та їх сполучень [1, с. 76]. Таке тренування дозволяє співакові дійти до досконалого управління своїм звукоутворенням, дикцією, що дозволяє продовжити розвиток в прояві емоційності та образності через керований звук голосу. А таке поєднання вже набуває цінності культурного об'єкту.

Нерозривне об'єднання інтонації, звуку та слова стає засобом розкриття художнього змісту, ідейного навантаження, сценічного образу, що активно впливає на слухача. Співак стає носієм «генетичного коду» своєї вокальної школи, зберігаючи чистоту стилю та акустичні параметри, притаманні конкретній епосі чи народу. Мистецтво вокаліста полягає не просто в функції видати гарний за тембром та силою звук, а передати через спів інтелектуальний та духовний зміст, виступити медіумом сенсів, емоцій, передати культурне повідомлення крізь епохи, яке буде зрозуміле іншим та викликати співпереживання. Тобто культура звуку людського голосу – це результат свідомої трансформації природних даних у художню цінність, яка має відповідати сучасним професійним стандартам досконалості та суспільним запитам часу.

Через співочу комунікацію народжувалось духовне єднання поколінь, що перетворювало окремі індивідуальні досвіди на цілісну систему національної ідентичності. Людський голос поставав як найдосконаліший інструмент соціокультурного діалогу, передаючи крізь час позавербальне розуміння смислів, інтелектуальний та емоційний

спадок людства. Це визначає вокальне мистецтво як ключовий чинник етнокультурної ідентифікації та суспільної консолідації.

Саме зі співу вийшла професійна музика. Являючись невід'ємною частиною богослужіння, музика створювала надзвичайну атмосферу в храмі. Голос людини уподібнювався співу Ангелів на небі. Душа ликувала звертаючись до Бога. Особливість православної співочої церковної традиції – спів без музичного супроводу, створив найліпші умови для створення самобутнього мистецтва співу, в якому головну роль відіграють такі естетичні цінності, як: зібраність, відкритість, чистота, певний внутрішній стрій унікального звукового поля, де природний людський голос трансформувалася у високе мистецтво, втілював естетичні ідеали своєї епохи, доніс до наших часів певний код самоідентичності. На нашу думку, «генетичний звуковий культурний код» українського народу -це ангелоподібність, чистота, відкритість душі Богові, служіння істині.

Співу, як писав Максим Рильський, «як і всякого мистецтва, треба вперто і довго вчитись» (1, с. 3). Завдання вокальної педагогічної науки побудувати найсприятливіші умови для виховання молодих талановитих співаків, що стануть справжніми майстрами своєї справи.

Таким чином, культура звуку, виплекана щоденною працею та традиціями вокальних шкіл, перетворює голос на найтонший інструмент соціокультурної комунікації. Вокальне мистецтво є дієвим каналом соціокультурної комунікації, де співак виступає ретранслятором генетичного й культурного коду своєї епохи, поєднуючи технічну досконалість із глибоким інтелектуальним та емоційним змістом.

Література:

1. Микиша М. Практичні основи вокального мистецтва. Київ : Музична Україна, 1971. 90 с.
2. Можайкіна Н. С. Методика викладання вокалу. Київ : Видавництво «Ліра-К», 2024. 215 с.
3. Овчаренко Н. А. Формування вокальної культури в контексті професійної підготовки майбутнього вчителя музики. *Педагогіка вищої та середньої школи* : зб. наук. праць. Кривий Ріг : 2004. Вип. 7. С. 70–77.

КОГНІТИВНІ ВИКЛИКИ АНСАМБЛЕВОГО ПІАΝІСТА: МІЖ АВТОМАТИЗМОМ І УСВІДОМЛЕНІСТЮ

Оболенська М. М.

*кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики,
провідний концертмейстер
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна*

Діяльність ансамблевого піаніста є складною системою взаємодії художнього мислення та когнітивних механізмів, сформованих еволюційною доцільністю. Людський мозок орієнтований на оптимізацію ресурсів, що зумовлює автоматизацію повторюваних дій і формування стійких нейронних патернів. У музичному виконавстві це відповідає процесу набуття навичок, формування яких є невід'ємною складовою професійного становлення музиканта. Така автоматизація створює умови для поглибленого художнього контролю. Проте в тих ділянках музичного матеріалу, які сприймаються як другорядні (передусім в акомпанементних фактурах), спостерігається тенденція до редукції уваги. Музичний текст у таких випадках починає функціонувати як передбачуваний фон, що не потребує постійного когнітивного оновлення. Саме тут автоматизація змінює свій характер: із ресурсу вона перетворюється на фактор інерції.

Сучасні дослідження музичної когніції [4] підтверджують, що експертне виконання ґрунтується на динамічній взаємодії автоматизованих і контрольованих процесів. Рівень усвідомленості не є сталою величиною, він коливається залежно від контексту, значущості матеріалу та характеру уваги. У практиці ансамблевого піаніста це означає постійну необхідність «повертати» свідомість у ті сегменти фактури, які спокушають своєю уявною простотою. Особливо показовим у цьому сенсі є феномен так званої метричної інерції. Музичне мислення, занурене у регулярну пульсацію, легко піддається спокусі узагальнення: сильна доля починає сприйматися піаністом як природний центр тяжіння, незалежно від фразової логіки. Виникає своєрідна «гравітація такту», яка непомітно підміняє собою інтонаційний розвиток. У світлі теорії предиктивного кодування [2] це явище постає як наслідок прагнення мозку до стабільності й передбачуваності. Однак музика, як мистецтво часу, живе саме в подоланні цієї передбачуваності, у грі очікувань і їхніх відхилень.

Не менш тонким є процес розподілу уваги всередині музичної фрази. Після досягнення локальної кульмінації нерідко спостерігається своєрідне «видихання» свідомості: завершення втрачає чіткість, темп непомітно зсувається, а риторична вага фрази розмивається. У цьому проявляється загальний принцип економії когнітивних ресурсів, проте в музичному контексті саме закінчення фрази часто несе смислове навантаження, що визначає її цілісність.

Ансамблева взаємодія додає до цього ще один вимір – сенсорний. Тривале перебування в одному звуковому середовищі призводить до ефекту адаптації: звучання партнера починає сприйматися як стабільний фон. Зовнішня синхронність зберігається, проте внутрішня чутливість до найменших змін (агогічних, динамічних, артикуляційних) притуплюється. Сучасні дослідження музичної координації [5; 6] підкреслюють, що справжня ансамблева єдність ґрунтується не на стабільності, а на постійній взаємній адаптації, на здатності чути партнера як змінний, «живий» процес.

У технічно насичених епізодах увага природно тяжіє до моторного аспекту виконання. Рух стає домінантою, тоді як слуховий контроль відступає на другий план. Виникає внутрішній дисбаланс, який ускладнює ансамблеву координацію. У контексті сенсомоторної інтеграції [3] це можна розглядати як тимчасове порушення рівноваги між прогнозуванням дії та її акустичним результатом.

Протилежною крайністю є надмірний контроль. Прагнення піаніста утримати всі параметри виконання під свідомим наглядом породжує напруження, що сковує природність музичного руху. У цьому стані звук втрачає пластичність, фраза – дихання, а виконавський акт – відчуття органічності. Дослідження у сфері психології виконання [1] переконливо демонструє, що втручання свідомості в автоматизовані процеси може призводити до їх дестабілізації.

Професійне музичне виконавство ґрунтується не лише на художньому баченні, а й на когнітивних механізмах. Мозок прагне економії, передбачуваності й автоматизму, тоді як музика вимагає нюансування, уваги й живої присутності. Діяльність ансамблевого піаніста розгортається у полі напруги між двома полюсами: автоматизмом і усвідомленістю, стабільністю і гнучкістю, передбачуваністю і живою інтонаційною імпровізаційністю. Когнітивні «пастки», що виникають у цьому процесі, не є ознакою недосконалості виконавця. Вони відображають універсальні властивості людського мислення. Справжня майстерність полягає у здатності не усунути ці механізми, а інтегрувати їх у художній процес, перетворити інерцію на опору, а автоматизм на простір для свідомого звучання. Саме у постійному поверненні уваги до, здавалося б, очевидного, у вмінні слухати знайоме як нове, і народжується те

тонке мистецтво ансамблю, де кожен звук перестає бути функцією і стає подією.

Література:

1. Beilock S. L., Carr, T. H. On the fragility of skilled performance: what governs choking under pressure? *Journal of experimental psychology, General*, 130 (4), 2001. PP. 701–725.
2. Clark A. Whatever next? Predictive brains, situated agents, and the future of cognitive science. *The Behavioral and brain sciences*, 36(3), 2013. PP. 181–204. <https://doi.org/10.1017/S0140525X12000477>
3. Furuya S., Furukawa Y., Uehara K., Oku T. Probing sensorimotor integration during musical performance. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 10.1111/nyas.13619. Advance online publication, 2018. <https://doi.org/10.1111/nyas.13619>
4. Herholz S. C., Zatorre R. J. Musical training as a framework for brain plasticity: behavior, function, and structure. *Neuron*, 76(3). 2012. PP. 486–502. <https://doi.org/10.1016/j.neuron.2012.10.011>
5. Novembre G., Keller P. E. A conceptual review on action-perception coupling in the musicians' brain: what is it good for? *Frontiers in human neuroscience*, 8, 2014. P. 603. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2014.00603>
6. Palmer C., Zamm A. Interactions in Ensemble Music Performance: Empirical and Mathematical Accounts. *The Routledge Companion to Embodied Music Interaction*. New York, 2017. PP. 370-379. DOI:10.4324/9781315621364-41

СУЧАСНЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО У СВІТЛІ ІДЕЙ ЕКОЛОГІЧНОЇ СВІДОМОСТІ

Овсяннікова-Трель О. А.

доктор мистецтвознавства,

професор кафедри історії музики та музичної етнографії

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

м. Одеса, Україна

Сучасне музичне мистецтво дедалі виразніше постає не лише як сфера художньо-естетичної практики, але і як особливий простір формування нової етики людського буття в умовах глобалізованої культури, у якій фундаментального значення набуває проблематика екологічної свідомості, що долає межі суто природоохоронного

дискурсу. Екологія у сучасному гуманітарному мисленні дедалі частіше трактується як категорія гармонії, міри, взаємозалежності та відповідальності, тобто як принцип організації духовного, соціального та екзистенціального виміру буття людини [4].

У сучасній музичній творчості екологічна проблематика дедалі рідше виявляється виключно на рівні сюжетної або тематичної репрезентації природи, натомість вона трансформується у сферу етичних орієнтирів композиторської творчості, способів організації звукового простору та принципів художнього мислення. Сучасний композитор дедалі частіше постає не лише як автор музичного твору, а як творець певного звукового середовища існування людини – саме тому проблема екологічної свідомості в музичному мистецтві не обмежується творами, безпосередньо присвяченими екологічним проблемам, значно важливішим стає формування гармонійного акустичного простору, здатного протистояти агресивності інформаційного середовища, шумовому перенасиченню сучасної цивілізації та кризі внутрішньої цілісності людини. Екологічний вимір сучасної композиторської творчості виявляється насамперед у етичній відповідальності митця за звукову якість музичного матеріалу, призначеного для сприйняття: музична композиція розглядається не тільки як об'єкт естетичного сприйняття, а як форма духовного співбуття, що впливає на глибинні механізми людського переживання світу (концепції екології слухання та нової природності [3]). Саме тому сучасні композитори дедалі частіше відмовляються від надмірного звукового переваження, естетики музично-мовної деструкції та радикального експерименту на користь звукових структур, орієнтованих на відновлення цілісності слухового досвіду та внутрішню зосередженість та акустичний баланс, що проявляється у тяжінні до тембрової делікатності, фактурної прозорості, медитативності, просторовості звучання та уповільненого музичного часу. Подібні тенденції характерні як для академічної музики, так і для ambient- та sound-art практик. Водночас сучасні композиторські практики дедалі частіше демонструють прагнення до синтезу природного й технологічного. Електронна та електроакустична музика, саунд-дизайн, просторові аудіосистеми та цифрові акустичні технології використовуються не лише як інструменти технічного експерименту, а як засоби створення нових форм гармонійного звукового середовища. У такому контексті технологія перестає бути антиподом природи й набуває значення інструмента тонкого моделювання психоемоційного простору людини [4].

У сучасному гуманітарному дискурсі магістральною є тенденція формування та концептуалізації нового розуміння екологічних чинників мистецької практики, зокрема психологія музичного

мистецтва та музична естетика дедалі активніше інтегруються у проблемне поле екологічної психології [1] та екологічна естетики [2]. У цьому контексті музична творчість постає не лише як форма художньо-естетичної репрезентації дійсності, а як складний психо-акустичний та емоційно-комунікативний простір взаємодії людини зі звуковим середовищем, у якому відбувається формування особливих моделей чуттєвого досвіду, естетичного сприйняття та психологічної адаптації особистості. Важливого значення набувають дослідження рецептивних механізмів музичного сприйняття, компенсаторної, терапевтичної та адаптивної функції музики, які сприяють розвитку емпатійного сприйняття й формуванню екологічно орієнтованої свідомості [3; 4]. З другої половини ХХ століття екологічна проблематика поступово інтегрується у сферу музикознавства, культурології, акустики та *sound studies*, формуючи нові наукові напрями, пов'язані з осмисленням звукового середовища людини.

Таким чином, сучасне музичне мистецтво у світлі ідей екологічної свідомості слід розглядати значно ширше, ніж лише як художню реакцію на екологічні проблеми сучасності, йдеться про фундаментальне переосмислення естетичної природи музики, аксіологічної та компенсаторної функцій музичної творчості та визначальної ролі у формуванні духовного простору культури. Екологічність музичного мислення виявляється у прагненні до гармонії, особистісну композиторську відповідальність як невід'ємну складову екосистеми музичного мистецтва, створення умов для внутрішньої рівноваги та подолання екзистенціального дискомфорту людини техногенної епохи.

Література:

1. Львовичкіна А. М. Основи екологічної психології : навчальний посібник. К. : МАУП, 2004. 136 с.
2. Матвієнко О. І., Шандра Б. Б. Природа і мистецтво у світлі екологічної естетики. *Sciences of Europe* # 69, 2021. С. 45–49.
3. Овсяннікова-Трель О. А. Нова природність сучасного композиторського мислення як складова «музичної екології». Конференція у межах VI Міжнародного музикознавчого семінару VII «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності». Одеса, 1 липня 2023 р. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pOOVdohbrhc&list=PLnd9MHGZIS0Og0Rx58a-tmJ0uYJgJWQp5&index=18>
4. Sessions G. *Deep Ecology for the Twenty-First Century: Readings on the Philosophy and Practice of the New Environmentalism*. Shambhala : First Edition, 1995. 520 p.

ЖАНР ТРАНСКРИПЦІЇ У СУЧАСНОМУ ІНТЕРПРЕТУВАННІ ЧОТИРИСТРУННОЇ ДОМРИ

Олійник О. Л.

*народний артист України, кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри народних інструментів
Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Транскрипції та перекладення для чотириструнної домри творів, написаних в оригіналі для інших інструментів, все ще залишається затребуваною сьогодні. Але вже не стільки через репертуарний дефіцит (останні десятиріччя демонструють накопичення оригінального домрового репертуару, передусім, завдяки плідним творчим тандемам домристів з композиторами, а також через зростання виконавської майстерності у цій галузі у цілому), а через прагнення виконавців освоїти найширший стильовий контент [2, с. 262], зокрема, ті епохальні стилі, які інструмент «пропустив» через свій молодий академічний вік, або ті сучасні стилістичні тенденції, що тільки засвоюються домровим інструменталізмом. Зараз домрове мистецтво активно еволюціонує: музиканти експериментують зі звуком, впроваджують інноваційні техніки гри та розширюють жанрово-стильові межі домрової музики.

Проблема тембрового переінтонування [4, с. 252–253], пов'язаного, зокрема, із проникненням академізованого народного інструментарію у сферу класичної, «нової» та естрадно-джазової музики, яскраво виявила себе в галузі сучасного домрового виконавства. Необхідно уточнити, що темброве переінтонування має на увазі процес подолання слухової інерції, що склалася щодо сприйняття тембру народного інструменту як носія специфічного змісту, що спирається на фольклорні витоки. Їх художня образність знаходить втілення у особливій інтонаційності, що проявляється через характеристично національні особливості складу музичного твору, а й через темброву асоціативність, що грає істотну роль формуванні художнього образу. Отже, «пам'ять тембру», як і інтонація, відноситься до сфери загальноестетичних категорій, що визначають їхню приналежність до певної мистецької манери.

Які ж специфічні завдання стоять перед аранжувальником? Починаючи з кінця XIX століття, коли домра вступила на шлях академізації, стали актуальними питання вибору музичного матеріалу для аранжувань і транскрипцій. Багато проблем, які постають перед транскриптором, стосуються і специфіки інструментарію, і узгодження

«своїх» і «чужих» штрихів. Предмет особливої уваги – фактура, оскільки кожен інструмент, у тому числі і домра, має свої межі у використанні тих чи інших різновидів. Завжди важливим є і осмислення естетико-художніх основ музичного твору, а також практики його переведення в інше звукотембральне середовище – тим більш, таке специфічне як щипкове, з його «згасаючим» звучанням, проблемами тремоло та штрихів, відносно невеликим динамічним потенціалом, розташуванням усіх чотирьох струн в одній площині тощо.

Подолання інерції сприйняття тембру домри як безумовного атрибуту фольклорної музичної культури засноване на ренесансу у XX–XXI століттях старовинної музики з відповідними тембральними асоціаціями (передусім, щипковими), а також на впровадженні у повноцінний композиторський процес властивих сучасній музиці стильових інтонацій, орієнтованих на відображення характерних рис інонаціональних (іноетнічних) культур. У цьому відношенні генетична (органологічна) схильність домри до трансляції семантичного коду латиноамериканської музики у творах естрадно-джазової стилістики служить каталізатором процесу переосмислення тембру інструменту та виявляє як «композиційну інтонацію» нову звукову ідентичність (особливості відтворення на чотириструнній домрі різних джазових стилів та проблеми оволодіння домристом джазовою манерою гри – свінгу, синкопування, розуміння так званого «тернарного» або трійкового принципу ритмічних пропорцій та ін. в музиці одеського композитора В. Власова – докладно аналізуються в роботі домристки В. Кириченко [3]).

Інший твір В. Власова – «Парафраз на українські теми» для баяна – отримав віртуозну концертну транскрипцію для чотириструнної домри і фортепіано, створену автором даних наукових тез. Творчість цього композитора для музикантів-«народників» виступає своєрідним «талісманом» та справжнім еталоном виконавської майстерності. Музика Власова вражає своєю багатогранністю: від «смачних» гармоній до тонкої експресії. Він майстерно поєднує «одеську дотепність і живу цікавість до світу з високим професіоналізмом» [1, с. 94]. Це автор, який завжди залишається «на часі», адже в його кожному творі відчувається справжність та інтелектуальна глибина. Для майстрів народних інструментів він став не просто класиком, а живим джерелом натхнення. У домровій транскрипції «Парафраза на українські теми» один з найвідоміших баянних опусів Віктора Власова адаптується для домри та фортепіано. Твір є масштабною неофольклорною п'єсою віртуозно-концертного спрямування, це масштабне полотно з рисами поемності та внутрішньою циклічністю. В його основі – народні пісні «Ой, літає соколонько» та «А ми просо сіяли»,

об'єднані спільним інтонаційним корінням. Авторське поєднання гуцульських мотивів із сучасними септакордами та складним ритмом створює яскравий естрадний колорит, що у домровій транскрипції додатково підкреслюється щипковою тембральністю. Структура твору тяжіє до поемності: вступ *Andante* переростає у самостійний розділ, формуючи риси циклічності. Специфічні баянні прийоми перекладаються на мову домрової техніки, зберігаючи як образну глибину оригіналу, так і яскраву інструментальну концертну віртуозність музики.

Література:

1. Бабіч Л. В. Одеська музична академія як осередок українського домрового мистецтва: наук. обґрунт. творч. мист. проєкту / ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2023. 152 с.
2. Єрмоменко А. С. До питання перекладення фортепіанних творів для чотириструнної домри та фортепіано: фактурні та інструментально-звукообразні особливості. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ВД «Гельветика», 2020. Вип. 31. Кн. 1. С. 260–269.
3. Кириченко В.П. Джазові твори В. Власова для домри. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2017. Вип. 24. С. 373–382.
4. Серебрянська А. Темброве переінтонування як проблема музикознавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : ТОВ «С. А. М.», 2012. Вип. 34. С. 251–258.

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ІНСТРУМЕНТ СТВОРЕННЯ КОНТЕНТУ В ІНДУСТРІЇ ПОП-МУЗИКИ

Пальцевич Ю. М.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін*

Дудко М. І.

*заслужений працівник культури України,
професор кафедри музично-теоретичних дисциплін
Київська муніципальна академія естрадного і циркового мистецтва
м. Київ, Україна*

Нинішнє широке застосування штучного інтелекту, проникнення його фактично у всі сфери діяльності людини, включаючи творчість, потребує уваги і осмислення. Музичний контент, згенерований з допомогою ШІ і поширюваний соцмережами та засобами цифрових медіа (відеохостинги, сервіси для коротких відео, стримінгові платформи) на сьогодні є частиною мультиреальності (О. Самойленко) сучасної культури, зокрема у сфері масової музики, де технології завжди відігравали значну роль у розвитку індустрії.

Інструменти штучного інтелекту активно застосовуються у виробництві аудіо (мастерінгу, обробки вокалу чи зведення доріжок), для реставрації старих записів, аранжування. Але з 2023 року на стримінгових платформах з'явилися перші пісні, згенеровані ШІ; сервіси Suno та Udio стали загальнодоступними відповідно з грудня 2023 та квітня 2024 року, що спричинило швидке зростання генерованої музики. За даними NUAM (агрегатор української музики для пошуку і дослідження релізів), із 90 650 пісень у 2025 році більш ніж третина (34%) була згенерована ШІ. Тобто 34 364 ШІ-треки від 1003 артистів. А вже станом на середину лютого 2026 року в Україні були оприлюднені 5111 ШІ-пісень [3].

Така динаміка, окрім проблеми слухацької рецепції, правових, етичних аспектів, порушує питання стосовно якості цього продукту, а в контексті підготовки фахівців галузі – і необхідність його аналітичного та критичного осмислення. Зокрема, завдання з аналізу пісенних композицій, згенерованих ШІ, стали частиною практичної роботи у курсі «Історія української естради» для здобувачів ОПП «Вокальне мистецтво» у Київській муніципальній академії естрадного і циркового мистецтва.

Серед матеріалу, викладеного в українському сегменті YouTube, були обрані музичні приклади, що відображають найпоширеніші види ШІ-творчості: кавер-версії відомих пісень українських та зарубіжних виконавців, згенеровані «з нуля» композиції (текст і музика) та пісні на вірші українських поетів минулого. Ці види, з певними застереженнями можуть бути співвіднесені з типами креативності, які пропонує розрізняти у сфері ШІ-творчості Т. Булах, аплікуючи сформульовані британською вченою М.Боден три типи креативних процесів: комбінаторні, дослідницькі і трансформаційні. Суть комбінаторної креативності полягає у «поєднанні знайомих ідей у незвичний спосіб». Дослідницька (експлораторна) спрямована на вивчення і випробування можливостей системи правил і прийомів, притаманних певному стилю. Трансформаційна передбачає вихід за межі системи [2, с. 21–22].

Велика підбірка різноманітного матеріалу була представлена на каналі BackCover UA [5]. З травня цього року всі відео з каналу видалені, ймовірно, за вимогою власників авторських прав. Раніше доступні проаналізовані кавер-версії на пісні гуртів Океан Ельзи, Бумбокс, Latexfauna і Курган & Agregat, Led Zeppelin, Nirvana, Майкла Джексона, інших виконавців споріднювала орієнтація на «вінтажну» джазову стилістику свінгових оркестрів і вокальну манеру крунерів (винятком є «Ти знаєш, правда за тобою» – кавер на «You Know You're Right» гурту Nirvana, де автори зберегли притаманні рок-музиці вокально-виконавські прийоми). Здебільшого незмінними залишалися мелодична лінія та структура пісень, гармонічний стрижень ускладнювався альтераціями в акордах, заміною тризвуків на септакорди і нонакорди. В аранжуваннях, відповідно до стилістики 1960's Jazz & Soul Style (як було зазначено у назві відео), з'явилися відсутні в оригіналах згенеровані ШІ тембри мідних і дерев'яних духових інструментів (саксофон, кларнет), струнно-смічкові.

В цілому контент BackCover UA демонструє комбінаторний тип креативних процесів, коли різностильова музика українських та зарубіжних виконавців поєднувалася із джазовою стилістикою. В кожному окремому випадку можна було спостерігати більший чи менший опір матеріалу (а відтак – і органічність поєднання різного), а також – ретельність роботи агента-людини (композитора, аранжувальника) з алгоритмами.

Як приклад повністю згенерованих тексто-музичних композицій розглядався контент каналу BOSI NOGI [6]. Канал зареєстрований у 2016 році, але найдавніші дати наявних публікацій зроблені у лютому 2026 року. Обрані чотири композиції є спробами створити різножанрову музику і являють собою зріз напрямів, в яких автори

працюють, формулюючи прокти для ШІ: «Падає сніг» – лірична пісня під гітару у вальсовому ритмі, стилізована під авторську співану поезію; «Неонове небо» – танцювальний трек у стилі синті-поп; «Не повернешся» – поп-рок балада; «Горіла сосна» – композиція, створена ШІ на текст відомої української народної пісні. Залишивши для окремого розгляду якість тексту, відзначимо як спільну рису одноманітність, повторюваність базових музичних параметрів – гармонії та структурних елементів мелодії (будова мотивів, фраз), що є ознакою роботи генеративної моделі. Жанрово-стильова «чистота», навіть стерильність, котра виявляється у типових вокальних прийомах та аранжуванні, вказує на націленість авторів каналу передусім на випробування можливостей сервісів ШІ генерувати музику у різних стилях, тобто на дослідницький тип креативності.

Створений ШІ контент каналу *Romantic Robots* [7] теж може співвідноситися із дослідницьким типом креативних процесів з огляду на широкий спектр представлених стилів: *gypsy jazz*, *bossa nova*, *Lo Fi*, *doo-wop*, *lounge*, *lounge jazz*, а також жанри танго, музична стилістика європейських кабаре першої третини ХХ століття і навіть імітування інструментальної музики бароко. Кількісно помітне місце на каналі посідають композиції на тексти українських поетів Богдана-Ігоря Антонича, Майка Йогансена, Євгена Плужника, Ладі Могилянської, Володимира Свідзінського, Михайля Семенка. Ці зразки можна тлумачити як комбінаторний тип: поезія українських авторів пристосовується до процесу генерації, заданого промтом користувача музично-мовної моделі. *Romantic Robots* стежать за вірними наголосами та відображенням у музиці ритміки вірша, намагаються уникати стандартних мелодичних зворотів і строгої періодичності у масштабнотематичних структурах (як, наприклад, у композиції «Дороги» на вірші Б.-І. Антонича). Однак далеко не завжди настроєва і змістовна аура, метафорична складність вірша входить в резонанс із підбраною для нього музичною стилістикою. Це стосується і вже згаданого треку «Дороги» (спрощена ритміка супроводу у вигляді електронних басів та ударних, що з'являється в інструментальній інтерлюдії між першим та другим куплетом пісні і зберігається надалі), і «Встану рано, зйду» (модернова, таємниче-фантазійна атмосфера вірша В.Свідзінського повністю нівелюється танцювальністю та пишним аранжуванням на кшталт американських свінгових біг-бендів), і «Плачуть зорі» Л.Могилянської (заявлена на початку жанрова основа танго вже у другій строфі спрощується до рівного біту, стандартної мелодії і гармонії).

Жоден із розглянутих прикладів не може бути віднесений до трансформаційного типу креативності, оскільки не виявляє ознак, що

свідчили б про вихід за межі системи. Як зазначає Т. Булах, «це найбільш складний тип, оскільки він потребує свідомого відкидання обмежень. ШІ у своєму нинішньому стані стикається з труднощами на цьому рівні через свою базованість на даних минулого» [с. 21–22].

«Найслабшою ланкою» музичного контенту, згенерованого ШІ, на сьогодні є вокальна складова оскільки, саме у голосі (особливо, якщо йдеться про музичну естраду) чи не найбільше проявляється індивідуальність виконавця: неповторність тембру і виконавської манери, що упізнається в особливостях інтонування, використанні вокально-виконавських прийомів – риси, котрі не вкладаються в алгоритми. Навіть робота з «цифровими відбитками» голосів відомих виконавців (що зараз вже може тягнути правові наслідки) не компенсує цього недоліку. Як «ненатуральний», «роботизований», з надмірною реверберацією характеризують вокал у ШІ-треках фахівці музичної індустрії [4]. Помітну «штучність» вокалу у запропонованих для аналізу зразках (неприродна «ідеальність», відсутність мікродинамічних відтінків, смислових акцентів при фразуванні, відхиленя у темпах, імпровізованої мелізматики) відзначили також студенти.

І. Антіпіна, досліджуючи присутність ШІ в українському музичному ландшафті, зауважує «зміщення у розумінні творчого суб'єкта: музика постає не як результат діяльності окремої людини, а як продукт взаємодії декількох агентів – композитора, алгоритму, тренувальних даних та контексту їх використання» [1, с. 27]. Т.Булах говорить про «систему гібридного авторства», а роль людини визначає як «акт вибору і кураторства» [2, с. 22]. Як розвиток думок дослідниць, додамо, що результат залежатиме від міри участі/інтенсивності втручання саме агента-людини у процес створення продукту. Тож вкрай важливо, щоб інструменти ШІ перебували в руках фахових музикантів, зацікавлених у зростанні якості музичного продукту.

Література:

1. Антіпіна І. Культурні виміри штучного інтелекту в українському музичному ландшафті. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2025. № 4 (69). С. 20–34.

2. Булах Т. Типологія креативності в умовах алгоритмічної трансформації сучасного музичного простору. Матеріали XV Міжнародної науково-практичної конференції «*Перформативне та музичне мистецтво: цирк, театр, естрада*» (Київ, КМАЄЦМ, 15–16 квітня 2026). Київ : КМАЄЦМ, 2026. С.20-22 URL: <https://lnk.ua/KqpS7NieM> (дата звернення: 03.05.2026).

3. Ви впевнені, що слухаєте не ШІ? Як працює штучний інтелект в музиці та як впливає на цю індустрію у світі. URL: <https://ain.ua/2026/02/12/ai-v-muzici-sho-robutu/> (03.05.2026)

4. Михайлова К. ШІ наступає: в топ-100 українського Youtube Music 34% треків згенеровано штучним інтелектом. URL: <https://thepage.ua/ua/news/shtuchnij-intelekt-zahoplyuye-ukrayinskij-youtube-music-skilki-hitiv-stvoriv-shi> (03.05.2026).

5. BackCover UA. URL: https://www.youtube.com/channel/UCRoyY5E439fygHjvJbdt_cA (дата звернення: 20.04.2026).

6. BOSI NOGI. URL: https://www.youtube.com/results?search_query=bosi+nogi (дата звернення: 03.05.2026)

7. Romantic Robots. URL: <https://www.youtube.com/@RomanticRobotic> (дата звернення: 03.05.2026)

ЦІННІСНІ ОРІЄНТИРИ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Парада І. М.

заслужений артист України,

старший викладач кафедри спеціального фортепіано

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

м. Одеса, Україна

Сучасна музично-виконавська творчість в Україні характеризується активним переосмисленням ціннісних засад мистецької діяльності, що відбувається в умовах суспільно-культурних трансформацій, посилення процесів національної самоідентифікації та актуалізації проблеми збереження культурної спадщини [2]. Одним із провідних ціннісних орієнтирів сучасного академічного музичного мистецтва є утвердження національної музичної традиції як важливого чинника формування культурної пам'яті та духовної тяглості української культури. Відродження національної музичної культури у професійній діяльності українських музикантів сучасності постає як один із ключових проявів розвитку національної свідомості, що сприяє поглибленню та збагаченню духовних цінностей і культурних ідеалів, усвідомлення суспільством за допомогою музично-естетичного досвіду власної історико-культурної значущості в контексті сучасного державотворення [1]. У цьому контексті особливого значення набуває звернення українських виконавців до творчості українських композиторів-

класиків, а також відродження маловідомих сторінок національної музичної спадщини.

Суттєвою тенденцією сучасної музично-виконавської творчості в Україні є прагнення до збереження та популяризації української академічної музики через концертну діяльність, фестивальний рух, міжнародні культурні проекти та освітні ініціативи. Виконавська інтерпретація музичних творів дедалі більше розглядається не лише як художньо-естетичний акт, а і як форма культурної репрезентації національного музичного мистецтва, зразки якого є невід'ємною складовою репертуару сучасних українських виконавців і музичних колективів, творча діяльність яких спрямована на його збереження та інтеграцію у світовий культурний простір (міжнародні та всеукраїнські фестивалі академічної музики «Kyiv Music Fest», «Контрасти», «KharkivMusicFest» «Два дні й дві ночі нової музики» та ін.). У сучасних соціокультурних умовах академічне музично-виконавське мистецтво виконує не лише естетичну, а й культуротворчу та духовно-консолідаційну функції. В умовах суспільних викликів музика стає важливим засобом збереження національної ідентичності, репрезентації історичної пам'яті та утвердження гуманістичних цінностей. Через виконавську практику актуалізуються питання культурної спадкоємності, історичної тяглості та духовної стійкості українського суспільства. Саме тому сучасне академічне виконавство дедалі більше орієнтується на поєднання високого професіоналізму з просвітницькою місією та культурною відповідальністю.

У сучасному музично-виконавському дискурсі України особливого значення набувають авторські творчі проекти музикантів-виконавців, які функціонують як ефективний інструмент актуалізації, збереження та популяризації національної музичної спадщини. Їхня роль полягає не лише у створенні нових форм художньої репрезентації, але й у формуванні цілісного культурного нарративу, що забезпечує безперервність традиції та її переосмислення в умовах сучасного мистецького дискурсу. Такі проекти виступають як форма індивідуалізованої музично-творчої практики, у межах якої музиканти-виконавці виступають не лише в якості трансляторів ідей і смислів, закладених у музичних творах українських композиторів, а й як співторці нового художнього змісту. Особливого значення в даному випадку набуває концептуалізація концертних програм, у яких твори українських композиторів інтегруються в єдину драматургічну та смислову структуру, що підсилює їхню культурну та історичну значущість. Прикладом подібних авторських творчих проектів можуть слугувати концертні програми заслужених артистів України Юлії Терещук (сопрано) та Ігоря Паради (фортепіано) «Поезія – це завжди

неповторність» (вокальні твори на слова Л. Українки та Л. Костенко та інструментальні твори), «Колосся життя» (пам'яті жертв Голодомору), «Мозаїка єдності» (твори композиторів різних регіонів України, присвячено Дню Соборності), які прозвучали у концертних залах Одеси та інших міст України. Важливою функцією подібних авторських проєктів є репрезентація маловідомого або рідко виконуваного національного вокального репертуару. У сучасних умовах значного поширення набувають проєкти, присвячені творчості українських композиторів різних поколінь, зокрема представників національної композиторської школи ХХ століття, а також сучасних авторів, чия творчість формує актуальний музичний дискурс.

Завдяки творчим ініціативам сучасних виконавців до концертної практики повертаються твори українських композиторів різних історичних періодів, що сприяє розширенню виконавського репертуару та відновленню історичної справедливості щодо національної музичної спадщини. Зазначені проєкти також виконують важливу просвітницьку функцію, оскільки сприяють формуванню у слухачької аудиторії глибшого розуміння української музичної культури. Через поєднання виконавської практики з коментарем, лекційними елементами, мультимедійними засобами та міждисциплінарними підходами вони забезпечують багатовимірне сприйняття музичного твору, розкриваючи його історико-культурний контекст та художню специфіку.

Окремої уваги заслуговує роль цифрових технологій у процесах збереження та популяризації української музичної спадщини: архівування концертних програм, створення цифрових бібліотек, онлайн-трансляції академічних концертів та доступність записів української музики на сучасних медіаплатформах суттєво розширюють можливості рецепції національного музичного мистецтва. У такий спосіб сучасна музично-виконавська творчість в Україні постає як важливий механізм збереження культурної пам'яті, популяризації української академічної музики та утвердження її значущості у світовому художньому просторі.

Отже, ціннісні орієнтири сучасного музичного виконавства в Україні формуються на перетині глибоких національних традицій та новітніх культурних викликів, що зумовлює функціонування музично-виконавської творчості як потужного інструменту духовного самоствердження та інтелектуального діалогу. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі однією з провідних цінностей є художня місія митця, яка розглядається як свідоме служіння культурі та реалізація певної ціннісної парадигми через виконавську діяльність [3]. Виконавець сьогодні перестає бути лише посередником між нотним текстом і слухачем, він стає активним суб'єктом музичної комунікації,

чия інтерпретація спрямована на актуалізацію культурної пам'яті та збереження національної ідентичності в умовах сучасної культури.

Література:

1. Кавун В. М. Українська музична культура: інтеграційний компонент. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 53–57.

2. Ukrainian musicological school. Круглий стіл «Ціннісний світ музики та смислові потреби сучасної культурної дійсності» (2025, квітень 8). URL: https://www.youtube.com/watch?v=9eGI_2LRbgE

3. Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nikolaievskaya, Y. V., Kopeliuk, O. O. Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 2021. 5(S4). С. 218–233.

МУЗИКА ЯК ПРОСТІР БЕЗ КОРДОНІВ: ГУМАНІСТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МИСТЕЦТВА У ЧАСИ ВИПРОБУВАНЬ

Пешкова В. А.

доктор філософії, доцент,

доцент кафедри історії музики

Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра

м. Київ, Україна

В умовах глибоких суспільних трансформацій і кризових станів, що супроводжуються досвідом втрати, травми та нестабільності, музика виходить за межі естетичної автономії й набуває функції особливого способу осмислення реальності. Вона постає не лише як форма художнього висловлювання, а як специфічна практика переживання, у якій акумулюється індивідуальний і колективний досвід. У цьому вимірі музика функціонує як етичний простір, де актуалізуються категорії співпереживання, солідарності та внутрішньої стійкості.

Однією з ключових властивостей музики є її здатність діяти як форма невербального знання. На відміну від дискурсивних практик, вона оперує інтонаційними, ритмічними й тембровими структурами, які безпосередньо пов'язані з тілесно-емоційним досвідом. Механізм емпатійного впливу музики пов'язаний, зокрема, із процесами емоційної імітації та ритмічної синхронізації: слухач, сприймаючи інтонаційні моделі, співвідносить їх із власними емоційними станами, що створює ефект спільного переживання часу.

Дослідники Ерік Кларк, Тія ДеНора та Йонна Вуоскоскі у праці «**Music, Empathy and Cultural Understanding**» наголошують, що «музика має здатність задіяти емпатичні ресурси людей, сприяючи соціальній єдності та зміцненню міжособистісних зв'язків» [3, с. 7]. Це підтверджує, що музичне мистецтво є важливим чинником формування спільного досвіду та культурного розуміння.

У психологічному вимірі музика виконує регулятивну функцію, впливаючи на емоційний і фізіологічний стан людини. За твердженням українських дослідників М. Крета та Н. Левчук, «музикотерапія позитивно впливає на становлення й розвиток гармонійної особистості через вплив на емоційно-почуттєву сферу та психофізіологічний стан» [1, с. 164]. Це положення узгоджується з підходом теоретика музичної терапії Кеннета Брусії [2], який визначає музикотерапію як системне використання музичного досвіду (слухання, імпровізації, руху) для досягнення терапевтичних цілей. Дослідження також вказує на здатність музики знижувати рівень тривожності, стабілізувати емоційний стан і сприяти опрацюванню травматичного досвіду.

Особливо виразно гуманістичний потенціал музики проявляється у її здатності репрезентувати історичну пам'ять. У музиці ХХ–ХХІ століть формується специфічний тип «звукового свідчення», у якому травматичні події осмислюються через нові композиційні засоби. Так, у творчості Кшиштофа Пендерецького (зокрема «Threnody for the Victims of Hiroshima», 1960) використання сонористики, кластерів і нетрадиційних способів звуковидобування створює ефект акустичного напруження, що відповідає темі катастрофи. У музиці Валентина Сільвестрова («Реквієм для Лариси», 1997–1999) домінує інша стратегія – так звана «тиха музика», що апелює до пам'яті через інтонаційну делікатність і ефект післязвучання. Натомість Арво Пярт (наприклад, «Da pacem Domine», 2004) використовує техніку *tintinnabuli*, формуючи медитативний звуковий простір, у якому музика функціонує як форма духовної концентрації.

В українському контексті сучасна музика періоду повномасштабної війни набуває значення форми свідчення та колективного переживання. Вона включає елементи документальності, фіксує досвід сучасності та водночас виконує меморіальну функцію. У творчості композиторів, зокрема Володимира Рунчака, Ганни Гаврилець, Золтана Алмаші, музика постає як етичний жест осмислення реальності. Паралельно в актуальному культурному просторі важливу роль відіграють міжжанрові практики: проекти DakhaBrakha, Onuka та Kurbasu поєднують традиційний матеріал із сучасними звуковими засобами, формуючи нові моделі культурної пам'яті.

Отже, музика в сучасному соціокультурному контексті постає як багатовимірний феномен, у якому поєднуються естетичні, етичні та комунікативні функції. Її гуманістичний потенціал виявляється у здатності формувати емпатійне сприйняття, підтримувати психологічну рівновагу та створювати простір спільного переживання. У цьому сенсі музика виступає як особлива форма духовного буття, що протистоїть деструктивним процесам і утверджує цінність людської гідності.

Література:

1. Крет М., Левчук Н. Музикотерапія як чинник впливу на психо-емоційний стан особистості. *Нова педагогічна думка*. 2021. Т. 106, № 2. С. 164–168. DOI: 10.37026/2520-6427-2021-106-2-164-168 URL: <https://npd.roippo.org.ua/index.php/NPD/article/view/336/308> (дата звернення 30.03.2026).
2. Bruscia K. E. *Defining Music Therapy*. 3rd ed. University Park, IL: Barcelona Publishers, 2014. 387 p.
3. Clarke E., DeNora T., Vuoskoski J. Music, Empathy and Cultural Understanding. *Physics of Life Reviews*, Vol. 15, 2015, pp. 4-7, 61-88. DOI: 10.1016/j.plrev.2015.09.001. URL: <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/26419700/> (дата звернення 30.03.2026).
4. Wigram T., Pedersen I. N., Bonde L. O. *A Comprehensive Guide to Music Therapy*. London : Jessica Kingsley Publishers, 2002. 320 p.

ВИКОНАВЕЦЬ ЯК НОСІЙ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ: ІСТОРИЧНА СВДОМІСТЬ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ СПІВАКА

Пірус В. С.

*народний артист України, професор,
професор кафедри виконавського мистецтва
Навчально-науковий інститут мистецтв
Карпатського національного університету імені Василя Стефаника
м. Івано-Франківськ, Україна*

Сучасний стан розвитку музичного мистецтва в Україні вимагає глибокого переосмислення ролі виконавця не лише як технічно досконалого майстра, а як інтелектуального суб'єкта, що виступає живим медіатором національної ідентичності. В умовах глобалізаційних викликів та необхідності подолання наслідків тривалої

колоніальної залежності, професійна підготовка співака набуває ознак стратегічно важливого процесу формування «історичного логосу», а саме цілісної системи знань та духовних орієнтирів, що дозволяють митцю усвідомлювати себе носієм культурної пам'яті. Культурна пам'ять у вокальному мистецтві розглядається як складний механізм, що «являється каналом передачі історичного досвіду та чинником формування національної ідентичності» [4, с. 189]. Цей процес передбачає не механічне «зазубрювання» репертуару, а глибоке дешифрування музичного коду, який фіксує ментальні доміанти українського народу, його прагнення до свободи та внутрішньої автономії. Важливою складовою цієї підготовки є розуміння амбівалентної структури української ментальності, що сформувалася на перетині «побутових та козацьких традицій», де поєднуються кордоцентризм, емоційна експресивність та демократичний епос [6, с. 1]. Співак, як інтерпретатор національної спадщини, має володіти здатністю до «акустичної репрезентації етноідентичності», що робить його діяльність формою культурного опору та засобом трансляції національних цінностей крізь покоління [6, с. 3]. Професійна підготовка співака в українській вокальній школі традиційно спирається на «фігури пам'яті», такі як знакові тексти, обряди та музичні твори, що акумулюють національні ідеали та виступають дієвим інструментом «відновлення культурних цінностей, які характеризували б своєрідну самобутність нації» [1, с. 444–445]. Важливою «фігурою пам'яті» та еталоном для сучасних виконавців є постать Соломії Крушельницької, чия діяльність демонструє, як індивідуальна інтерпретація стає засобом відродження пам'яті про націю [5, с. 67]. Процес підготовки співака базується на розумінні амбівалентної структури української ментальності, де поєднані дві культури: аграрна (вшанування Землі й Матері, що породжує ліризм та кордоцентризм) та козацька (лицарські традиції, прагнення до свободи й особиста гідність) [6, с. 10]. Саме ця двоїстість створює унікальний «акустичний профіль» українського співака, чий голос уособлює «голос історії України» [3, с. 47].

Ключовим елементом дешифрування музичного коду є філософія української культури, що тісно переплітається з візуальними символами, зокрема вишиванкою чи вишитим рушником. Наприклад, «Пісня про рушник» П. Майбороди на вірші А. Малишка постає як «сакральний об'єкт» та «сучасний духовний антем», у якому через синестетичний зв'язок ритміки вишивки та мелодики твору передається архетип материнської любові та генетична пам'ять нації [2, с. 128–129]. Технічна підготовка співака, яка ґрунтується на злагодженій фізичній роботі м'язів під тиском повітря, командах нервової системи та вмінні

використовувати природні порожнини тіла (резонатори) для підсилення звуку, має розглядатися крізь призму артистизму, який є не вродженою, а «набутою в ході виконання спеціальних вправ та роботи над музичними творами здатністю» [3, с. 47]. Артистизм вокаліста прямо залежить від його індивідуальної манери застосування виконавсько-технічних умінь для донесення змістового наповнення духовних цінностей свого народу [3, с. 47].

Важливим науковим феноменом у сценічній діяльності є «виконавська надійність», яка, на відміну від простої стабільності, забезпечує «безпомилкову звукову реалізацію авторського нотного тексту і успішну реалізацію уявно створеної варіативно-образної моделі музичного твору під час прилюдного виступу» [5, с. 67]. Тільки за умови домінування «спонукальних видів естрадного хвилювання» виконавець стає справжнім носієм історичної свідомості, здатним перетворювати кожен виступ на акт актуалізації культурного досвіду [5, с. 67]. Таким чином, сучасна вокальна освіта в Україні інтегрує в собі технологічну досконалість та інтелектуальне осмислення історичного минулого, формуючи митця, чий голос є інструментом збереження неперервності національного буття.

Підсумовуючи проведені дослідження, слід констатувати, що постань виконавця-співака в сучасному соціокультурному дискурсі України трансформується з вузькопрофесійної ролі артиста в місію носія та захисника культурної пам'яті. Виконавець стає суб'єктом, який через власну творчість «зшиває» розірвані пласти національної історії, де історична свідомість виступає не лише фоновим знанням, а й фундаментальним фільтром для відбору та інтерпретації художнього матеріалу. Професійна підготовка вокаліста у вищій школі має базуватися на органічному поєднанні трьох складових: технологічної (майстерне володіння вокальним апаратом як інструментом), ментальної (розуміння етнопсихологічних домінант, таких як кордоцентризм та індивідуалізм) та аксіологічної (усвідомлення цінності національного музичного коду).

Перспективним напрямом розвитку української вокальної школи є подальша розробка методик, спрямованих на формування «виконавської надійності», яка в умовах сучасних інформаційних викликів стає запорукою збереження акустичної автентичності національного стилю. Співак, що володіє історичною свідомістю, здатен долати травми минулого через актуалізацію «фігур пам'яті», інтегруючи архаїчні символи (як-от філософія рушника чи думи) у сучасні мистецькі практики. Такий підхід забезпечує не лише збереження «національного генотипу» музичної культури, а й її динамічний розвиток як відкритої, але самобутньої системи. Зрештою, виконавець як носій пам'яті

є формою інтелектуального та духовного утвердження нації у глобальному мистецькому просторі, забезпечуючи життєздатність її культурного генотипу крізь історичні трансформації сучасності.

Література:

1. Головкова М. М. Культурно-мистецькі практики збереження культурної пам'яті Квітки Цісик. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2024. Вип. 48. С. 444–450.

2. Качмар О., Федорак В. Філософія вишиванки в музичному коді української культури: репертуарна спадщина композиторів і національні шедеври. *Гірська школа Українських Карпат*. Івано-Франківськ, 2025. № 32. С. 128–134.

3. Сьюй На. Реалізація виконавсько-технічних умінь вокаліста як основа прояву його артистизму в процесі сценічної діяльності. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2022. № 1 (54). С. 47–60.

4. Шершова Т., Чайка В. Культурна пам'ять і культура пам'яті. *Гуманітарні студії: педагогіка, психологія, філософія*. Київ, 2024. Том 12 (1). С. 188–195.

5. Юник Д. Виконавська надійність музикантів у концертно-сценічній діяльності як науковий феномен. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2022. № 2 (55). С. 67–83.

6. Yakyunchuk O. Features of National Mentality in Ukrainian Musical Folklore. *Resital: Journal of Performing Arts*. 2024. Vol. 26, no. 1.

ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТР: ХУДОЖНЬО-СЕМАНТИЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРІВ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЮ

Повзун Л. І.

*доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедрою камерного ансамблю*

*Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Сучасні художньо-семантичні тенденції в музиці, що полягають в театралізації інструментально-виконавського простору, сприяють процесам трансформації та подальшого розвитку явища, що у XXI столітті отримало назву інструментального театру, водночас, збагачують

та розширюють прийоми артистично-виконавської гри інструменталістів. Виконавство виходить за межі класичного розуміння концертних виступів: сценічне подання сучасного авторського твору передбачає поєднання музичного тексту, візуальних образів та сценічної дії, а також посилення емоційного контакту з аудиторією за рахунок зовнішньої експресивності у виконавській манері артиста.

Найчастіше елементи театралізації у поданні музичного матеріалу застосовуються виконавцями в концертно-сценічних жанрах, проте камерно-ансамблева творчість історично знайшла своє місце саме на концертній естраді і на сучасному етапі в інструментально-ансамблевому виконавстві відтворюється низка театральних рис, що проявляється у специфіці вибору образного ладу, драматургії, композиції, режисерсько-виконавських чинників, шляхом взаємодії декількох жанрів – інструментальної музики-слова, -танцю, -відеоряду, -сценічної дії. Твори сучасних авторів ініціюють перетворення концертного виступу на сценічне дійство – інструментальний театр, в якому візуальна складова рівнозначна звуковій, тобто візуальний образ стає невід'ємною частиною художнього цілого задуму автора, поєднуючи інструментальну гру з театальною дією, в якій рухи, міміка, сценічні ефекти виконавців виступають продовженням виконавсько-ігрових жестів.

Таким чином, у виконавських діях відбувається поєднання двох світів – умовно композиційного та реально виконавського, що збільшує вагомість виконавського фактору в процесі втілення авторського задуму і дозволяє вважати провідним чинником інструментально-ансамблевої творчості сучасного періоду виконавський аспект, оскільки саме від майстерності-артистизму інструменталістів значною мірою залежить концепційно-завершальний етап художньої реалізації. Театралізація художньо-виконавського інструментально-ансамблевого простору передбачає певну семантичну трансформацію, оскільки слухач перетворюється на слухача-глядача, що змінює усталені межі слухачького простору та ініціює розширення традиційної тріади музичної комунікації – *автор-виконавець-слухач* на семантичну структуру, яка набуває художньо-сислової завершеності в низці творчих відтворень: *автор-твір – інструменталіст-артист – художньо-виконавський простір – слухач-глядач*.

Застосування терміну театралізація передбачає сукупність специфічних засобів та прийомів, притаманних театральному мистецтву, які у виконавській творчості інструменталістів ми розглядаємо як: виконання-гру певної ролі в музичній композиції; виконання-гру в певній «інструментальній масці» (гра в грі); певну манеру (спосіб, прийом) художньо-інструментального втілення; застосування додаткових театральних засобів – міміки, жестів, сценічної дії; свідоме

підкреслення в них засобів сценічної виразовості (надемоційність, наддинамічність інструментального вираження); підсилення програмно-сюжетного аспекту композиторського задуму, що передбачає певну модель музично-драматургічної «дії» [2, с. 211].

Одним із засновників інструментального театру виступає М. Кагель, видатний аргентинський/німецький композитор, диригент, кінорежисер, в творах якого значне місце посідає елемент іронії, парадоксу, абсурду: виконавець стає актором, музична сцена – театральною, а музика виходить за межі аудіопростору й починає взаємодіяти зі слухачами-глядачами [5]. Для композитора музичне виконання виявлялося візуальною подією, в якій жести музиканта на сцені були частиною партитури, а отже, для сприйняття таких творів був необхідний слухач, звільнений від умовностей музичної спадщини, тобто такий, що володіє певною свободою сприйняття [6]. Якщо в ранніх творах композитора, зокрема, у струнному секстеті (1953), автор вимагає від виконавців перебільшено точного виконання музичного тексту, то, починаючи з твору «Sonant» для гітари, арфи, контрабаса й ударних, (1960), Кагель втілює концепцію інструментального театру, згідно якої виконавці одночасно грають роль акторів. Цікавою є авторська ідея твору «Match» (1965), в якому беруть участь два віолончеліста, що сидять на сцені один проти одного й музичними та акторськими засобами відтворюють змагання між собою, водночас ударник, розташований між ними, виконує роль судді. Трохи згодом з'являється твір «Exotica» (1972), що передбачає гру на неєвропейських музичних інструментах, з прийомами гри на яких незнайомі ансамблеві виконавці, але мають опанувати їх безпосередньо під час виступу.

За думкою Л. Юріної, саме естетичні погляди М. Кагеля сприяли виникненню напрямку інструментального театру в Україні та підштовхнули композиторів до нових пошуків та експериментів в цій галузі, в результаті чого в українській сучасній музиці з'явилася низка нових – за естетикою, концепцією та підходом до музичного матеріалу – творів [4, с. 105]. Як зазначає С. Павлишин, у II половині ХХ століття зникає поняття «камерний ансамбль» та виникає поняття «інструментальний театр», яке, окрім самої музики, залучає акторські дії виконавців. З точки зору науковиці, останні високі класичні зразки камерного ансамблю знаходимо у Валентина Сильвестрова – це його Струнний квартет №1. І саме у Сильвестрова з'являється перший в Україні зразок інструментального театру, із впровадженням елементів театральної гри у творі «Драма» для скрипки, віолончелі та фортепіано [1, с. 17]. Проте аналіз змінних процесів в камерно-ансамблевих жанрах останньої чверті ХХ століття, зокрема, в творчості українських композиторів, дозволяє спостерігати паралельне існування класичних

жанрових зразків та творів, до яких вже залучаються елементи театралізації.

Констатуємо існування декількох напрямків, в яких відбувається семантична трансформація жанрової системи камерного ансамблю:

- *відхід від жанрових назв* (соната, тріо, квартет тощо) та *звернення до прихованої або відвертої програмності* (твори М. Скорика, В. Сильвестрова, О. Томльонової, Я. Фрейдліна);

- *програмно-сюжетна розробка музичного матеріалу*, що потребує акторської гри інструменталістів та відтворюється в артистичних діях виконавців, в інструментальних виразових засобах (у творах В. Рунчака; О. Томльонової, Ю. Гомельської, Л. Юріної, К. Цепколенко);

- *застосування новітніх засобів художньо-виконавської техніки* – «розширених прийомів звуковидобування» [3] (у творах В. Рунчака, В. Ларчикова, С. Шустова, Ю. Гомельської, К. Цепколенко).

Звичайно, інструментальний театр має безліч індивідуальних варіантів своїх проявів, котрі обумовлені концепційними задумами авторів. Засоби художньої виразовості виступають не тільки звуковою матерією твору, але й постають елементом театралізації художньо-виконавського простору. «Розширені техніки» звуковидобування потребують, як бездоганного володіння інструментальною технологією, так і опанування навичками акторського відтворення театральносемислових інтенцій авторського задуму. Складність полягає в тому, що не існує єдиних критеріїв застосування цих прийомів, тому композитори часто надають ремарки до партитур, роз'яснюючи способи виконання тієї чи іншої техніки.

Показово, що саме жанри камерного ансамблю на сучасному етапі виявилися найбільш затребуваними та гнучкими для застосування всіх елементів театралізації, оскільки генетично та історично в них закладена динаміка до кількісно-тембральної та художньо-семіологічної мобільності і, підтверджуючи свою актуальність запитам часу, вони органічно інтегруються у новітні естетично-семантичні умови, відповідаючи інноваційним художньо-органологічним пошукам композиторів.

Література:

1. Павлишин С. Еволюція камерного ансамблю. *Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2015. Випуск 34 : . С. 16–21.

2. Повзун Л. Феномен камерності в системі інструментально-анамблевих жанрів : монографія. Одеса : Друкарський дім, 2018. 288 с. ISBN 978-966-389-439-3

3. Шаріна А. «Розширені» фортепіанні техніки: визначення, типологія, практична реалізація (на прикладі сольних творів сучасних українських авторів): дис. докт.філос. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2022. 234 с.

4. Юріна Л. Українсько-німецькі перехрестя: естетика Маурісіо Кагеля як імпульс для творчих експериментів Сергія Зажитька. *Київське музикознавство*. 2019. #59. С. 100–111, <https://kyivmusicology.com/index.php/journal/issue/view/4>

5. Attinello, Paul. Kagel, Mauricio. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan. Published: 25 January 2001. 27876 Pages. ISBN: 9780195170672

6. Heile, Björn. *The Music of Mauricio Kagel* : published October 28, 2006 by Routledge. 224 Pages. ISBN 9781138264328.

ВИКОНАВСЬКА СТРАТЕГІЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В МОНООПЕРАХ ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ: ВІД ЗВУКУ ДО СЕНСУ

Пруднікова О. І.

*кандидат педагогічних наук,
професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Національна музична академія України
м. Київ, Україна*

Творчість Вікторії Польової посідає особливе місце в сучасному музичному мистецтві, репрезентуючи напрям «сакрального мінімалізму». Її партитури, які на перший погляд можуть здаватися технічно простішими за графічні лабіринти авангарду, насправді вимагають від виконавця (особливо від концертмейстера) радикальної зміни професійного мислення. У контексті її моноопер, таких як «*Arg Morigendi*» («Мистецтво вмирати») та «*Arg Amandi*» («Мистецтво любити»), роль піаніста трансформується: він перестає бути просто акомпаніатором і стає повноцінним співавтором сакрального звукового простору. Виконавська стратегія тут будується на вмінні керувати тишею та перетворювати інструмент із фіксованою атакою на джерело безперервного світла.

Фундаментальним елементом цієї стратегії є робота з категорією часу. У музичних полотнах Польової час втрачає свою звичну лінійну векторність, перетворюючись на статичний стан перебування.

Концертмейстер має вести соліста через довгі звукові плато, де відсутня традиційна метрична пульсація. Основним викликом для студента-піаніста тут стає психологічне напруження тиші, яке часто провокує підсвідоме бажання «підігнати» темп. Ефективна стратегія подолання цього бар'єру полягає у мисленні не окремими долями такту, а великими дихальними фазами. Вправа «Дихання разом із солістом» пропонує піаністу фізично дихати синхронно з вокалістом, що природним чином гальмує темп і синхронізує звучання, перетворюючи ритм на органічний процес.

Наступним рівнем виконавської стратегії є робота з акустичним шлейфом та фактурою. Оскільки фортепіано за своєю природою є ударним інструментом, концертмейстер має застосовувати особливе туше, щоб уникнути прямолінійної атаки. Техніка «Звуку із нізвідки» передбачає використання попередньої правої педалі (натискання до взяття акорду), а самі клавіші мають натискатися так, ніби звук «вичавлюється» з глибини клавіатури з великою внутрішньою вагою. Це дозволяє акорду не розривати тишу, а м'яко виникати з акустичного простору залу. Особливо це актуально для моноопери «Ars Amandi», де категорія світла є центральною. Тут піаніст використовує техніку «емануючого піано», створюючи ефект свічення рояля, де фортепіано стає акустичним німбом для соліста, огортаючи голос м'яким обертоновим шлейфом.

Важливою складовою стратегії є «анатомія дисонансу». Секундові нашарування та кластерні вертикалі, притаманні стилю Польової, на фортепіано можуть звучати брудно. Концертмейстер має навчитися динамічно диференціювати голоси всередині одного акорду, висвітлюючи верхній обертон і тримаючи глибокий м'який бас, залишаючи середину фактури в напівтіні. У моноопері «Ars Moriendi» багато гострих співзвуч символізують страждання, проте стратегія виконавця полягає у трансформації цього болю в гармонію. Навіть найгостріший дисонанс не повинен звучати грубо; будь-який акцент має бути «купольним» – об'ємним і резонуючим, що веде до катарсису, а не до агресії.

Особливе значення має психологічне налаштування та володіння розширеними техніками. У монооперах, де час – це простір, кожен акорд має тривати рівно стільки, скільки потрібно для його повного акустичного розкриття. Виконавець повинен вслухатися у «життя» звуку після його виникнення. Якщо партитура передбачає роботу всередині рояля (*pizzicato* на струнах тощо), стратегічно важливо заздалегідь маркувати струни кольоровими наклейками. Це дозволяє піаністу не відриватися від соліста, зберігаючи критично важливий зоровий та енергетичний контакт.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що виконання творів Вікторії Польової – це не просто концертний виступ, а духовна практика. Сучасна партитура стає живим викликом майстерності та душі. Оволодіння цими складними техніками – від керування резонансом до «дихання пальцями» -виховує в концертмейстері музиканта-дослідника. Такий синтез традиції та інновації дозволяє випускнику бути затребуваним у світовому культурному контексті XXI століття. Зрештою, стратегія «від звуку до сенсу» веде до того, що музика перестає бути складною схемою і стає чистим світлом, де кожен звук є актом любові та духовного пошуку. Тільки через глибоке розуміння семантики та акустичних особливостей твору піаніст дозволяє роляло зазвучати по-справжньому вільно, продовжуючи традиції української школи у новому, глобальному вимірі.

Література:

1. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с. ISBN 966-8259-08-4.
2. Баланко О. «Underground birds» В. Польової: На перехресті жанрових традицій. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 81. Київ, 2009. С. 136–144.
3. Торба О. Сучасна українська хорова музика. Стиль і стильність («Псалом 50 (51)» Вікторії Польової). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 85 : Духовний твір у сучасному просторі: новий погляд. Київ, 2010. С. 138–146.
4. Польова Вікторія Валеріївна. Світ музики : інформаційний портал. URL: <https://musical-world.com.ua/artists/polova-viktoriya-valeriyivna/>
5. Victoria Poleva: official website. URL: <https://viktoriapoleva.com/>

ЖАНР СТИХИРИ В УКРАЇНСЬКИХ НОТОЛІНІЙНИХ ІРМОЛОЯХ КІНЦЯ XVI–XVIII СТОЛІТЬ: СТРУКТУРНО-РЕПЕРТУАРНИЙ АСПЕКТ

Путятицька Л. В.

*кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри історії української музики
та музичної фольклористики
Національна музична академія України
м. Київ, Україна*

Церковна музика передбачає найбільш стабільне функціонування співацьких жанрів у їх уставній послідовності. На відміну від музики світської традиції, церковна музика суворо дотримується усталених канонів і догматів упродовж багатомісячного розвитку. Як відомо, давньо-українська гімнографія на початковому етапі (XI–XIII століття) формувалася переважно завдяки інтенсивній перекладацькій діяльності, тоді як поява оригінальних служб була доволі рідкісним явищем. Нова хвиля слов'янських перекладів на межі XIV–XV століть зумовила стильове оновлення української гімнографії. У результаті впродовж XV–XVI століть інтенсивний розвиток церковно-співацької практики спричинив формування нових типів нотованих піснеспівних книг.

На території України формується універсальний нотолінійний збірник – Ірмолой, який, за визначенням Юрія Ясиновського [9], є синтетичною антологією гімнографічного репертуару, скомпонованого в межах однієї книги. Цей факт істотно вплинув на розвиток церковної музики: як засвідчують нотні джерела, гімнографічне мистецтво українського культурного простору XVI–XVII століть досягає одного з найвищих рівнів свого розвитку.

У XVII–XVIII століттях Ірмолой набувають широкого розповсюдження не лише у великих культурних центрах, а й у братських та інших школах локальних осередків, виходячи за межі етнічних територій України. До нашого часу дійшли сотні списків Ірмолой, переважно українського походження. У зведеному каталозі «Українські та білоруські нотолінійні Ірмолой XVI–XVIII століть» Юрій Ясиновський зафіксував понад 1000 списків [9]. Дослідник також встановив, що в них найчастіше простежуються три структурні типи: жанрово-тематичний, календарно-мінейний та гласовий. Нотолінійна книга Ірмолой містить значний корпус різножанрових піснеспівів, серед яких провідне місце належить стихирам.

Дослідження репертуарного складу стихир здійснено на матеріалі восьми нотолінійних Ірмолоїв – від найдавніших (кінець XVI – початку XVII століття) до середини XVIII століття: I, 5391 – Супральський Ірмолой 1598 – 1601 рр. [3]; № 50 (МВ 50) – Львівський Ірмолой кінця XVI – початку XVII ст. [8]; VIII 20м/184 – Ірмолой, датований 1649 р. [1]; КПл 36 П. – 1682 р. [7]; ДА 112 Л – Ірмолой кінця XVII ст. [4]; ДА 96 Л – кінця XVII – XVIII ст. [5]; I, 2830 – перша третина XVIII ст. [2]; ДА П. 348 – Ірмолой, датований 1743 р. [6].

Стихири, приурочені до богослужінь недільного кола та святкових служб упродовж церковного року, наявні в кожному з означених Ірмолоїв. Водночас у них фіксуються недільні стихири, представлені догматиками і богородичними стихирами (з корпусу недільних співів Октоїха). Шістнадцять недільних стихир на «Господи, воззвах» присутні в кожному Ірмолойі від кінця XVI до XVIII століття і становлять стабільний, незмінний стихирарний репертуар упродовж усього церковного року.

Окрему групу становлять стихири дванадесятих свят, зокрема: Різдво Христове; Хрещення Господнє; Стрітєння Господнє; Благовіщення Пресвятої Богородиці; Вхід Господній в Єрусалим; Пасха Христова; Вознесіння Господнє; День Святої Трійці (П'ятидесятниця); Преображення Господнє; Успіння Пресвятої Богородиці; Різдво Пресвятої Богородиці; Воздвиження Хреста Господнього; Введення в храм Пресвятої Богородиці.

У результаті дослідження встановлено нерівномірність кількісного представлення стихир до окремих свят: наприклад, на Вхід Господній в Єрусалим зафіксовано лише дві стихири, тоді як на Св. Трійцю та Хрещення Господнє – до вісімнадцяти. Таким чином, корпус стихир, приурочених до дванадесятих свят у списках Ірмолоїв кінця XVI–XVIII століть відображає ступінь поширеності й репертуарної усталеності окремих гімнографічних зразків.

Найбільш репрезентативним і чисельним упродовж досліджуваного періоду є стихирарний фонд свят Різдва Христового, Святої Трійці (Зішестя Святого Духа) та Успіння Пресвятої Богородиці. Натомість стихири інших свят фіксуються у значно меншій кількості, а в пізніших рукописах часто взагалі відсутні. Зокрема, якщо на свята Хрещення, Преображення та Різдва Богородиці кількість стихир поступово зменшується (від п'яти до однієї), то на Стрітєння, Вхід Господній в Єрусалим, Пасху, Вознесіння та Введення в храм Пресвятої Богородиці в Ірмолоях від кінця XVII століття вони майже не фіксуються (виняток становить Ірмолой I, 2830 першої третини XVIII ст., де на свято Введення представлено п'ять стихир).

Вагоме місце у церковно-співацькому обиході посідають піснеспіви на вшанування пам'яті святих первоверховних апостолів Петра і Павла (29 червня / 12 липня): відповідні стихири наявні в кожному з досліджуваних рукописів XVI–XVIII століть.

Стихири на вшанування пам'яті окремих святих (Симеона Столпника, мученика Захарія, архангела Михаїла, апостола і євангеліста Іоанна Богослова, апостола Ананії, мученика Димитрія, Іоанна Златоустого, преподобного Сави, святителя Миколая, Григорія Богослова, Василя Великого, мученика Георгія, преподобного Феодосія Печерського, святих Праотців і Отців) представлені вибірково і зафіксовані не у всіх рукописах.

Переважно стихири на дні пам'яті святих фіксуються в одному або двох Ірмолоях, здебільшого у рукописах кінця XVI – середини XVII століття, тоді як у пізніших списках вони майже відсутні. Їхня наявність значною мірою залежала від локальних традицій ушанування святих у конкретних духовних осередках.

Значний обсяг стихирарного репертуару припадає на період підготовки до Великого посту та святкування Воскресіння Христового. Ці стихири мають переважно покаянний характер. Важливо, що частина з них зберігається як у ранніх рукописах (XVI – початку XVII століття), так і в пізніших списках XVII–XVIII століть. До них належать стихири неділь про блудного сина, м'ясопусної та сиропусної, а також другого і третього тижнів Великого посту. Особливо широко представлені стихири Страсного тижня – Великого Понеділка, Четверга, П'ятниці та Суботи.

Отже, проведене дослідження засвідчує, що стихири є найчисельнішим і структурно визначальним жанром церковно-співацького репертуару українських нотолінійних Ірмолоїв. У всіх восьми розглянутих джерелах обов'язковим компонентом виступають осьмогласні стихири з Октоїха (догматики і богородичні стихири) загальною кількістю шістнадцять, що репрезентують стабільне ядро богослужбового співу. Сукупний корпус інших зафіксованих стихир на різні тексти становить 248 одиниць (без урахування осьмогласного циклу), однак лише вісім із них функціонують у всіх досліджуваних Ірмолоях. Така ситуація свідчить, з одного боку, про наявність обмеженого кола інваріантного репертуару, а з іншого – про значну варіативність і селективність стихирарної традиції, зумовлену як локальними богослужбово-співацькими практиками, так і особливостями укладання конкретних рукописів. Отже, репертуар стихир у нотолінійних Ірмолоях кінця XVI – XVIII століть постає як динамічна система, в якій поєднуються канонічна стабільність і історично змінна практика добору піснеспівів.

Література:

1. Ірмолой, шифр VIII 20м/184, 1649 р. Центральна наукова бібліотека імені В.І. Вернадського НАН України, Інститут рукописів, Київ.
2. Ірмолой, шифр I, 2830, перша третина XVIII ст. Центральна наукова бібліотека імені В.І. Вернадського НАН України, Інститут рукописів, Київ.
3. Ірмолой, шифр I, 5391, 1598–1601 рр. Центральна наукова бібліотека імені В.І. Вернадського НАН України, Інститут рукописів, ф. I, Київ.
4. Ірмолой, шифр ДА 112 Л, кін. XVII ст. Центральна наукова бібліотека імені В.І. Вернадського НАН України, Інститут рукописів, Київ.
5. Ірмолой, шифр ДА 96 Л, кін. XVII–XVIII ст. Центральна наукова бібліотека імені В.І. Вернадського НАН України, Інститут рукописів, Київ.
6. Ірмолой, шифр ДА П. 348, 1743 р. Центральна наукова бібліотека імені В.І. Вернадського НАН України, Інститут рукописів, Київ.
7. Ірмолой, шифр КПл 36 П., 1682 р. Центральна наукова бібліотека імені В.І. Вернадського НАН України, Інститут рукописів, ф. I, Київ.
8. Ірмолой, шифр № 50 (МВ 50), кін. XVI – поч. XVII ст. Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника НАН України, Львів (факсимільне видання).
9. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої XVI–XVIII ст. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України ; видавництво Отців Василіан «Місіонер», 1996. 624 с. (Історія української музики ; вип. 2 : Джерела).

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОРТЕПІАННОЇ СПАДЩИНИ Ф. ЛІСТА У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ А. БРЕНДЕЛЯ

Ринденко О. В.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри спеціального фортепіано № 2
Національна музична академія України*

Гумінюк С. П.

*доктор мистецтва,
доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна*

Постать видатного європейського піаніста Альфреда Бренделя (1931–2025) посідає чільне місце в історії музичного мистецтва як приклад ренесансної моделі музиканта-універсаліста, який впродовж всього життя поєднував активну концертну діяльність з глибокими музично-філософськими розвідками та просвітництвом. Конфігурація його репертуарного профілю вирізняється фундаментальним та глибоким виконавським дискурсом, що фокусується навколо фортепіанного доробку Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана та Ліста. Саме цей репертуар знаходить ґрунтовні рефлексії в есе, лекціях та коментарях до дискографії Бренделя, який постає в них як справжній мислитель. В той же час інтелектуальний музикознавчий внесок піаніста, що зафіксований у його численних збірках статей, є невід'ємною частиною його виконавського стилю. Особливе місце у творчому житті піаніста посідала фортепіанна спадщина Ференца Ліста, вивченню та популяризації якої він присвятив понад чверть століття своєї активної діяльності.

Літературна «лістіана» Бренделя, що представлена в окремих розділах монографічних збірок піаніста (зокрема *Musical Thoughts and Afterthoughts, Music, sense and nonsense*), охоплює широке коло питань інтерпретації творів Ф. Ліста від філософсько-естетичних засад творчості композитора до практичних проблем виконавського процесу її інтерпретації.

На відміну від багатьох піаністів, які використовують творчість Ліста (наприклад, етюди вищої складності або блискучі й запальні рапсодії) для демонстрації виключно технічної сторони власних можливостей, Брендель в своїй дискографії та музично-аналітичній спадщині актуалізує Ліста-філософа. Дискографічна лістіана Бренделя

обіймає охоплює близько 10 годин записів і включає виконання епічних циклів (три томи *Років мандрів, Поетичні та релігійні гармонії*), екзистенційних рефлексій (*Соната сі мінор, Варіації на тему ВАСН*), провісницьких візій пізнього періоду творчості композитора (*Сірі хмари, Траурна гондола, Зловісне знамення!, Багатель без тональності* – твори, що довгий час вважалися непоказовими або занадто експериментальними).

У своїх нарисах (зокрема *Fidelity to Liszt's Letter?* [1, 266–270]) Брендель порушує проблематику виконавської текстології та відданості письму автора, а також формулює власну концепцію роботи з нотним текстом. Він розділяє лістівську спадщину на дві групи. Завершені тексти представлені в творах, де нотація вимагає абсолютної точності дотримання (*Соната, пізні п'єси*). Відкриті тексти репрезентовані у композиціях, де природа жанру (парафрази, транскрипції) дозволяє або навіть вимагає творчого втручання виконавця. Брендель зазначає, що тут довіра до рукопису – справа відносна, а інтерпретатор має мобілізувати творчі можливості там, де ескізність письма передбачає імпровізаційну свободу.

Виконавські коментарі Бренделя зосереджені також на відтворенні структурної логіки Ліста. Він проводить паралелі з Бетховеном в аспектах тематичного розвитку та загальної архітектоніки цілого. Водночас піаніст підкреслює новаторство Ліста й застерігає проти показної та порожньої віртуозності. Його спостереження щодо грандіозної трилогії *Роки мандрів* або *Сонати сі мінор* розкривають їх трансцендентальні виміри. Пізній стиль композитора трактується як пошуки виходу за межі тональності та передчуття експресіонізму. Брендель наголошує, що для Ліста техніка завжди була засобом передачі поетичного або релігійного образу.

Альфред Брендель впродовж своєї виконавської діяльності та сторінок музично-теоретичних праць послідовно здійснював інтелектуальну «реабілітацію» творчості Ференца Ліста, позбавляючи її тавра суто салонного віртуозництва. Мистецький універсалізм музиканта, що закарбований у його студійних записах, проявляється у здатності поєднувати скрупульозний аналіз нотного тексту з емоційною глибиною виконання. Літературна спадщина Бренделя є необхідною методичною базою для сучасних піаністів, оскільки вона пропонує не лише виконавські поради, але й цілісну філософію розуміння стилю Ліста як одного з «атлантів» романтизму.

Література:

1. Brendel A. Music, sense and nonsense: Collected essays and lectures. London: The Robson Press, 2016. 464 p.

2. Brendel A. Musical Thoughts and Afterthoughts. Princeton, New York : Princeton University Press, 1976. 168 p.

ЕВОЛЮЦІЯ СЦЕНІЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ СПІВАКА: ІСТОРИЧНІ МОДЕЛІ ТА СУЧАСНІ ВИКЛИКИ

Роменський Ю. Н.

викладач вищої категорії

Комунальний заклад

«Одеський театрально-художній фаховий коледж»

м. Одеса, Україна

Сценічна виразність співака є складним багат шаровим феноменом, що формується на перетині вокально-технічних, акторських, психологічних та культурно-історичних чинників. Упродовж розвитку музичного мистецтва змінюються не лише стилістичні параметри виконання, але й самі уявлення про природу сценічної присутності виконавця та його роль у художній комунікації – способи взаємодії з аудиторією. Аналіз еволюції сценічної виразності дозволяє окреслити основні історичні моделі та визначити виклики, з якими стикається сучасний педагог і виконавець у сфері сольного співу [2; 5; 10].

Витоки сценічної виразності вокаліста сягають синкретичних форм первісного мистецтва, де спів, рух і ритуальна дія становили єдине ціле. У таких практиках голос не відокремлюється від тілесної експресії, а функціонує як інструмент колективного переживання та символічної комунікації. Античний театр, наприклад, заклав підпорядковану систему сценічної виразності, де вокальне мовлення поєднується із жестом, маскою та хореографією, формуючи канонізовану систему знаків. Саме ця риторична модель сценічної виразності, що базується на структурованості та декламаційності і формується у цей період, [7; 8].

У добу Середньовіччя вокальна виразність значною мірою підпорядковується сакральній функції, що зумовлює пріоритет внутрішньої зосередженості над зовнішньою експресією. Виконавець виступає провідником духовного змісту, а індивідуальні риси нівелюються, хоча, водночас, епоха Відродження актуалізує інтерес до особистісного початку, що проявляється у прагненні до передачі емоційних станів та формує афективну модель сценічної виразності [3; 7].

Барокова доба стала визначальною для становлення синтетичних форм музично-театрального мистецтва, зокрема опери. У цей період виникає концепція вокальної риторики, де кожен музичний елемент має семантичне навантаження: виконавець поєднує технічну віртуозність із здатністю до емоційної типізації, що відповідає естетиці афектів [8; 12].

Класична епоха вносить у сценічну виразність принципи гармонійності, рівноваги та стилістичної ясності, але водночас романтизм акцентує увагу на індивідуальності виконавця, його здатності до глибокого емоційного переживання та самовираження, що зумовлює формування експресивної моделі сценічної виразності [7; 9].

У ХХ столітті відбулася інтенсивна трансформація сценічної виразності під впливом модерністських та постмодерністських тенденцій – тут зростає роль експерименту, міждисциплінарності та візуальної складової. Водночас розвиток масової культури формує нові стандарти сценічної поведінки, орієнтовані на комунікативну ефективність і доступність для широкої аудиторії [1; 6; 8].

Сучасний етап характеризується синтезом різних історичних моделей та їх адаптацією до умов цифровізованого культурного простору. Сценічна виразність включає поряд із традиційними вокально-акторськими компонентами і технологічні аспекти виконання. Значущим стає поняття сценічної присутності як інтегративної якості, що забезпечує ефективну взаємодію з аудиторією [4; 11; 12].

Одним із ключових викликів сучасності є необхідність поєднання автентичності та художньої умовності. Виконавець має демонструвати емоційну відкритість, зберігаючи водночас контроль над засобами виразності. Це вимагає від педагога формування у студентів здатності до рефлексії, стилістичної гнучкості та усвідомленого використання виконавських ресурсів [2; 4]. Кросжанровість сучасного вокального мистецтва зумовлює потребу у розвитку універсальних компетентностей виконавця. Поєднання елементів різних вокальних стилів актуалізує питання адаптивності сценічної виразності до різних художніх контекстів [1; 5].

У контексті підготовки фахівців спеціалізації «видовищно-театралізовані заходи» особливої ваги набуває інтеграція вокальної та режисерської складових.

Співак виступає у пропорційній вазі інтерпретатором та активним учасником створення сценічної дії, що передбачає розвиток комплексного художнього мислення [6].

Сьогоднішня еволюція сценічної виразності співака відображає загальні закономірності розвитку музичної культури та визначає напрями модернізації сучасної вокальної педагогіки. Актуальні

виклики потребують формування нової моделі виконавця, здатного до творчої адаптації, міждисциплінарної взаємодії та ефективної художньої комунікації [2; 10; 12].

Література:

1. Кулага Т. О. Сучасні тенденції музичної освіти у провідних країнах світу та перспективи їх впровадження в українську естрадно-вокальну педагогіку. *Житомирський державний університет імені Івана Франка. Педагогічні науки*. 2020. № 2 (101). С. 16–26.

2. Олексюк О. М., Ткач М. М. Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Київ : Ліра-К, 2021. 224 с.

3. Рудницька О. П. Мистецька освіта: сучасні проблеми розвитку. Київ : Інтерсервіс, 2020. 296 с.

4. Смирнова Т. А. Вокальна педагогіка: теорія і практика сучасного виконавства. Харків : Фактор, 2019. 312 с.

5. Черкасов В. Ф. Теорія і методика музичної освіти. Кропивницький: Імекс-ЛТД, 2022. 376 с.

6. Шевченко О. В. Сценічна культура виконавця: інтеграційні процеси в сучасному мистецтві. Київ : НАКККиМ, 2023. 198 с.

7. Cook N. Music: A Very Short Introduction. Oxford : Oxford University Press, 2021. 160 p.

8. Hargreaves D. J., Miell D., MacDonald R. Musical Imaginations: Multidisciplinary Perspectives on Creativity, Performance and Perception. Oxford : Oxford University Press, 2020. 336 p.

9. Juslin P. N. Musical Emotions Explained: Unlocking the Secrets of Musical Affect. Oxford: Oxford University Press, 2019. 504 p.

10. Lehmann A. C., Sloboda J. A., Woody R. H. Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills. Oxford : Oxford University Press, 2020. 304 p.

11. Thaut M. H. Rhythm, Music, and the Brain: Scientific Foundations and Clinical Applications. New York : Routledge, 2021. 264 p.

12. Welch G. F., Howard D. M., Nix J. (eds.). The Oxford Handbook of Singing. Oxford : Oxford University Press, 2019. 768 p.

ДІАЛЕКТИКА ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ: ІСТОРИЧНИЙ ЛОГОС ЯК ФУНДАМЕНТ СУЧАСНОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

Рунчак В. П.

*старший викладач кафедри композиції, інструментовки
і музично-інформаційних технологій
Національна музична академія України
м. Київ, Україна*

В академічному дискурсі концепт «історичного логосу» музичної культури постає не просто як сума історичних фактів, а як інтелектуально-генетичний код мистецтва, що забезпечує його тяглість та самоідентифікацію [1, с. 45–48]. У системному розумінні, історичний логос – це фундаментальна матриця, яка кристалізувалася впродовж століть і охоплює три взаємозалежні рівні:

По-перше, це *рівень сталих смислових закономірностей (семантична вертикаль)*. Логос тут виступає носієм ціннісних орієнтирів епох – від античного розуміння музики як «числа, що звучить» до християнського усвідомлення її як літургійного слова та романтичного трактування звуку як мови почуттів [3, с. 112–115]. Ці смислові константи формують «пам'ять культури», дозволяючи сучасному автору апелювати до глибинних архетипів людського буття.

По-друге, це *рівень жанрових моделей (морфологічна сталість)*. Жанр у контексті логосу розглядається як «канонізований спосіб мислення». Історично сформовані структури – чи то fuga, чи то сонатно-симфонічний цикл – є не просто формальними схемами, а втіленням логічних принципів розвитку (теза, антитеза, синтез). Вони акумулюють у собі колективний досвід організації музичного часу та простору.

По-третє, це *рівень структурних закономірностей (технологічний базис)*. Сюди відносяться еволюція ладо-гармонічних систем, контрапункту, фактурних стратегій та принципів тематизму. Ці елементи складають граматику музичної мови. Навіть у ситуації радикального авангардного розриву з традицією, музична творчість неминуче вступає в діалог із цими структурами, підтверджуючи їхню роль як об'єктивного фундаменту [4, с. 89–92].

Сучасний музичний текст, попри свою спрямованість на технологічні інновації та розширення звукового простору, залишається глибоко закоріненим у систему архетипів та культурних кодів минулого. У контексті музикознавчого аналізу ці елементи постають не просто

як ретроспективні елементи, а як активні структурні детермінанти, що організують музичну форму та семантику.

Архетипи в музиці – такі як принцип контрасту (світло/тінь), ідея центру (тонікальність), ритуальність ритму або ж архетип «сходження» – виконують роль первинних логічних схем. Вони забезпечують цілісність музичного полотна навіть за умов відмови від традиційної тональності чи класичної архітекτονіки. Як зазначає О. Козаренко, національні музичні архетипи діють як «генетична пам'ять» мови, що дозволяє структурувати новий звуковий матеріал згідно з глибинними логічними установками культури [4, с. 104].

Культурні коди минулого (жанрові алюзії, риторичні фігури, стилістичні формули) функціонують у сучасному тексті як знакові системи. Використання барокової пасакалії або середньовічного хоралу в постмодерній композиції є не механічним запозиченням, а процесом кодування нових сенсів через сталі історичні форми. Згідно з концепцією Р. Монелла, музичні топоси (своєрідні культурні коди) є носіями константних значень, які дозволяють композитору будувати складні міжтекстові зв'язки [5, с. 21].

Отже, архетипи та культурні коди виступають «каркасом» сучасного музичного твору. Вони дозволяють перетворити хаотичний потік звуків на впорядкований текст, що піддається розшифруванню. Діалектична взаємодія між «архаїчним» кодом та «авангардною» технікою письма створює ефект самовозрастання логосу, де сучасна музика набуває додаткової глибини через резонанс із досвідом минулих епох.

Показовим прикладом у контексті «самовозрастаючого логосу» та роботи з архетипами є творчість Валентина Сильвестрова, зокрема його цикл «Тихі пісні» або «Метамузіка». Сам композитор стверджував: «Мої твори – це музичні метафори...» [2]. Так, в «*Метамузиці*» В. Сильвестрова для фортепіано та симфонічного оркестру (1992) виявляються архетип «тиші» та культурний код романтизму. Причому архетипи минулого функціонують не як об'єкти цитування, а як «очищені» від історичних нашарувань смислові сутності. У «Метамузиці» центральним виступає архетип «післязвуччя» (коди). Композитор бере культурний код романтизму – характерні інтонації шубертівського чи шуманівського типу, кадансові звороти, фактуру ноктюрна – і перетворює їх на структурний фундамент нового музичного тексту. Композитор свідомо відмовляється від активного розвитку (традиційного логосу боротьби) на користь споглядання. Це апелює до архаїчного архетипу «вічного повернення». Використання традиційної мажоро-мінорної системи стає не ознакою епігонства, а «культурним кодом», що маркує приналежність до європейського музичного логосу. Музичний текст будується як нескінченна

«кода» до всієї попередньої історії музики. Завдяки використанню впізнаваних архетипових поспівок, слухач підсвідомо долучає до сприйняття твору весь багаж класичної традиції (ефект самовозрастання. Таким чином, невеликий за обсягом музичний текст розростається (самовозрастає) до масштабів світового культурного метатексту.

Як зазначає О. Козаренко, у такій музиці «жанровий архетип стає медіумом між індивідуальним стилем і універсальним логіко-генетичним кодом культури» [4, с. 142]. Це демонструє, як діалектика традиції (романтичний код) та інновації (концепція метамузики) створює нову мистецьку якість.

Таким чином, історичний логос музичної культури постає як динамічна цілісність, де минуле не є пасивним архівом, а діє як активний смислотворчий чинник. Він забезпечує зрозумілість музичного вислову в часі, перетворюючи музику з акустичного явища на інтелектуально насичений процес «самовозрастання» людського духу. «Метамузика» В. Сильвестрова – це унікальна модель «самовозрастаючого логосу», де автор працює з «луною» минулих епох. Використовуючи архетип післязвуччя, композитор перетворює культурні коди романтизму на медитативний простір, де музика не закінчується, а триває у свідомості як нескінченний спогад. Це не просто стиль, а гранична точка діалектики, де традиція стає інновацією, а музичний текст – філософським роздумом про історію культури.

Література:

1. Берегова О.М. Діалог культур в українській музиці ХХ – початку ХХІ століть : монографія. Київ: ІПСМ НАМ України, 2006. 232 с.
2. Валентин Сильвестров: «Мої твори – це музичні метафори...». *Музика* : український інтернет-журнал. 30 вересня 2022. URL: <https://mus.art.co.ua/valentyn-sylvestrov-moi-tvory-tse-muzichni-metafory/> (дата звернення 28 березня 2026 р.)
3. Кияновська Л. О. Українська музична культура : навч. посібник. Львів : Тріада плюс, 2009. 356 с.
4. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови : монографія. Львів : НТШ, 2011. 284 с.
5. Monelle R. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington : Indiana University Press, 2006. 306 p.

АРХЕТИПОВА ПАМ'ЯТЬ У МУЗИЦІ РЕМОДЕРНІЗМУ ТА МЕТАМОДЕРНІЗМУ

Северінова М. Ю.

*доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри теорії та історії культури
Національна музична академія України
м. Київ, Україна*

Темпоральна природа музики завжди пов'язана з категорією пам'яті та пригадування. Музика є відкриттям минулого як певної події, у якій те, що було, знову набуває присутності. Уявляючи собою не тільки «генетичну», але й «негенетичну» колективну пам'ять, вона передбачає збереження попереднього духовного досвіду, безперервність морального та духовного життя людей. Ця пам'ять здатна відобразити найулюбленіші, що повторюються із століття в століття, ідеї та образи, наскрізні мотиви поведінки і типи мислення, стійкі комплекси уявлень та переживань певного народу, які в сукупності своїй створюють загальний, позаісторичний топос, побудований на культурних константах. Саме тому дослідження феномену пам'яті в музиці неодмінно перетинається з питаннями культурної ідентичності, архетипового мислення та нових форм художньої реальності.

Існування архетипів як пам'яті, є основою культурно-історичної і соціальної зміни буття, ціннісно-значеннєвим стрижнем культури, зокрема музики. Будь яке художнє творіння ретранслює архетипові образи, що несуть у собі тисячолітній досвід людства і актуалізуються у живому процесі їх відтворення. Архетипи в музиці розуміються як базові семантичні одиниці, що являють себе на різних рівнях побудов – від найменшого (звуку, тону, паузи, тембру, сонору, інтонації тощо), – до великих побудов (різноманітних музичних форм, жанрів, стилів. Музичні архетипи мають нескінченну безліч свого варіативного семантичного втілення і таку ж нескінченну безліч свого «прочитання», тобто йдеться про інтерпретаційний потенціал архетипів та їх подальшого втілення у художніх образах. Крім того, архетипи в музиці є одиницями інтертекстуальної комунікації творчості, яка розуміється максимально широко – це «відсилання» до всього культурного музичного досвіду, до універсуму тих компонентів, які викликають резонанс у нашій пам'яті.

Архетипова пам'ять у музиці є одночасно і континуальною, і дискретною. Континуальною, бо архетипи культури є позачасовим явищем, пов'язаним із поняттям вічності, вони не зникають, зберігаючи

свою дієвість і смислову наповненість, навіть через століття. Дискретною, бо в певні моменти відбувається «забуття» і слідом за ним – пригадування архетипових первосмислів-первообразів. Архетипова пам'ять «висвічується» як впізнавання-пригадування. Не випадково В. Сильвестров визначає свою музику як «післямову», «відлуння» культурної традиції [2]. Мова йде про те, що у сучасній культурі творчість здійснюється як «підключення» до пам'яті минулого, через натяк, відлуння. Такий «натяк», момент ненастирливої актуалізації архетипового пласту й становить одну з найтонших якостей сучасної музики, орієнтованої на пам'ять і пригадування.

Водночас важливо, що архетипи актуалізуються не лише через пам'ять, а й через забуття, яке не є втратою – воно є умовою нового відкриття. Лише те, що було витіснене у тінь, може повернутися як подія смислу. Саме тому в культурі відбувається постійний процес «вторинної семантизації», коли архаїчні структури, втративши первинну смислову очевидність, набувають нової інтерпретаційної сили.

У зв'язку з вищезазначеним проблема архетипової пам'яті стає особливо актуальною у сучасних художніх практиках, зокрема ремодернізму та метамодернізму. Для ремодернізму¹ феномен пам'яті є, перш за все, ресурсом духовного відновлення. Звернення до архетипових пластів культурної пам'яті розуміється тут не іронічно, а цілком серйозно. Це спосіб відновлення живого зв'язку між сучасним мистецтвом і тими глибинними шарами людського досвіду, що були нівельовані або відсунуті постмодерністською недовірою до сталих смислів. Таким чином, ремодернізм відстоює право мистецтва знову говорити про трансцендентне, духовне, сакральне, як про живу реальність художнього досвіду.

¹ **Ремодернізм** (remodernism) – художньо-естетичний напрям початку XXI ст., сформульований у маніфесті руху *Stuckism* (Б. Чайлдш, Ч. Томсон, 2000), який постає як своєрідна відповідь на втому культури від постмодерної іронії та дистанції. Він пропонує повернути мистецтву те, що в певний момент було втрачено або відсунуте на другий план: ширість, духовність, здатність до смислотворення, внутрішньої серйозності, екзистенційної глибини та особистісного переживання. Йдеться не про механічне відродження модернізму, а його переосмислення після постмодерної деконструкції через відновлення ціннісної вертикалі, ідеї істини, автентичності та духовного виміру художнього досвіду. Ключовою для ремодернізму є категорія ширості, що протиставляється іронічному дистанціюванню, коли художній твір знову сприймається як живий досвід, а не лише як об'єкт інтерпретації. Водночас, на відміну від метамодернізму, що поєднує іронію з ширістю, ремодернізм прагне зменшити роль іронії і повернути мистецтву серйозність.

У цьому контексті особливо важливим є ціннісний вимір пам'яті, який у ремодернізмі набуває значної напруги. Пам'ять постає як повернення до смислових первинних основ, як прагнення відновити зв'язок із духовними вимірами буття. Це пам'ять про цінності, про духовні орієнтири, про ті «смислові інстанції» (О. Самойленко) – Істина, Добро, Краса, – які у своїй єдності утворюють ціннісну вертикаль. Ремодернізм прагне відновити живу настанову до пошуку Істини через мистецтво, ту саму настанову, яку М. Гайдеггер описував як «буття художнього творіння» у стані відкритості до істини як неприхованості (ἀλήθεια) [4]. Тут архетип не є об'єктом постмодерної гри, він є реальністю переживання. Саме ця установка виразно проявляється у музичній творчості останньої третини ХХ – початку ХХІ століття.

Показовими прикладами ремодерністських тенденцій є творчість А. Пярта, Г. Гурецького, вже згаданого В. Сильвестрова. Так одним із найвпливовіших музичних відкриттів останніх десятиліть стала система «tintinnabuli» А. Пярта, у якій архаїчна і, водночас, надсучасна техніка повертає музичний матеріал до найпростіших первинних елементів, досягаючи ефекту надзвичайної тиші і концентрації. Цікавим є звернення Пярта (твори «Te Deum», 1984–1985; «Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem», 1982; «Канон покаяний», 1997) до архетипу сакральності – григоріанського хоралу, середньовічній поліфонії, які не є об'єктом стилізації або деконструкції, а живим джерелом духовного досвіду. Це архетипова пам'ять, що є актуалізованою в абсолютно сучасній звуковій мові.

Подібна спрямованість притаманна й творчості Г. Гурецького, зокрема «Симфонії скорботних пісень» (№ 3, оп. 36, 1976) та хоровій композиції «Totus Tuus» (1987). Симфонія написана на тексти різних епох – від середньовіччя до написів на стінах гестапівської тюрми, та досягає надзвичайної емоційної сили саме через поєднання архаїчних інтонацій і щирого, незахищеного висловлювання. Музика «говорить» прямо і серйозно, не ховаючись за іронію, і саме цим вона є ремодерністською за своєю суттю. Саме тому музика А. Пярта чи Г. Гурецького звучить як акт довіри до пам'яті, занурення у її сакральний вимір, де мінімалізм стає формою граничної концентрації, а тиша – способом виявлення смислу.

Проте, особливе місце серед Майстрів, що тяжіють до ремодерністської інтенції, займає В. Сильвестров. Його концепція «постлюдії» і «тихої музики» є, за своєю суттю, художньо-філософськими роздумами про стосунки між пам'яттю і музичним звуком, між тим, що вже пройшло і тим, що зберігається у звуковому відлунні. Його твори звучать як пригадування, як м'який спалах пам'яті, де інтонаційні

патерни минулих епох зберігаються у стані хисткої, загрозовано-прекрасної рівноваги.

Натомість для метамодернізму феномен пам'яті є особливо значущим саме через поєднання різних, інколи навіть полярних, способів її переживання. Пам'ять тут може бути і ресурсом щирого переживання, пов'язаного з пробудженням архетипових пластів культурного досвіду, і предметом іронічної гри, свідомої стилізації та «подвійного кодування». Водночас метамодернізм не збігається ані з постмодернізмом, що перетворює звернення до пам'яті на іронічний пастиш або пародію, ані з ремодернізмом, який прагне прямого й серйозного відновлення смислового потенціалу традиції. Метамодернізм відкриває третій шлях – пам'ять актуалізується не заради неї самої і не лише як демонстрація власної умовності, а як жива сила, водночас справжня, і опосередкована, особиста і надособиста. Вона функціонує як динамічний простір напруженого коливання між щирістю і усвідомленістю, екзистенційною причетністю і дистанційованістю. Пам'ять постає як процес, у якому переживання поєднується з рефлексією, формуючи стан своєрідної «подвійної присутності». Крім того, метамодернізм визнає проблематичність будь-якої остаточної істини, але водночас не відмовляється від прагнення до неї, перетворюючи це прагнення на процес без остаточного завершення. Таким чином, якщо ремодернізм можна окреслити як рух «назад до смислу», то метамодернізм – як постійне «рухання між» різними полюсами культурного досвіду.

У метамодерній музиці звернення до архетипів та культурної пам'яті набуває особливої якості. Можна сказати, що це вже «пам'ять про пам'ять», «місце пам'яті» (П'єр Нора) [6], яка є рефлексією над втраченою живою пам'яттю; є пригадуванням, яке усвідомлює власну опосередкованість, але це не заважає щиро (спів)переживати музику. Слухач метамодерної музики знаходиться у стані «відкритої залученості». Він одночасно і залучений, і дистанційований, і переживає безпосередньо, і рефлексує над природою свого власного переживання.

Логіка метамодерного творення яскраво (про)являється у творчості Макса Ріхтера, де знайомі інтонаційні коди не відтворюються і не деконструюються, а входять у новий звуковий простір, змінюючи свою смислову перспективу. У проєкті «Sleep» [7] пам'ять переходить у досвідомий стан і стає майже тілесним ритмом існування. Подібну стратегію демонструє Heinali [5], поєднуючи середньовічні поліфонічні принципи з електронним звучанням. Тут архетипи не реконструюються, а актуалізуються як досвід, що виникає у сучасному слуханні, поєднуючи ефекти занурення і дистанції. У творчості Алли Загайкевич пам'ять набуває форми реконструкції, що усвідомлює власну

опосередкованість. Її музика є своєрідною архівістикою звуку, де історія не відтворюється, а мислиться заново, стаючи матеріалом для нового смислотворення.

Отже, у ремодернізмі пам'ять постає як шлях до відновлення цілісності і духовної глибини, тоді як у метамодернізмі – як простір руху «між», як динамічна рівновага між полюсами досвіду. Проте в обох випадках музика залишається тим місцем, де пам'ять не зберігається, а здійснюється, як жива подія спів-буття, як процес «збирання часу», у якому архетипи не повторюються, а щоразу народжуються заново, відкриваючи нові горизонти смислу.

Література:

1. Самойленко О. Музикологія в мультидисциплінарному середовищі сучасної гуманітарної науки та освіти: ноологічне ессе. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals* : Collective monograph. Riga : Baltija Publishing, 2021. P. 1-31.

2. Сильвестров В. Дочекатися музики. Лекції-бесіди / за матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютиковим. Київ : Дух і Літера, 2011. 376 с.

3. Childish B., Thomson C. *Remodernism*. London, 2000. URL: <https://391.org/manifestos/2000-remodernism-childish-thomson/> (дата звернення 01.05.2026)

4. Heidegger M. Der Ursprung des Kunstwerkes. *Holzwege*. Frankfurt am Main : Vittorio Klostermann, 1977. S. 1–74.

5. Heinali. *Works*. URL : <https://www.heinali.info/works> (дата звернення: 03.05.2026).

6. Nora P. Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*. 1989. No. 26. P. 7–24.

7. Richter M. Sleep (live from the Fondation Louis Vuitton) [YouTube video]. YouTube. URL : <https://surl.lt/rpcaqw> (дата звернення: 03.05.2026).

8. Vermeulen T., Akker R. Notes on Metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*. 2010. Vol. 2. P. 1–14.

ЗАСТОСУВАННЯ ТРЕНІНГУ ПРИ ФОРМУВАННІ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ

Семенюк А. Ю.

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри філософії та гуманітарних наук

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової,

здобувач кафедри педагогіки

Державний заклад

«Південноукраїнський національний педагогічний університет

імені К. Д. Ушинського»

м. Одеса, Україна

Вирішення проблеми формування художньої культури майбутніх фахівців сфери культури залежить від розв'язання розбіжності між теоретичною підготовкою та практичною діяльністю фахівців сфери культури. Художня культура майбутніх фахівців сфери культури може ефективно формуватися за умови врахування її цілісності, змістовності, взаємозв'язку її компонентів. На нашу думку, оптимальним підходом для вирішення проблеми професійної підготовки майбутніх фахівців сфери культури може виступити компетентнісний підхід.

Завдяки компетентнісному підходу [3], який спрямовує освітній процес на розкриття потенційних можливостей майбутніх фахівців сфери культури, становлення сукупності здібностей, властивостей, що сприяють успішній професійній діяльності, процес формування художньої культури майбутніх фахівців сфери культури буде вирізнятися системним, міждисциплінарним, діяльнісним характером, уміщувати та поєднувати роботу над розвитком кожного з виокремлених компонентів художньої культури (гностично-мотиваційного, емоційно-ціннісного, творчо-діяльнісного).

Процес формування художньої культури майбутніх фахівців сфери культури – це складний процес взаємодії викладача та студентів, який передбачає не лише оволодіння теоретичними знаннями щодо сутності та специфіки художньої культури, але й становлення важливих умінь, навичок, досвіду застосування елементів художньої культури у практичній діяльності.

З опорою на власний досвід можна стверджувати, що для якісної реалізації процесу формування художньої культури майбутніх фахівців сфери культури доцільно застосувати тренінг, як форму навчання, що дозволяє створити сприятливе середовище для набуття досвіду, прийняття самостійних рішень майбутніми фахівцями під час реалізації

творчих проєктів. Однією з важливих переваг тренінгу є те, що під час занять студент активно взаємодіє з іншими, засвоює та відпрацьовувати нові, не використані раніше уміння, навички, не відчуючи дискомфорту. Відтак, саме тренінг слід розглядати як цілеспрямовану, інтенсивну підготовку до активного професійного життя [2].

Водночас, здійснюючи тренінгову форму навчання, слід дотримуватися ряду принципів: активності учасників (учасники залучаються до групових дискусій, беруть участь у рольових іграх, виконують практичні вправи); об'єктивності поведінки (поведінка учасників за допомогою зворотнього зв'язку переводиться з імпульсивного на об'єктивний рівень); оптимізації пізнавальних процесів в умовах спілкування (учасники отримують інформацію про себе від партнерів зі спілкування та застосовують її у процесі навчання); творчої позиції учасників (учасники самостійно розв'язують проблеми, шукають нестандартні способи їх вирішення); «тут і тепер» (предметом аналізу учасників є процеси, почуття, дії, які мають місце у даній групі у даний момент часу); відвертості та відкритості (в ході занять головне – бути самим собою); «Я» (увага учасників повинна бути зосереджена на самопізнанні, самоаналізі, саморозвитку та рефлексії); конфіденційності (усе, що відбувається під час занять, залишається в групі).

Разом із цим, у ході застосування тренінгової форми навчання доцільно користуватися як традиційними методами навчання (метод ілюстрації, демонстрації, бесіди, розповіді, інструктажу, самостійна робота, опитування, метод вправ), так використовувати й інтерактивні (робота в групах, робота в парах, трійках, «мозковий штурм», «навчаючи-вчуся», рольова гра, «незакінчені речення», «круглий стіл», дискусію, метод проєктів, метод кейсів), де методи навчання характеризуються як способи діяльності викладача та студентів, спрямовані на засвоєння студентами системи знань, набуття умінь, навичок, їх загальний розвиток.

Підсумовуючи вищезазначене можна стверджувати, що впровадження в процес професійної підготовки майбутніх фахівців сфери культури програми тренінгових занять зі становлення художньої культури передбачає врахування особливостей сформованості кожного структурного елемента досліджуваного явища, форм та методів навчання, педагогічні умови, принципи формування, активізацію потенційних можливостей майбутніх фахівців.

Література:

1. Варій М. Й. Загальна психологія : навчальний посібник. Київ : «Центр учбової літератури». 2007. 968 с.

2. Приходько В. Соціально-психологічний тренінг як засіб формування комунікативної компетенції. Вісник Львівського університету. Львів. 2005. Вип. 19. Ч. 1. С. 182–188.

3. Ягупов В. В., Свистун В. І. Компетентнісний підхід до підготовки фахівців у системі вищої освіти. *Наукові записки. Педагогічні, психологічні науки та соціальна робота*. Київ. 2007. Том 71. С. 3–8.

АУДІАЛЬНИЙ ПОВОРОТ У СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ ТА КУРАТОРСТВІ: ДО ПРОБЛЕМИ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ СЕНСОРНОЇ ІЄРАРХІЇ

Сердобольська О. Ю.

доктор філософії (PhD),

асистент кафедри історії мистецтв,

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

м. Київ, Україна

Упродовж тривалого історичного періоду західна художня традиція формувалася в межах оптикоцентричної парадигми, у якій візуальне сприйняття розглядалося як основний модус естетичного досвіду. Від класичних теорій мімесису до модерністських концепцій автономії форми, саме візуальність визначала способи конструювання, експонування та інтерпретації мистецького твору. Втім, у другій половині ХХ століття, а особливо на початку ХХІ століття, спостерігається поступова, але послідовна ревізія цієї ієрархії, що отримала в сучасному мистецтвознавстві назву «аудіального повороту» (sonic turn).

Зазначена трансформація пов'язана як із розвитком технологій звукозапису та відтворення, так і з ширшими культурними змінами, що зумовили переосмислення ролі тілесності, простору та часу в мистецтві. У цьому контексті звук перестає функціонувати як допоміжний елемент або супровід візуального образу, натомість постає як автономний медіум, здатний структурувати художній досвід, формувати простір експозиції та визначати режими рецепції. Як зазначає Джонатан Стерн, сучасна культура дедалі більше усвідомлює звук як соціально та історично сконструйоване явище, що має власну епістемологію [4].

Одним із ключових моментів у становленні аудіального мистецтва є радикальні експерименти середини ХХ століття, зокрема твір Джон Кейдж *4'33"* (1952), який фактично деконструє традиційне розуміння

музики як організованого звуку [3]. У цьому випадку «матеріалом» твору стають випадкові акустичні явища, що виникають у просторі виконання, а слухач перетворюється на активного співтворця досвіду. Цей жест відкриває можливість мислити звук не як об'єкт, а як подію, що розгортається у часі та просторі.

Подальший розвиток цієї логіки спостерігаємо у практиках звукової інсталяції, зокрема у роботі «Times Square» (1977) Макс Нойгаус, де акустичне середовище інтегрується у міський простір без жодної візуальної маркованості. Така стратегія підважує саму можливість ідентифікації мистецького об'єкта, переводячи його у площину перцептивного досвіду. Візуальне тут повністю усувається, а естетичний ефект досягається через підсвідоме занурення у звукове поле.

У цьому ж напрямку розвиваються практики сучасних художників, зокрема Крістін Сан Кім, яка досліджує звук як соціальний та політичний феномен. Її роботи демонструють, що аудіальність може існувати не лише як акустична реальність, але й як концептуальна категорія, пов'язана з питаннями влади, доступності та комунікації.

Паралельно з трансформацією художніх практик відбувається переосмислення кураторських підходів. Сучасні виставкові проєкти дедалі частіше організуються не навколо візуальної композиції, а навколо акустичної драматургії. У цьому контексті показовою є виставка «Sound Art?», що відбулася у Фундації Жуана Міро, де звук виступає як основний інструмент структурування експозиційного простору. Кураторська стратегія базується на ідеї тіла глядача як резонуючої поверхні, що сприймає звукові хвилі не лише через слух, але й через фізичні вібрації.

Інший важливий приклад – проєкт «The Music Is Black» у Музей Вікторії й Альберта у Лондоні, де використання індивідуальних аудіо-пристроїв дозволяє створити персоналізовані сценарії сприйняття [2]. У цьому випадку візуальні об'єкти виконують допоміжну функцію, тоді як основний зміст передається через звукові наративи, що змінюються залежно від руху відвідувача у просторі.

Радикальні форми аудіального кураторства представлені також у діяльності спеціалізованих інституцій, таких як «Le Son 7», де експозиція зводиться до прослуховування звукових творів через навушники або акустичні системи. У цьому випадку відбувається повна дематеріалізація експоната, що існує виключно у формі звуку.

Однією з ключових характеристик сучасного аудіального мистецтва є його імерсивний потенціал [1]. Завдяки використанню багатоканальних звукових систем, таких як технологія об'ємного звуку (Dolby Atmos), створюються середовища, у яких звук охоплює глядача з усіх боків, формуючи відчуття повного занурення. У таких умовах рецепція

мистецтва набуває соматичного характеру: слухач не лише чує звук, але й «відчуває» його тілом.

Цей аспект особливо виразний у практиках аудіопрогулянок, розроблених, зокрема, Джанет Кардіфф та Джордж Бюрс Міллер. Їхні роботи створюють ефект «подвійної реальності», де фізичний простір міста накладається на звуковий нарратив, що змінює спосіб його сприйняття. У цьому випадку звук виконує функцію медіатора між реальним і уявним, трансформуючи досвід повсякденності. Теоретичне осмислення цих процесів представлено у працях Саломе Вьогелін, яка підкреслює, що звук має здатність відкривати «невидимі» аспекти реальності, що не піддаються візуальній репрезентації [5]. Таким чином, аудіальність стає інструментом критичного пізнання, що розширює межі художнього досвіду.

Отже, сучасне мистецтво та кураторство засвідчують глибоку трансформацію сенсорної структури естетичного досвіду, що проявляється у переосмисленні ролі звуку. Аудіальний вимір перестає бути вторинним щодо візуального і набуває статусу автономного, а подекуди й домінантного медіуму. Це зумовлює зміну базових характеристик мистецького твору, який дедалі частіше постає як процесуальна, ефемерна та імерсивна подія.

Кураторські практики, у свою чергу, адаптуються до цих змін, формуючи нові моделі експозиції, що ґрунтуються на акустичній організації простору та індивідуалізованих сценаріях сприйняття. У результаті відбувається перехід від об'єктно-орієнтованої до досвідно-орієнтованої парадигми, де центральним стає не сам твір, а взаємодія між звуком, простором і тілом реципієнта.

Таким чином, «аудіальний поворот» можна розглядати як одну з ключових характеристик сучасної художньої культури, що відкриває нові перспективи для дослідження мистецтва у контексті мультисенсорності, перформативності та реляційності.

Література:

1. Bishop C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London : Verso, 2012. 390 p.
2. Cliffe L. *Interfacing with history: curating with audio augmented objects*. *Museum Management and Curatorship*. 2024. URL: <https://arxiv.org/abs/2412.07345>
3. Kahn D. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge : MIT Press, 1999. 455 p.
4. Sterne J. *The Sound Studies Reader*. London: Routledge, 2012. 560 p.

5. Voegelin S. Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art. New York : Continuum, 2010. 192 p.

ОПЕРА «КАРМЕН» Ж. БІЗЕ НА СЦЕНІ ОДЕСЬКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ: ТРАДИЦІЯ І СУЧАСНІСТЬ

Спаська Т. В.

Заслужена артистка України,

доцентка кафедри сольного співу

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

м. Одеса, Україна

Одеський національний академічний театр опери та балету – визначна пам'ятка світової архітектури, один з найвідоміших оперних театрів світу, що має багату, непересічну історію, яка протягом років цікавить та приваблює тисячі людей. Сьогодні Одеська опера вважається одним з найпотужніших театрів України, який не припиняє працювати під час війни та гідно тримає мистецький фронт, за що був відзначений у 2022-му році найпрестижнішою нагородою «International Opera awards» [1] та увійшов до Міжнародного списку культурних цінностей, що перебувають під посиленням захистом ЮНЕСКО [2].

Прекрасні форми будівлі театру обумовили й прекрасний зміст його мистецької діяльності. На славетній одеській оперній сцені виступали всесвітньо відомі митці: Енріко Карузо, Тітта Руффо, Монсеррат Кабальє, Хосе Каррерас, Соломія Крушельницька, Бела Руденко, Микола Огренич, Павло Вірський та багато інших. Саме тут, вперше на території України, прозвучали такі відомі опери, як «Севільській цирульник» Дж. Россіні, «Лючія ді Ламмермур», «Любовний напій» Г. Доніцетті, «Тоска» Дж. Пуччіні та інші.

Та як свідчить історія театру найпопулярнішою оперою, яка не покидала його сцену протягом 137 років, була – «Кармен» Жоржа Бізе. Вперше ця опера пролунала на сцені театру в антрепризі І. Черепеннікова (1887 – 1888 рр.), у перший сезон роботи театру, й викликала захоплені відгуки у пресі та овації публіки. Особливо припав до душі одеським глядачам італійський співак Арамбуру (тенор) в партії Хозе.

Вже через рік нова «Кармен» знову зазвучала в антрепризі Й. Сетова, трупа якого складалась виключно з італійських співаків. Опера «Кармен» була поставлена для дебюту Естелли-де-Вітта. Хозе виконував тенор Коллі, Торсадора – Піньялоза [із архівів ОНАТОБ].

У зимовий сезон (21.11.1896 – 08.03.1897) на запрошення дирекції Миського театру до Одеси вперше приїжджає Соломія Крушельницька. 35 вистав відбулися на сцені театру. Співачка виступала із групою італійських партнерів, зокрема, з Ернстом Ван Дейком, за власним визначенням – «за загальної симпатії публіки» в Одесі... В тому числі вони виконували провідні партії в опері «Кармен». Усіма спектаклями диригував Йосип Прибік [5, с. 45–49].

З 21 жовтня 1897 року по 15 лютого 1898 року – сезон італійської опери під керівництвом Олександра Сибірякова. Капельмейстери – Прибік і Бракале, головний режисер – Гордєєв, режисер – Скарлатті, хормейстер – Бернарді, балетмейстер – Цебіш.

Склад артистів був блискучий: імена І. Монті-Бальдіні, Л. Тетраціні, М. Саммарко, А. Синьоріні, А. Матассіні та інших були у всіх на вустах. У репертуарі антрепризи зазначені вистави: «Андре Шеньє», «Богема», «Гамлет», «Гугеноти», «Джоконда», «Жидівка», «Іоан Лейденський», «Норма», «Отелло», «Паяци», «Ріголетто», «Роберт-диявол», «Самсон і Даліла», «Севільський цирульник», «Сільська честь», «Травіата», «Трубадур», «Фауст», «Фаворитка», «Ернані», і, звісно, «Кармен» [із архівів ОНАТОБ].

Після трирічної антрепризи Сибірякова міський театр було здано утримувачу Київської драматичної трупи Миколі Федорову (за сценою Соловцову) з 1 вересня 1900 по 1 вересня 1902 року.

В оперній групі Соловцова виступали: А. Деллі-Аббаті, В. Мендіороз, Дж. Апостолю, Е. Джіральдоні та інші. Ставилися вистави, добре знайомі одеській публіці: «Кармен» Ж. Бізе, «Гугеноти» Дж. Мейєрбера, «Лоєнгрін» Р. Вагнера, «Отелло» Дж. Верді, «Паяци» Р. Леонкавалло, «Сільська честь» П. Масканьї, «Фауст» Ш. Гуно, «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса, «Аїда» та «Ріголетто» Дж. Верді [із архівів ОНАТОБ].

За увесь час існування антреприз в Одеській опері, що були скасовані лише у 1922 році, «Кармен» постійно була в репертуарі імпресаріо Я. Любіна, М. Салтикова, М. Багрова, М. Лубковської, Д. Гомберга та інших. На головні партії запрошувалися провідні солісти столичних та італійських театрів – М.Фігнер, М. Фігнер, Дж. Беллінчїоні, І. Монті-Бальдіні, О. Терьян-Карганова, О. Каррі, О. Каміонський, Й. Тартаков, М. Печковський, Ю. Кипоренко-Доманський та інші [із архівів ОНАТОБ].

Незабаром була створена постійна трупа театру, до якої увійшли В. Селявін, П. Цесевич, С. Ільїн, В. Лубенцов, М. Закревська, А. Добровольська та інші. Головним диригентом призначено Й. Прибіка, режисером – В. Манзія.

Саме «Кармен» стала однією з перших, яку було поставлено головними спеціалістами вже Одеського державного академічного театру опери та балету і виконано власною трупю театру. Провідні партії виконували Євдокія Стефанович і Віктор Селявін. Постановниками виступили – Яків Гречньов (режисер), Самуїл Столерман (диригент), Іван Садовников (художник), Павло Вірський (хореограф) [із архівів ОНАТОБ].

Активний розвиток творчого життя театру було перервано подіями Другої світової війни. І досить знаково, що у травні 1944 року, після визволення Одеси від фашистів, опера «Кармен» у постановці Миколи Боголюбова відкриває перший післявоєнний сезон в Одеській опері.

Кожне наступне десятиліття народжувало новий варіант опери «Кармен», над якими працювали диригенти – М. Покровський, Б. Грузін, Я. Вошак, Я. Скібінський, К. Малон, режисери – Я. Милешко, Л. Сілаєв, М. Савінов, Л. Бінен, художники – Л. Черленівський, В. Дієв, О. Зосимович, Н. Бєвзенко-Зінкіна, Й. Гроньєр, хормейстери – Д. Загрецький, В. Кюсе, Л. Бутенко, балетмейстери – В. Вронський, Д. Алідорт, підтверджуючи постійну зацікавленість публіки цим шедевром світової оперної класики.

Втілювали образ Кармен на сцені нашого театру солістки – Ф. Мухтарова, О. Калієвська, К. Тихонова, Т. Мурзаєва, О. Черней, М. Єгорова, Г. Сіренко, Н. Баянова, А. Глінкіна, З. Лисак, З. Кабанова. У ролі Хозе – А. Азрікан, М. Дідученко, І. Сорокін, М. Губрій. Партію Ескамільйо виконували – Д. Донатов, Г. Ханеданьян, Г. Дранов, П. Лісіціан, В. Анісімов, В. Абрамов, В. Неццетний, Мікаєли – А. Іванова, Г. Поліванова, В. Олейникова, В. Литвиненко та інші [із архівів ОНАТОБ].

Найбільше затрималась в репертуарі театру вистава 1964 року, яка проіснувала майже 50 років (до 2009) у постановці Ярослава Вошака (диригент), Льва Сілаєва (режисер), Микола Тараканова (хормейстер), Ольги Зосимович, Валерія Дієва (художники), Дори Алідорт (балетмейстерка), у «пам'яті» якої були знакові для одеської культури імена тенорів М. Огренича, Г. Дмитрієва, А. Базарченка, П. Невальоного, А. Капустіна, В. Бендерова; меццо-сопрано – А. Джамагорцян, З. Лисак, А. Арьє, В. Васильєвої, Т. Спаської, О. Стародубцевої, Н. Каданцевої; сопрано – Г. Поліванової, Н. Мельник, В. Литвиненко, Н. Ютеш, Л. Зуєнко, І. Красиліної, І. Берлізової; баритонів – А. Макарова, В. Тарасова, В. Мітюшкіна, П. Єрмоленка. Саме цій постановці аплодували глядачі в Іспанії, Італії, Англії, ОАЕ.

Прем'єра останньої версії «Кармен» на сцені Одеської опери відбулась 19, 20 червня 2015 року. Постановниками вистави виступили: Олександр Самоїле (диригент-постановник), Георгій Ковтун

(режисер-постановник, балетмейстер-постановник), Леонід Бутенко (хормейстер-постановник), Станіслав Зайцев (художник-сценограф), Олена Лєснікова (художник з костюмів), В'ячеслав Ушеренко (художник зі світла). Прем'єрні вистави виконували Катерина Цимбалюк, заслужена артистка України Тетяна Спаська (Кармен), Олександр Прокопович, Костянтин Андрєєв (Хозе), Юлія Терещук, Анастасія Голуб (Мікаела), Вадим Чернігівський, Олександр Стрюк (Тореадор).

Успіху вистави перш за все сприяла її музична складова. Диригент-постановник Олександр Самойло підкреслив у творі «багатобарвність оркестрової палітри, буяння запальних танцювальних ритмів і мелодій широкого дихання, а також рельєфно виділив напружені моменти, пов'язані з драматичним переплетенням людських доль» – зазначила музикознавиця Марина Черкашина-Губаренко [4]. В опері значну роль відіграють широко розбудовані масові хорові сцени. Як єдиний злагоджений організм виступив у постановці хор театру – один із кращих оперних хорових колективів, керованих у той час досвідченим корифеєм Леонідом Бутенком.

При цьому в постановці, створеній Георгієм Ковтуном, хор, міманс і балет виступають як учасники активної сценічної дії. У центрі твору опинилася трагедія зламаного життя юного солдата Хозе і тема самовідданого жертвовного кохання чистої душею Мікаели. При цьому Георгій Ковтун продемонстрував не лише талант винахідливого творця масових сцен, а й майстерність у відтворенні нюансів людських стосунків. Цьому сприяло виразне образне рішення низки ключових епізодів, у яких окреслений розвиток двох драматичних любовних трикутників: Мікаела – Хозе – Кармен, Хозе – Кармен – Ескамільйо [4].

Декорації заслуженого художника України Станіслава Зайцева та костюми Олени Ліснікової витримані цілком у рамках традиції.

Яким би чином не змінювалися режисерські рішення, художнє оформлення та сценографія, які відображали смаки часу, геніальна музика Бізе зберігає свою магічну чарівність і викликає постійний інтерес у постановників і бажання по-своєму «розповісти» історію Кармен, історію її трагічного життя і кохання.

Література:

1. Одеська опера здобула нагороду на international Opera Awards. URL: <https://operahouse.od.ua/odeska-opera-zdobula-nagorodu-na-international-opera-awards/> (дата звернення 15.03.2026)
2. Оперний театр і Філармонія Одеси тепер під посиленням захистом ЮНЕСКО. Фото. URL: <https://omr.gov.ua/ua/news/235941> (дата звернення 15.03.2026)

3. Остроухова Н. Одеський оперний театр як музично-історичне явище та художньо-інституціональний феномен : монографія. Одеса : Олді+, 2024. 716 с.

4. Черкашина-Губаренко М. «Кармен» із... Південної Пальміри. «День», № 115. Київ, 2015. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/karmen-iz-pivdennoyi-palmyry> (дата звернення: 14.03.2026).

5. Тихобаєва Г., Криворучка П. Соломія Крушельницька. Міста і слава: мистецьке видання. Львів : Апріорі, 2009. 167 с.

МУЗИКА ЯК ДОСВІД ТРАНСЦЕНДЕНЦІЇ: ВІД ПРОТЕСТАНТСЬКОЇ ГЕРМЕНЕВТИКИ ДО «СМЕРТІ АВТОРА»

Тагліна Ю. С.

*кандидатка філософських наук,
доцентка кафедри теорії культури і філософії науки
Навчально-науковий інститут філософії, культурології, політології
Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна
м. Харків, Україна*

If i should ever die, God forbid, let this be my epitaph:
The only proof he needed for the existence of God was Music.
Kurt Vonnegut, «A Man Without A Country».

Цитата Курта Воннегута [4, р. 66], винесена як епіграф, про музику як «доказ існування Бога», цікава не як богословська теза, а як симптом межі раціонального мислення. У цьому вислові музика постає не логічним аргументом, а особливим типом досвіду, таким, що не піддається повному раціональному поясненню. Вона поєднує математичну впорядкованість із глибоким емоційним переживанням, створюючи простір, у якому людина стикається з відчуттям трансцендентного. Саме тому в європейській культурній традиції музика тривалий час вважалася найбільш наближеним до сакрального видом мистецтва [2, с. 209].

Проблема, що постає у цьому контексті, полягає у співвідношенні мистецтва, інтерпретації та досвіду сакрального в модерній культурі. Якщо релігійний досвід у традиційних суспільствах був опосередкований інституцією Церкви та усталеними моделями тлумачення,

то модерність поступово переносить центр смислотворення до самого суб'єкта. Це породжує питання: яким чином мистецтво, і особливо музика, функціонує у світі, де авторитет остаточного тлумачення більше не є безумовним? Метою є простежити зв'язок між протестантською герменевтикою, модерною концепцією інтерпретації та специфікою музичного мистецтва як форми досвіду, що існує поза остаточним і фіксованим значенням.

На відміну від літератури чи живопису, музика значно менше залежить від мовного або культурного перекладу. Літературний текст неминуче пов'язаний із мовою, живопис – із системою символів та історичним контекстом. Музика ж здатна діяти безпосередньо, минаючи концептуальний рівень. Вона працює не стільки через означення, скільки через переживання. Саме в цьому полягає її близькість до релігійного досвіду: не пояснення присутності, а сама присутність як емоційний та екзистенційний стан.

У цьому контексті показовою є паралель із Реформацією та діяльністю Мартіна Лютера. Одним із ключових жестів протестантизму стало руйнування монополії інтерпретації. До Реформації Святе Письмо існувало переважно як текст, опосередкований церковною традицією та авторитетом інституції. Лютер принципово зміщує центр: людина отримує право на особисте читання та безпосередній діалог із текстом. Відтак істина перестає бути виключною прерогативою церковного тлумачення [1, с. 126]. Цей процес має фундаментальне значення для формування модерної герменевтики. Якщо кожен суб'єкт отримує право на власне прочитання тексту, то значення більше не може бути остаточно закріпленим. Текст починає існувати у множинності інтерпретацій. Саме тут можна побачити віддалене джерело тих інтелектуальних процесів, які у XX столітті приведуть до концепції «смерті автора» Ролана Барта. У своїй знаменитій однойменній праці [3] Барт радикалізує принцип, започаткований протестантською культурою: якщо сенс більше не гарантується церковною владою, то згодом він перестає гарантуватися і самим автором. Автор перестає бути остаточним джерелом істини тексту. Значення народжується у взаємодії між текстом і читачем, а сам процес читання стає творчим актом [3, с. 63–65].

Особливість музики полягає в тому, що вона, фактично, завжди існувала у режимі відкритої інтерпретації. Симфонії Баха чи пізні квартети Бетховена не мають одного остаточного значення. Вони не диктують єдиного способу розуміння. Кожне виконання стає новим прочитанням твору, у якому диригент, виконавець і слухач спільно творять смисл. На відміну від тексту, музика не прагне остаточного коментаря. Її значення принципово не може бути повністю

вербалізоване. Саме тому музичний твір зберігає відкритість інтерпретації навіть у межах жорстко структурованої форми. Партитура задає порядок, але не вичерпує сенс. У цьому сенсі музика виявляється особливою моделлю культури модерності: вона поєднує структуру та свободу, дисципліну й множинність інтерпретацій. Можливо, саме тому музика настільки часто мислиться як досвід сакрального, не через наявність релігійного змісту, а через здатність створювати спільний людський досвід там, де мова вже втрачає свою достатність.

Таким чином, вислів Воннегута можна прочитати як культурно-філософську метафору. Музика є «доказом Бога» не тому, що доводить існування трансцендентного у логічний спосіб, а тому, що демонструє можливість сенсу поза остаточним поясненням. Вона відкриває простір переживання, у якому людина стикається з тим, що неможливо повністю редукувати до поняття чи інтерпретаційної схеми.

Література:

1. Чередник Л. А. Мартін Лютер і культура доби Реформації. Епоха Реформації та сучасна Україна : зб. наук. пр. за матеріалами доповідей і повідомлень X Всеукр. наук.-практ. семінару «Актуальні питання всесвітньої історії та методики її викладання. До 500-ліття Реформації в Європі», 28–29 берез. 2017 р. Полтава : Астрєя, 2017. С. 125–133.
2. Ярош О. А. Протестантська сакральна музика: духовні основи і витоки формування традиції. *Гілея : науковий вісник*. 2016. № 107. С. 209–212.
3. Barthes R. La mort de l'auteur. Le bruissement de la langue. Essais critiques IV. Paris : Éditions du Seuil, 1984. P. 61–68. URL: Barthes_Roland_1968_1984_La_mort_de_l_auteur.pdf (дата звернення: 07.05.2026).
4. Vonnegut K. A Man Without a Country. New York : Seven Stories Press, 2005. 145 p.

ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ЕФЕКТИВНОСТІ РОБОЧОГО ПРОЦЕСУ ДИРИГЕНТАМИ ТВОРЧИХ КОЛЕКТИВІВ У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ МУЗИЧНИХ ЗАКЛАДАХ УКРАЇНИ

Ткачук В. В.

*заслужений діяч мистецтв України, доцент,
доцент кафедри дерев'яних духових інструментів
Національна музична академія України,
доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна*

Реалізація художнього задуму. Ефективність реалізації художнього задуму в роботі диригента зі студентським творчим колективом має індивідуальний характер і залежить від рівня професійної підготовки керівника, його методичних підходів та організаційних умов репетиційного процесу. Практика засвідчує, що однією з найбільш поширених проблем у роботі студентських оркестрів є нерегулярне відвідування занять. Унаслідок цього диригент змушений працювати з неповним складом виконавців, що значно ускладнює процес досягнення цілісного художнього результату. За таких умов диригент змушений шукати нові, більш гнучкі методи організації роботи, спрямовані на оптимізацію часу та часткову компенсацію наслідків нестабільного відвідування.

Робота з малим складом оркестру. Разом з тим, робота з малим складом виконавців має і певні позитивні аспекти. Зокрема, з'являється можливість більш детальної індивідуальної роботи з кожним учасником, а також із окремими групами. Це сприяє точнішому опрацюванню інтонації, штрихів, розвитку ансамблевого слуху оркестрантів, усвідомлення ними власної ролі у загальній фактурі музичного твору. Проте, незважаючи на ці переваги, загальна результативність підготовки колективу залишається нижчою порівняно з умовами повного складу виконавців.

Процес втілення художнього задуму. У роботі зі студентським колективом одним із ключових завдань диригента є переконливе донесення до виконавців художнього задуму композитора. Цей процес, як правило, відбувається послідовно: спочатку – через словесне пояснення змісту та образної сфери твору, далі – у процесі безпосереднього виконання, де вирішальну роль відіграє диригентська майстерність. Саме за допомогою мануальної техніки у поєднанні з внутрішньо-емоційним відчуттям музики, диригент супроводжує і впливає на

виконавський процес оркестрового колективу, формує драматургічний план та художню концепцію творів.

Роль виконавських засобів у формуванні музичної форми твору. Водночас у практиці диригентської роботи нерідко спостерігається надмірна концентрація на технічних аспектах виконання – штрихах, інтонації, динаміці – без належного усвідомлення їх підпорядкованості художній ідеї твору. Таке зміщення акцентів може призводити до втрати цілісності музичного образу. Окрім того, тривала робота з окремим виконавцем без залучення інших учасників негативно впливає на дисципліну та концентрацію уваги колективу.

Комунікативні якості диригента. Ефективність репетиційного процесу значною мірою залежить від комунікативних якостей диригента. Його зауваження мають бути лаконічними, чіткими та виразними. Важливим є також органічне поєднання вербальних і невербальних засобів впливу, зокрема мануальної техніки, міміки. Ауфтакт повинен бути не лише технічно точним, а й емоційно наповненим, відповідати характеру музичного твору та заданому темпу. Початковий імпульс жесту має передавати настрій першої музичної фрази, уникати поспішності та метушливості.

Виразність диригентського жесту. Не менш важливою є якість самого диригентського жесту, який має бути природним, пластичним і логічним. Різкі або непорядковані рухи можуть викликати незрозуміння у виконавців і порушити ансамблеву злагодженість. Особливу роль у процесі взаємодії з колективом відіграє міміка диригента, яка відображає його внутрішній емоційний стан і сприяє більш глибокому розкриттю художнього образу музичного твору.

Методи роботи з оркестром. Важливим складником організації ефективного репетиційного процесу є застосування диригентом доцільних методів роботи з оркестром, які забезпечують як технічну точність, так і художню виразність виконання. Вибір методів зумовлюється етапом роботи над музичними творами, рівнем підготовки оркестрантів та конкретними виконавськими завданнями.

Аналітична робота з партитурою. Одним із базових є аналітичний підхід до роботи з партитурою, що передбачає попереднє осмислення форми твору, його фактури, гармонічного плану, драматургії. Це дає змогу диригенту чітко визначити художню концепцію та логіку репетиційного процесу.

Роль повільного темпу. На початковому етапі доцільним є використання роботи в повільному темпі, що дозволяє досягти точності інтонації, ритмічної організації та ансамблевої узгодженості. Поступове прискорення темпу сприяє усвідомленню засвоєнню матеріалу без втрати якості виконання.

Групові репетиції. Важливу роль відіграє опрацювання матеріалу окремими групами оркестру. Такий підхід дає можливість детально відпрацювати складні епізоди, досягти інтонаційної єдності та збалансованого звучання оркестрових груп.

Фрагментарна робота. Ефективним є також фрагментарний метод, коли складні місця твору відпрацьовуються окремо з подальшим об'єднанням у загальну музичну тканину. Це дозволяє уникнути формального проведення репетиції та підвищує виконавську якість оркестрантів.

Варіативний метод. У практиці диригента важливим є використання варіативного методу, коли один і той же музичний матеріал виконується кілька разів із різними завданням – зміною динаміки, штрихів, артикуляції або характеру звучання. Це активізує увагу виконавців і сприяє глибшому засвоєнню музичного тексту.

Образно-асоціативний метод. Важливого значення в роботі зі студентським колективом набуває образно-асоціативний метод, коли диригент за допомогою вербальних засобів (образи, метафори, порівняння та ін.) розкриває перед виконавцями художньо-образний зміст творів, що дозволяє глибше відчувати музику та її художню цінність.

Висновок. Отже, ефективна організація робочого процесу диригента у вищих навчальних музичних закладах передбачає поєднання гнучких методичних підходів, високого рівня професійної майстерності та розвинених комунікативних навичок, що забезпечує досягнення цілісного художнього результату в освітньому процесі фахової підготовки.

Література:

1. Бенч О. Г. Павло Муравський. Феномен одного життя. Київ : Дніпро, 2002. 664 с.
2. Біляєва Н. В. Диригентський жест: знак, символ, смисл. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2018. Вип. 48. С. 25-38.
3. Гуцал Р. С., Гуцал О. П. Диригентський стиль щастям як інструмент ефективного управління творчим процесом. Актуальні питання мистецької педагогіки: сучасний стан, перспективи розвитку. Хмельницький : ХГПА, 2024. С. 41–43.
4. Кириленко Я. О. Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки : навч. посіб. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. 108 с.
5. Макаренко Г. Г. Пластичність як феномен мистецтва диригування. Художня культура. Актуальні проблеми. 2005. Вип. 2. С. 347–349.

6. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорові школи в Україні і світі. *Теоретичні та практичні питання культурології* : зб. наук. статей. Вип. 3. Запоріжжя : ЗДУ, 2000. С. 106–112.

7. Мистецько-освітні обрії творчості Анатолія Авдієвського : навч.-метод. посібн. Нотна хрестоматія. Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. 185 с.

ПРОЄКТНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ФОРМА РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ЗДОБУВАЧІВ (НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТНОГО ПРОЄКТУ «РЕТРОСПЕКТИВА УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ»)

Трофіменко Р. В.

*викладач вищої кваліфікаційної категорії, старший викладач
Комунальний заклад «Кам'янський фаховий музичний коледж
імені М. Скорика» Дніпропетровської обласної ради»
м. Кам'янське, Україна*

Сучасна мистецька освіта перебуває в умовах активної трансформації, що зумовлено потребою поєднання традиційних методів навчання з практико-орієнтованим підходом, що передбачає впровадження новітніх методик та технологій навчання. У контексті розвитку музичної культури особливого значення набуває взаємодія історично сформованих виконавських традицій та сучасних мистецьких практик. Саме в цьому поєднанні формується цілісне уявлення про музично-виконавську творчість як культурний феномен. Як зазначає А. Козир, сучасні освітні стандарти орієнтовані не лише на засвоєння знань і навичок, але й на формування цілісної професійної майстерності. Зокрема, авторка статті підкреслює, що вони мають бути «орієнтовані на досягнення акмеологічного рівня з фундаментальними принципами національної самосвідомості, соціокультурної відповідності, гуманізму, проблематизації, особистісно зорієнтованого підходу та діалогізації в навчальному процесі» [2, с. 27].

Особливої актуальності набуває проблема формування виконавської компетентності студентів, яка виходить за межі суто технічної підготовки та передбачає розвиток сценічної культури, художнього мислення, комунікативних навичок і психологічної готовності до публічного виступу. У цьому контексті проєктна діяльність постає як ефективний інструмент інтеграції навчального процесу з реальними

умовами концертної практики. Метою дослідження є аналіз проєктної діяльності як засобу формування виконавської компетентності здобувачів мистецьких закладів освіти та визначення її педагогічного потенціалу.

Проєктна діяльність у мистецькій освіті розглядається як форма організації навчального процесу, що передбачає постановку творчої мети, розробку концепції, підготовку репертуару, колективну взаємодію та публічну презентацію результату. У контексті філософії освіти вона може розглядатися як складова ширшого процесу суб'єкт-суб'єктної взаємодії, у межах якого відбувається передача досвіду, формування навичок і розвиток особистості [1]. На відміну від традиційних форм занять, проєктна діяльність орієнтована на досягнення конкретного результату – концертного виступу, що підвищує рівень відповідальності та мотивації учасників.

Виконавська компетентність музиканта є комплексним утворенням, що включає технічну майстерність, інтерпретаційні вміння, сценічну поведінку, здатність до ансамблевої взаємодії та емоційно-психологічну стійкість. Її формування потребує поєднання індивідуальної роботи з систематичною участю у концертній діяльності, яка забезпечує практичне застосування набутих знань і навичок. Саме сценічна практика виступає ключовим чинником формування артистизму та здатності до комунікації з аудиторією.

Практичним підтвердженням ефективності проєктного підходу є реалізація концертного проєкту «Ретроспектива української естради», у якому брали участь здобувачі та викладачі Кам'янського фахового музичного коледжу імені Мирослава Скорика. Концепція проєкту передбачала звернення до зразків української естрадної музики різних періодів, що дозволило поєднати виконавську практику з осмисленням культурно-історичного контексту музичного матеріалу. У межах проєкту студенти були залучені до різних видів діяльності: репетиційної, організаційної та виконавської. Виступи на різних концертних майданчиках України, зокрема у Дніпровській обласній філармонії ім. Л. Б. Когана, МЦКМ (м. Київ), Рівненському фаховому музичному коледжі, сприяли формуванню гнучкості виконавського мислення та здатності адаптуватися до різних сценічних умов.

Важливу роль у формуванні виконавської компетентності відіграв процес підготовки концертної програми. Робота над репертуаром включала технічне опанування матеріалу, осмислення стилістичних особливостей творів, пошук художньої інтерпретації та формування сценічного образу. Участь у репетиційному процесі оркестру сприяла розвитку ансамблевого слуху, відчуття балансу та координації з іншими

виконавцями, а також розумінню функції кожної партії у загальній звуковій структурі.

Проектна діяльність також сприяла формуванню додаткових професійних навичок, що виходять за межі виконавства. Здобувачі долучалися до організації концертів, взаємодії з аудиторією та створення цілісного сценічного продукту, що розвивало відповідальність, ініціативність і здатність до командної роботи.

Публічні виступи стали ключовим етапом у формуванні виконавської впевненості студентів. Вони сприяли подоланню сценічного хвилювання, розвитку артистизму та формуванню емоційного контакту з аудиторією. Такий досвід підвищує мотивацію до професійного зростання та вдосконалення виконавських навичок.

У результаті реалізації проекту спостерігається позитивна динаміка у формуванні виконавської компетентності студентів, зокрема підвищення рівня технічної підготовки, розвиток сценічної культури, зростання впевненості у власних можливостях та активізація творчої ініціативи. Важливим результатом є також формування здатності до самостійної роботи та відповідального ставлення до виконавської діяльності.

Таким чином, проектна діяльність є ефективним інструментом формування виконавської компетентності здобувачів мистецьких закладів освіти. Вона забезпечує інтеграцію теоретичної підготовки з практичною діяльністю, сприяє розвитку комплексних професійних навичок та формує готовність до реальної сценічної практики. Її впровадження в освітній процес є перспективним напрямом удосконалення професійної підготовки майбутніх музикантів, педагогів та організаторів, здатних провадити виконавську і педагогічну практику через призму усвідомлення культурно-історичних процесів у музичному мистецтві.

Література:

1. Філософія освіти : навч. посіб. / за ред. В. Андрушенка, І. Передборської. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2009.
2. Козир А. Основні тенденції розвитку мистецької освіти на сучасному етапі. Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти. Слов'янськ, 2016. С. 25–30.

ТВОРЧА ПОСТАТЬ УСТИМЕНКА АНАТОЛІЯ ВАСИЛЬОВИЧА

Устименко-Косоріч О. А.

*доктор педагогічних наук, професор,
Заслужений працівник освіти України,
директор*

*Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Сумського державного педагогічного університету
імені А. С. Макаренка
м. Суми, Україна*

Устименко Анатолій Васильович (1949–2025) – український культурний діяч, заслужений працівник естрадного мистецтва України, відмінник освіти України, композитор, баяніст, гармоніст, лауреат міжнародних конкурсів, художній керівник вокального народного ансамблю «Чайка степова» (до 2014 року), вокального народного ансамблю «Старосільські берегині». Народився Устименко А. В. у с. Яснозір'я Черкаської області, здобув музичну і педагогічну освіту, що й визначило подальший життєвий та професійний шлях.

Творчу спадщину Устименка Анатолія Васильовича можемо охарактеризувати як багатожанрову та унікальну мистецьку діяльність. Будучи баяністом, гармоністом, композитором, імпровізатором, художнім керівником вокальних народних колективів «Чайка степова» (до 2014 року), «Старосільські берегині» (з 2019 по 2025 рр.), він вдало поєднував зазначені види діяльності, але віддавав перевагу вокальній народній творчості та створенню української пісні.

У дитинстві Анатолій Васильович опанував елементарну нотну грамоту, мистецтво гри на баяні та гармоніці. Музичну освіту здобув у Канівському культурно-просвітницькому училищі у класі баяна. Любов до української пісні йому прищепив земляк – Сльота І. М., український хоровий диригент, Народний артист України, художній керівник і головний диригент Поліського державного ансамблю пісні і танцю «Льонок», автор численних поетичних та музичних збірок, професор Житомирського державного університету ім. І. Франка, почесний громадянин міста Житомира [1]. Упродовж всього життя він був для Устименка А. В. наставником, ідейним ініціатором та прикладом для професійного зростання.

Свою співпрацю і теплі відносини Устименко А. В. та Сльота І. М. пронесли крізь усе життя. Результатом цієї дружби стали спроби написання перших музичних творів для ансамблю народної пісні «Чайка

степова» та введення до репертуару численних пісень композитора І. М. Сльоти.

Колектив «Чайка степова», який започаткував та очолив Устименко А. В., функціонував тридцять років і став лауреатом багатьох обласних та всеукраїнських конкурсів. Це був відомий гурт не лише на території Луганської області, а й за її межами. За роки плідної роботи колективу було присвоєно звання «Народний». Колектив налічував 25 виконавців-аматорів, тому можемо віднести його до категорії аматорських вокально-хорових ансамблів. Тридцятирічний досвід творчої діяльності гурту забезпечив високий рівень його виконавської майстерності. Саме «Чайка степова» стала першим виконавцем музичних творів А. Устименка.

Музичні твори для вокально-хорового ансамблю Устименко А. В. розпочав писати у тридцятирічному віці. Однією з перших була пісня «Моя мила», яка має жартівливий характер. Редактором віршів до музики, а інколи й співавтором була дружина композитора – Устименко Людмила Миколаївна – філолог за фахом, автор багатьох поетичних творів.

Педагогічну діяльність Анатолій Васильович розпочав як вчитель музики в закладі загальної середньої освіти №5 у м. Рубіжному Луганської області, куди був направлений у 1967 році на роботу після закінчення Канівського культурно-просвітницького училища. Наприкінці 1970-х років він продовжив свою діяльність у закладі загальної середньої освіти №7, з яким і пов'язана більша частина його життя та професійного зростання. Понад сорок років Анатолій Васильович віддавав вихованню молоді: викладав музичне мистецтво, організовував творчі гуртки, керував дитячими вокальними колективами. Багато часу Анатолій Васильович приділяв мистецькому вихованню та естетичному розвитку своїх учнів – готував їх до конкурсів та фестивалів, організовував конкурсні заходи на базі шкіл, клубів культури, центрів позашкільної роботи тощо.

Так, у 1987 році Устименко А. В. відкрив класи естетичного виховання з музичним спрямуванням на базі закладу загальної середньої освіти №7 (м. Рубіжне). Набір дітей у класи естетичного виховання відбувався з першого вересня, а кількість охочих перевищувала очікування. Щороку близько 45 дітей вступали на навчання за результатами попереднього відбору, що, безумовно, свідчило про високий рівень підготовки майбутніх музикантів. Варто зазначити, що школа естетичного виховання напрочуд швидко отримала позитивні відгуки та суспільне визнання, адже діти в одному закладі отримували і якісну загальну освіту, і водночас поглиблено займалися мистецтвом.

Паралельно з педагогічною, творчою та композиторською діяльністю Устименко Анатолій Васильович активно займався виконавською практикою гри на гармоніці. Він був чудовим імпровізатором і мав особливий талант до підбору музики на слух, тому гра на гармоніці займала особливе місце в його житті й приносила щире задоволення. Музичні твори та обробки українських пісень, які Устименко А. В. виконував на концертних заходах, фестивалях, міжнародних конкурсах, також були написані ним. Невичерпна енергія, любов до інструменту та великий авторський репертуар мотивували Анатолія Васильовича до участі у престижних міжнародних конкурсах, за результатами яких митець неодноразово отримував звання лауреата.

У 2018 році Устименко А. В. переїхав у м. Суми, а в 2019 році розпочав працювати з вокальним народним ансамблем «Старосільські берегині» СБК. Від роботи з цим чудовим творчим колективом він отримував справжнє задоволення, адже це гурт однодумців і творчих людей, які за покликанням залишалися відданими своїй мистецькій справі. У найскладніші драматичні часи, які пов'язані з російським вторгненням в Україну, колектив продовжував працювати: репетиції тривали, а виконавський репертуар систематично оновлювався. Ансамбль був активним учасником тематичних заходів та благодійних концертів, презентував сольні програми, брав активну участь у міжнародних конкурсах та фестивалях.

«Старосільські берегині» по праву займають почесне місце в культурному житті Сумщини, адже виконавський стиль колективу, його музичний репертуар орієнтовані на широку слухацьку аудиторію, покликаний поширювати найкращі національні традиції та примножувати культурні надбання України [3, с. 40]. В умовах війни «Старосільські берегині» стали символом збереження української соборності, духовності та національної культури.

Аналізуючи професійний шлях Устименка А. В., можемо зробити висновок про його особливу роль у розвитку культури та мистецтва України, адже усі ідеї та власні зусилля митця були спрямовані на розвиток молоді, формування у них естетичних цінностей, етнокультурної ідентичності, поваги до культурної спадщини України через пізнання національних традицій та опанування видів українського мистецтва [2, с. 78]. Він чудово поєднував у собі якості потужного менеджера, керівника закладу, організатора, музиканта, викладача, культурного діяча, фундатора багатьох культурно-творчих проєктів, які завжди мали успішні результати. Любов до дітей та мистецтва була головним ідейним чинником, що надихав на виникнення та реалізацію суспільно значущих планів, орієнтованих на розвиток української

культури та виховання молоді через поглиблене вивчення зразків українського мистецтва.

Література:

1. Універсальний словник-енциклопедія / за ред. М. Попович. Київ : Теза, 2006. 1432 с.
2. Устименко-Косоріч О. А. Сербська баянно-акордеонна школа: історія та сучасність : монографія. Луганськ : Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. 352 с.
3. Чжу Сиси. Народні традиції в контексті історії розвитку китайської інструментальної музики. Слобожанські мистецькі студії. 2023. Вип. 3, С. 89.

ТРАНСЦЕДЕНТНІ ЕТЮДИ Ф. ЛІСТА В АСПЕКТІ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Холодна О. О.

*старший викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Національна музична академія України
м. Київ, Україна*

Фортепіанна спадщина Ф. Ліста дотепер займає чільне місце серед найскладніших творів світової музичної культури. Стосовно постаті композитора О. Коменда зазначає: «Універсальна творча особистість Ференца Ліста – піаніста і диригента, композитора і педагога, публіциста і музично-громадського діяча <...> відзначена масштабістю реалізації кожного з видів діяльності та щільністю міждіяльнісних взаємодій» [0, с. 191]. Проте, серед вказаних видів діяльності митця саме композиція та виконавство, за словами дослідниці, є «двома провідними діяльностями одночасно» [0, с. 191].

Як відомо, Трансцендентні етюди мають три авторських редакції – 1826, 1838 і 1851 (1852) років. Кожна редакція супроводжувалася зміною назви опусу: спочатку цикл називався «Юнацькі етюди», потім «12 великих етюдів» і лише остання версія отримала назву «Трансцендентні етюди». Це свідчить про безупинну творчу еволюцію, яка відбувалася у свідомості композитора.

Назву опусу часто сприймали невірною, вважаючи етюди творами «найвищого рівня складності». Але Ф. Ліст вкладав у слово «трансцендентні» не складність, а майстерність, тобто техніка

підпорядковувалася поетичній ідеї та, як наслідок, перетворювалася на вище виконавське мистецтво.

Протягом ХХ та початку ХХІ століть виконавський стиль еволюціонував. Дослідники виконавського мистецтва зазначають, що для більшості видатних піаністів ХХ століття звернення до лістівського репертуару і загалом до естетичного світогляду Ф. Ліста були ключовими. У їхніх інтерпретаціях романтична енергія та підвищена емоційність поєднуються з відсутністю віртуозної надмірності. Відомо, що Е. Гілельс інтерпретував твори Ф. Ліста стримано й аристократично. Інтерпретація Е. Гілельсом шести «Великих етюдів за Паганіні», яка сягає традицій класицизму, – незвичне явище для лістіанства: легкість і вишуканість звучання спонукає пригадати твори Й. Гайдна та В. А. Моцарта.

Західноєвропейські піаністи, починаючи з 70-х років ХХ століття, дедали активніше додавали твори Ф. Ліста у репертуар. Трансцендентні етюди виконували та записували відомі лістіанці: Хорхе Болет, Луїс Кентнер, Джером Роуз, Дьордь Цифра, Кліда Франс, Франсуа-Рене Дюшабль, Ене Яндо, Леслі Говард.

Серед сучасних українських музикантів усі Трансцендентні етюди Ф. Ліста виконав на початку 2020 року піаніст молодого покоління Андрій Макаревич, у репертуарі якого переважають твори композиторів-романтиків. Завдяки діяльності виконавця 2016 року відбулася українська прем'єра Концерту № 3 для фортепіано з оркестром Ф. Ліста.

Ретроспективний огляд розвитку лістіанства дає можливість оцінити еволюцію виконавського мистецтва ХХ століття та побачити майбутні перспективи. Порівняльний музично-виконавський аналіз інтерпретацій Трансцендентних етюдів можна провести на прикладі видатних піаністів ХХ століття – Дьордя Цифри та Леслі Говарда. Вибір виконавців не випадковий, адже кожен з них уособлює певний фортепіанний виконавський стиль.

Неповторною є інтерпретація Трансцендентних етюдів угорським та французьким піаністом Д. Цифрою (1921–1994). Його гра з математичною точністю розрахунку приголомшує свободою та рішучістю. Природно та гармонійно звучить *tempo rubato* при незмінності основного темпу. Наприклад, у першому етюді піаніст мінімізує темпові відхилення. Однак завдяки використанню таких засобів, як *tempo rubato*, динаміка *subito*, різноманітні артикуляційні прийоми, способи застосування педалі, темпові зрушення сприймаються слухом дуже контрастно і яскраво.

В інтерпретації Д. Цифри вражає потрактування лістівських темпових позначень та їх поєднання – від *Andantino* до *Presto*. Виконання

піаніста насичене контрастами на артикуляційному, динамічному та темповому рівнях. До прикладу, трактування Д. Цифрою другого етюдю – приклад безперервного і тонкого використання *tempo rubato*: темп, динаміка, артикуляція змінюються майже в кожному такті твору. Піаніст підкреслив аркоподібну форму етюдю переосмисленням першого та останнього мотивів, створивши аналогію з початком і закінченням сонати Ф. Ліста *h-moll*.

Інтерпретація Д. Цифри втілює в життя принцип максимальної портретності образів, акцентуючи деталі в епізодах. Кожен мотив відокремлюється контрастністю темпових, динамічних, фактурних, звукових характеристик, а також цезурами між тематичними епізодами та при зміні фактури. Інтерпретація піаніста найбільшою мірою відповідає кожному музичному образу, в усій повноті розкриває той зміст, який Ф. Ліст вклав у свої етюдю. Саме такий прояв прихованих образних сенсів є основним «трансцендентним» завданням, яке поставив композитор перед піаністами.

Австралійський піаніст Леслі Говард (нар. 1948) є представником повоєнного покоління музикантів. Він відомий тим, що записав усі фортепіанні твори Ф. Ліста (включно з його транскрипціями творів інших авторів), за це занесений до Книги рекордів Гіннеса. Також Л. Говард є музикознавцем, дослідником творчості композитора. Піаніст записав усі три редакції Дванадцяти етюдів Ф. Ліста: першу і другу редакції записано 1994 і 1995 року відповідно, аналізований запис третьої редакції – 1989 року.

Інтерпретацію третьої редакції Трансцендентних етюдів Л. Говарда вирізняють експресія, сміливе використання регістрових і гармонічних знахідок, багатство музичних образів, розмаїття як звукових, так і метронуричних ефектів. Гру піаніста вирізняють потужне звучання, сміливе використання регістрових і педальних можливостей інструмента, темпові контрасти.

Природа «трансцендентності виконання» етюдів у Л. Говарда обумовлена тривалим вивченням фортепіанної творчості Ф. Ліста та «трансцендентної» еволюції фактури Дванадцяти етюдів від редакції до редакції. Результатом роботи музиканта є вміння «обманювати» слух людини сприйняттям об'єктивних темпових значень і контрастності їхнього чергування, оперувати звуковими, темпометричними, динамічними та регістрово-фактурними характеристиками. Якщо інтерпретація Л. Говардом першої та другої редакцій циклу більше розкриває «віртуозний» композиторський стиль (виконання відповідає музичному матеріалу), то запис фінальної редакції показує еволюцію фактурного письма Ф. Ліста від інструктивного стилю до революційних для першої половини XIX століття регістрових експериментальних знахідок.

Л. Говард надзвичайно точно помічає деталі авторського тексту і передає їх усіма виконавськими засобами.

В результаті порівняння виконавських інтерпретацій Трансцендентних етюдів у полярно різному прочитанні Д. Цифорю та Л. Говардом дозволяє констатувати деякі особливості, характерні не тільки для еволюції виконання Трансцендентних етюдів та всього лістіанства, а й значною мірою для всього романтичного репертуару.

По-перше, упродовж ХХ століття відбувається стійке формування «вузькоспеціалізованих» виконавців. Це стосується й творчої діяльності розглянутих піаністів. Хоча у списку творчих здобутків Д. Цифри присутні не лише виконання творів Ф. Ліста, а й творів багатьох композиторів, від Ж. Ф. Рамо і Д. Скарлатті до Дж. Гершвіна і Б. Бартока, його репертуар усе ж не дуже широкий. Романтично орієнтований стиль піаніста дає привід для порівняння його з «останнім романтиком фортепіано» – В. Горовіцем. У випадку ж із Л. Говардом усе очевидно: його абсолютний мистецький успіх лежить винятково в царині лістівських прочитань.

До речі, до базових параметрів романтичного виконавського стилю у фортепіанному мистецтві І. Сухленко віднесла наступні: самотність особистості виконавця, котрий усвідомлює себе «стрижневою» по-статтю музично-інтерпретаційного процесу; віртуозність володіння інструментом і широке застосування його виражальних фонічних (колористичних) можливостей; вільне трактування авторського нотного тексту і відданість романтичному репертуару; інтерес до композиції та імпровізації, що простежується як у створенні власних творів, так і в «поліпшенні» творів інших композиторів; спрямованість виконавського процесу на публіку та створення ситуації підпорядкування слухача власній волі [0, с. 42].

По-друге, еволюція практики фіксації виконання (від «живих» концертів до студійних записів, від окремих творів – до повних циклів та «повних зібрань творів») обумовила зовсім інший, принципово новий підхід до особливостей трактування та ступеня докладності відтворення виконавцями всього музичного матеріалу. Чітко простежується еволюція інтерпретації музичних образів від фрескової романтичної картини до дуже детального та більш інтелектуального й «раціонального», ніж експресивно-емоційного наповнення художнього образу.

Література:

Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03

Музичне мистецтво, 02 Культура і мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 519 с.

Сухленко І. Ю. Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2011. 207 с.

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПРЕЛЮДІЇ, ФУГИ ТА ВАРІАЦІЇ ОР. 18 С. ФРАНКА В КОНТЕКСТІ ОРГАННОГО І ФОРТЕПІАННОГО МИСЛЕННЯ

Чеботаренко О. В.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії
Криворізький державний педагогічний університет
м. Кривий Ріг*

Фортепіанні твори композитора С. Франка займають важливе місце в репертуарі як видатних музикантів-виконавців, так і студентів музичних коледжів та музичних академій і університетів. Інтерпретація творів, які написані були для органу (наприклад, Прелюдія, fuga та варіація ор.18) і мають фортепіанне перекладення, ускладнюється з одного боку, координально різною специфікою виконання на цих інструментах; з іншого – стильовою багатоскладністю композиторського мислення, в свою чергу, саме музичне (композиторське) мислення впливає на вибір музичних засобів і формування моделей музичного звучання, як «логічних інструментів самої музики» [1, с. 10].

За словами дослідників, С. Франк був першим Мислителем во французькій музиці, якого, з одного боку, вважали *pater seraficus* «світським святим»; з іншого – яскравим представником музичного романтизму періоду його розквіту в першій половині XIX століття. Великий вплив на формування композиторського стилю С. Франка мало блискуче володіння як мистецтвом органної, так і фортепіанної гри (з 13 років він з концертами подорожує по містам Бельгії як піаніст-віртуоз; приймає участь в конкурсах з органу; на нього впливає творчість Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, спілкування з Ф. Лістом).

О. Скіяров зазначає особливий, стилістично оригінальний шлях як фортепіанної, так і органної культури Франції, що складається з органічного синтезу традиційної бароковості і часткового проникнення сучасних компонентів композиторської техніки й художньої

образності, в контексті якої формувалась композиторська мова С. Франка [2, с. 103]. На його думку, в музиці композитора відроджуються великі органні традиції бароко, з іншого боку, формується неокласичний напрям в європейському музичному мистецтві. Таким чином, стиль композитора поєднує необарокові, неокласичні і романтичні риси. Унікальний синтез органного і фортепіанного мислення дав можливість втілити С. Франку різними виразними засобами великий спектр образів, від внутрішнього світу людини та природи як співучасника людських переживань; до відображення революційних подій та історичних поворотів.

Композиторська мова ґрунтується, з однієї сторони, на національних особливостях жанрової музики; з іншої – С Франк продовжує лістовські трактовки симфонізму (програмна поемність, класична традиція відточених інструментальних форм). Композиторське мислення приводить до поєднання поліфонічних прийомів та особливостей органного письма в традиціях Й. С. Баха з сонатними формами (яскравий приклад фортепіанних творів – дві своєрідні сонатифантазії Прелюдія, хорал і fuga і Прелюдія, арія і фінал, в яких всі частини йдуть *attacca*).

Для інтерпретації творів С. Франка, треба враховувати фактори, які є характерними для його композиторського мислення: блискуче володіння органним виконавським мистецтвом (імпровізацією) і фортепіанною віртуозністю; з іншого боку, поєднання стилістики французьких, фламандських, бельгійських елементів зі стилістикою музики Й. С. Баха. Таким чином народжується своєрідний етично-піднесений стиль, в якому поєднані гармонічні і поліфонічні прийоми, органне і фортепіанне мислення, композиторське і виконавське.

Аналіз різних виконавських версій Прелюдії, варіації та fugи op. 18 (як органних, так і фортепіанних) дає можливість визначити провідні тенденції у використанні різних засобів виразності, які значно впливають на зміст твору, серед яких визначимо (як в органній, так і фортепіанній інтерпретації) темп, ширше – виконавських час (агогіка), динаміка та штрихи, які підкреслюють або романтичні риси, чи, навпаки, органну стилістику.

Як зауважує Rollin Smith, вибір темпу повинен базуватись на авторському визначенні, базуючись на інформації про історичні особливості епохи і культури, свідчення учнів композитора [3, с. 58]; особливість туше на досягненні співочого *legato*, що було нормою для композитора [3, с. 59]. Як зазначають дослідники, саме штрих *legato* є природнім для органа, що дає підстави вважати його провідним і в інтерпретації на фортепіано. На думку Rollin Smith, на інтерпретацію органних творів С. Франка мають вплив два моменти:

специфіка сучасних органів і виконавський стиль, що сформувався в XIX столітті і базується на застосуванні темпо рубато і агогіки, які були характерними для романтичного стилю [3, с. 55].

Органний твір С. Франка Прелюдія, fuga і варіація op. 18 виконується або на органі, або в фортепіанній транскрипції Г. Бауера. Серед видатних виконавців на органі можна назвати: Olivier Latry (виконує на органі Notre-Dame de Paris), Olena Yuryeva (Nidaros Cathedral (Nidarosdomen), Trondheim, Norway), Jonathan Scott (organ of Evreux Cathedral), Richard McVeigh (Gorlitz), Olivier Penin (l'orgue de Sainte Clotilde Paris). Аналіз даних інтерпретацій дає можливість визначити дві тенденції в інтерпретації: виконання, що відрізняються строгістю, величавістю з елементами містицизму, досить обмежене використання елементів агогіки (рис романтизму), можна говорити про традиції виконання барокової музики (Olivier Latry [6], Richard McVeigh [7]) і виконання в романтичних традиціях, що проявляються завдяки використанню агогіки, гнучкими ритмічними відхиленнями, досить рухливими темпами (Olena Yuryeva [11], Olivier Penin [8]).

Аналіз інтерпретацій на фортепіано дав можливість визначити подібні дві тенденції в розумінні цього твору. Так, серед музикантів, що дотримуються традицій органного мистецтва (строгість, величність, стриманість, тембральні фарби органних звуків, особливо басів), класичної строгості форм, без дрібної деталізованості) назвемо Sergio Fiorentino [5], Alexis Weissenberg [10]. Другий тип інтерпретації, в якому можна виявити домінування з одного боку, романтичних рис (агогіка, динамічні хвилі, виразність інтонуювання), з іншого – точного дотримуювання авторських штрихів і специфіки органного інтонуювання (обмежена педалізація, тембральна передача органних фарб) представлений у виконанні Jorg Demus [4] та Володимира Віардо (Німеччина).

Таким чином, сучасний виконавець органних і фортепіанних творів С. Франка для глибокого відтворення їх смислового і семантичного кола, повинен враховувати всі стильові і стилістичні особливості композиторської мови та композиторського мислення в контексті органологічного підходу.

Література:

1. Самойленко О. Категорія музичного мислення у понятійному контексті психології мистецтва: про єдність філософсько-естетичного та мистецтвознавчого методів пізнання. *Музичне мистецтво і культура*. 2018. Вип. 26. С. 7–17. URL: https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=ru&user=NvZ_xC8AAAAJ&citation_for_view=NvZ_xC8AAAAJ:blknAaTinKkC (дата звернення 13.03.2026).

2. Скляров О. Органне і фортепіанне мистецтво С. Франка в еволюції французької музичної культури. *Сучасне виконавство і педагогіка*. С. 101–111. URL: <https://grani-print.dp.ua/index.php/mtd/article/view/722/635> (дата звернення 02.03.2026).

3. Rollin Smith. *Playing the Organ Works of Cesar Franck*. 1997. URL: <https://archive.org/details/playingorganwork0000smit> (дата звернення 12.02.2026).

4. Jorg Demus. *Cesar Franck, Prelude Fugue et Variation op.18*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=DZUj7dw9BFM&list=RDDZUj7dw9BFM&start_radio=1 (дата звернення 04.02.2026).

5. Sergio Fiorentino. *Cesar Franck, Prelude Fugue et Variation op. 18*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=IY01u5DhusU&list=RDIY01u5DhusU&start_radio=1 (дата звернення 04.03.2026).

6. Olivier Latry. *Cesar Franck, Prelude Fugue et Variation op.18*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=UJf5r1ZjwTY&list=RDUJf5r1ZjwTY&start_radio=1 (дата звернення 18.01.2026).

7. Richard McVeigh (Gorlitz). *Cesar Franck, Prelude Fugue et Variation op. 18*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=zvmFQ2tYqRg&list=RDzvmFQ2tYqRg&start_radio=1 (дата звернення 04.03.2026).

8. Olivier Penin (l'orgue de Sainte Clotilde Paris). *Cesar Franck, Prelude Fugue et Variation op. 18*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=k12GPSniujA&list=RDK12GPSniujA&start_radio=1 (дата звернення 08.02.2026).

9. Jonathan Scott (organ of Evreux Cathedral). *Cesar Franck, Prelude Fugue et Variation op.18*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Il-2J9O1Ia4&list=RDIl-2J9O1Ia4&start_radio=1 (дата звернення 15.02.2026).

10. Alexis Weissenberg. *Cesar Franck, Prelude Fugue et Variation op. 18*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=jRVtJBDCz68&list=RDjRVtJBDCz68&start_radio=1 (дата звернення 04.01.2026).

11. Olena Yuryeva. *Cesar Franck, Prelude Fugue et Variation op. 18*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=UJf5r1ZjwTY&list=RDUJf5r1ZjwTY&start_radio=1 (дата звернення 04.03.2026).

ДУЕТ ВІОЛОНЧЕЛІ ТА АКОРДЕОНА У КОНТЕКСТІ КАМЕРНОГО ВИКОНАВСТВА

Черказова Є. І.

*народна артистка України, професор,
завідувач кафедри баяна та акордеона
Національна музична академія України,
професор кафедри інструментально-виконавської майстерності
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна*

Камерний дует віолончелі та акордеона є логічним з точки зору тембрального співвідношення, звуковедення, насиченості, виразності звука, але в той же час не є традиційним в українській камерній музиці, залишаючись протягом достатньо довгого періоду на рівні експериментального.

Історія виникнення і розвитку кожного з цих інструментів різна. Якщо розглянути їхні прототипи та попередні моделі, то у віолончелі – це віола да гамба, барокова віолончель; у акордеона – різновиди портативних органів, фісгармонія. І саме історично цей склад був досить поширений в європейській музичній культурі епохи ренесансу та бароко. У наступні історичні періоди відбувались модифікації існуючих інструментів та виникнення нових моделей, продовжуючи співтворчість цього інструментального тандему.

У теперішній час створюються різноманітні склади, а саме:

- сучасний акордеон та історична віола да гамба (Jo Brunenberg & Nick Pouls, що мають серед своїх записаних творів «Zefiro torna e di soavi accenti», Classical Renaissance music by Claudio Monteverdi, ciaccona from Scherzi Musicali, 1632 p.);

- баян та віолончель (один з найпоширеніших творів, що написані саме для цього складу «In Croce» Софії Губайдуліної);

- акордеон та віолончель (напр. італійські музиканти акордеоніст Івано Баттістон (Ivano Battiston) та віолончеліст Маріо Брунелло (Mario Brunello) протягом багатьох років виступали разом з програмами класичної та оригінальної музики).

Концертний репертуар може складатися від старовинної музики до сучасних творів різних жанрів. Партія віолончелі, як правило, виконується в оригіналі, а акордеона – часто залежить від вибору твору: якщо оригінальна музика – то це мінімальна адаптація (наприклад, регістрова для свого інструменту), якщо не оригінальна, то повноцінне перекладення та аранжування, що включає тембральні та

фактурні особливості композиції твору. Партія акордеона може бути створена на основі фортепіанної, або партитури камерного ансамблю, оркестру. Все залежить від стилю, жанру, фактури, інтонаційних особливостей, тембрального співвідношення та від майстерності, смаку, відчуття стилю та балансу у виконавця-акордеоніста.

В Україні дуєт віолончелі та акордеона – це рідкісне явище, але, на нашу думку, такий ансамблевий склад має великі перспективи. Ці думки базуються на власному виконавському досвіді, зокрема, на початку 1990-х років у дуєті з Наталією Фецак було виконано твір Юрія Шамо «Ностальгія» для акордеона та віолончелі; у 2002 з Анною Нужею брали участь в міжнародному конкурсі «Music World», що проходив у м. Фівіццано (Італія), де отримали I премію в категорії камерних дуєтів (вперше в Україні такий склад ансамблю отримав звання лауреата міжнародного конкурсу). Спеціально для нашого виступу український композитор Володимир Губа написав твір «Про козаків» для віолончелі та акордеона. Після конкурсу було створено дуєт Asteria Bis, який мав активну концертну діяльність; в 2003 році – було записано компакт-диск «Asteria Bis», до якого увійшли записи творів: «Пастораль» до мінор Й. С. Баха, «Італійська сюїта» І. Стравінського, «Іспанська сюїта» М. де Фальї, «Молитва» Е. Блоха, «Сюїта» С. Цинцадзе, п'єси Ф. Крейслера, «Le Grand tango» А. П'яццоллі (всі перекладення та редакція партії акордеона – Євгенія Черказової).

У теперішній час наш виконавський досвід збагатився музикуванням з Катериною Полянською. Репертуар постійно розширюється і поповнюється не тільки транскрипціями, а й оригінальними творами європейських та світових композиторів.

Нажаль, сьогодні в українському камерному жанрі ще маємо прогалину у дуєтному виконавстві, тому що весь попередній період навчання на інструментах відбувався на кафедрах, що не мали спільних навчальних програм з камерного виконавства. Віолончель розвивалась як академічний інструмент сольного, камерного та оркестрового напрямків; акордеон, що після другої світової війни взагалі був заборонений в музичних закладах радянською владою як інструмент буржуазного походження, з'явився в Київській консерваторії на кафедрі народних інструментів тільки в середині 1980-років. Відповідно, і створення ансамблів було на цих же кафедрах, з відповідними установками. Хоча акордеон вже давно в світовій практиці є повноцінним камерним сучасним інструментом, у нас до останнього він мав певну обмеженість та заборону, доки баян називався національним народним інструментом та мав державну підтримку.

На сьогодні, у період незалежної України, ми маємо іншу ситуацію, інший підхід до сучасної виконавської практики. На кафедрі баяна та акордеона введені нові програми з вивченням як історично інформованого виконавства, так і з опануванням сучасної музики різних стилів, нових методів, вивчення досягнень кращих європейських шкіл. Це все в комплексі дає великий потенціал в розширенні горизонтів у музичному спілкуванні між нашими інструментами.

Література:

1. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) : підруч. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Музична Україна, 2004. 300 с.
2. Польська І. І. Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика. Харків: ХГАК, 2001. 396 с.
3. Полянська К. Етапи становлення кафедри струнно-смичкових інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. *Мистецтвознавство України*, (22), 2022. С. 42–53.

БАНДУРНИЙ ВОКАЛ: РЕПЕРТУАРНА СПЕЦИФІКА ТА МІСЦЕ У СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСТВІ

Чернецька Л. Т.

*Заслужена артистка України, доцент,
доцент кафедри народних інструментів
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Сучасна бандура пройшла тривалий шлях культурно-історичного розвитку, її сучасний вигляд склався протягом майже п'яти століть – від простіших діатонічних фольклорних моделей до сучасних, складних, як в конструктивному відношенні, виконавській практиці, нових прийомів гри та співу. Важливою характеристикою бандурного мистецтва, від його народження до сучасного професійного академічного мистецтва є специфічний синкретизм вокального та інструментального начал (докладніше про це див. дисертацію Н. Морозевич). Зважаючи на традиційність вокально-інструментальної сфери бандурного мистецтва, вона і сьогодні залишається кількісно і якісно значною складовою композиторської творчості для бандури, хоча й менш показовою щодо втілення в ній інноваційних мистецьких пошуків сучасності

(у порівнянні з інструментальною). Водночас, порівняно з попереднім періодом, коли до репертуару бандуристів-співаків входили переважно обробки народних пісень, дум, аранжовані романси та арії з опер, з 1990-х рр. репертуарна палітра цих музикантів-виконавців значно розширилася за рахунок уведення до неї оригінальних творів, зокрема, великої форми (концертино, вокальний цикл, балада), жанрових різновидів пісень (пісня-реквієм, стрілецька пісня), мелодекламацій тощо. Відбулося суттєве ускладнення як вокальної, так і інструментальної партій, що, враховуючи бандурно-виконавський самоаккомпанемент (єдиний сьогодні в академічному мистецтві), складає неабиякі труднощі виконавства.

Важливе місце в концертному й педагогічному репертуарі сучасних співаків-бандуристів, як і раніше, посідають обробки українських народних пісень та «відповідні стилізації, що найвиразніше репрезентують продовження розвитку фольклоризму у бандурній творчості» [2]. Новими рисами цієї групи творів стало ускладнення інструментальної партії, «осучаснення» їх музичної мови за рахунок ширшого використання звукозображальних можливостей бандури й голосу, збагачення ладо-гармонічного аспекту, введення нових фактурних прийомів і способів гри на інструменті.

Однак, останніми десятиріччями все більшого поширення та впливу набувають авторські вокально-інструментальні бандурні композиції, створені, як правило у розрахуванні на певний виконавський стиль, у творчому тандемі композитор-виконавець. І у цьому випадку розширюється жанрова палітра бандурної музики (вказана вище), головне ж – вокальна та інструментальна партії таких творів виступають у паритетній камерній або концертній (подекуди, навіть й симфонічній, як у Концертино В. Власова) значущості.

У вокальній складовій тут виступають три манери професійного співу відповідно трьом основним типам побудови вокальних мелодій: співучий стиль, що потребує широкої, плавної, зв'язної кантিলени; декламаційний стиль, де спів слідує інтонації мови (речитативи, монологи); колоратурний стиль, де мелодія певною мірою відступає від слова і розквітчується прикрасами, пасажами, виконуваними на окремі голосні чи склади. Усі вони вимагають белькантової постановки голосу, яку відрізняють легкість та краса звучання, мелодична зв'язність, вишуканість та віртуозна бездоганність вокальних орнаментів. Причому використання оперної вокальності може демонстративно поєнюватися (в творчості одного виконавця або твору) з камерною (академічною) манерою голосового подання або, навіть, естрадно-джазовою стилістикою вокального звучання. Органічним може бути і використання специфічного характеру постановки голосу, тембру

і манера фольклорного звуковидобування. Усі вони певним чином сягають специфічного кобзарського вокального стилю (звичайно, в оновленому форматі, відповідно до засобів, прийомів та образної палітри музичного сьогодення). Елементи вказаних неакадемічних манер можна спостерігати у виступах сучасних бандуристів – але лише у функції «колеристичного компоненту», ціле якого базується на оперно-вокальній школі.

Всередині прийнятої академічної позиції власним стилем виконання, манерою звуковедення і характером співацького звука характеризуються різні національні школи співу, а також, у бандурній творчості – різні регіональні бандурні школи.

Література:

1. Дружба І. С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи : дис.... канд. мист.: 17.00.03 / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Х., 2021. 174 с.

2. Лісняк І. М. Академічне бандурне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст. як відображення провідних тенденцій розвитку сучасної української музичної культури : дис.... канд. мист. : 17.00.03 / ІМФЕ імені Рильського. К., 2017. 176 с.

3. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання : автореф. дис... канд. мист. : 17.00.03 / ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2003. 16 с.

СЕМПЛІНГ, РЕМІКС ТА МЕШАП В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМАТИКИ ЦИФРОВОЇ ПЕРЕРОБКИ МУЗИКИ

Швець Н. О.

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії музики*

*Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра
м. Київ, Україна*

Динаміка розвитку цифрового середовища зумовила значні трансформації в онтології музичного твору, зокрема в аспекті від твору до процесу. Музика у цифровому середовищі втрачає власну кінцеву форму, а різноманітні ремікси, інтерактивні треки та мешапи, зміна яких безпосередньо залежить від дій слухача, сприяє перетворенню музики на відкритий твір (за У. Еко).

Термін «ремікс» отримав поширення в музичній галузі протягом останньої третини ХХ ст. Ремікс створюється за допомогою техніки, що відома як семплування і включає в себе використання звукового семпла для створення нового музичного твору. Незважаючи на те, що спочатку музична індустрія розглядала ремікс як певний різновид плагіату, на семіологічному рівні це явище музичної інтертекстуалізації, що здійснюється відкрито, таким чином, що один автор цитує іншого [5, с. 54].

Інтертекстуальність – це аналітичний метод, що використовується в різних мистецьких дисциплінах шляхом зведення творів до тексту. У музиці повторне використання, музичні цитати, пародії, евокації та музичні прийоми, такі як «варіації на тему», вивчалися саме з точки зору інтертекстуальності [5, с. 54]. Система цитат та алюзій, що складають новий текст у літературі, також функціонує в музиці через монтаж уривків, присутніх у мелодії, гармонії та ритмі. Повне або часткове використання музичного матеріалу в процесі створення нового музичного твору є поширеною практикою як в популярній музичній культурі, так і в академічному репертуарі. Так, наприклад, у Симфонії Л. Беріо використано музичний колаж – італійський композитор синтезує елементи 22-х творів, таких як «Море» К. Дебюссі, Симфонія № 2 та № 4 Г. Малера, Симфонія № 6 Л. ван Бетховена, «Вальс» М. Равеля, творів композиторів ХХ ст. П. Булеза, К. Штокхайзена, А. Шенберга, А. Веберна та ін. [1, с. 64]. В історії музичної культури запозичення варіюються від безпосереднього використання певного уривку (наприклад, 33 варіації на тему Діабеллі, запозичені Л. ван Бетховеном з вальсу А. Діабеллі), до непрямих зв'язків (зазвичай характерно для музичної попкультури – у піснях використано ту саму гармонійну прогресію та подібний ритм), а також з використанням нотного запису, або використанням звукових семплів, що містяться на цифрових носіях.

Особливого поширення використання матеріалів існуючих музичних творів створення реміксів отримало з появою цифрового звуку та інтернету. На думку сучасних закордонних науковців, «принципи реміксу в нових медіа розмивають межі між матеріалом мистецтва; вони є накопиченням досвіду, який з самого початку людства формував цивілізацію» [5, с. 56]. Так, Р. Лопес-Кано пропонує розглядати цифрову переробку музики як використання цифрових та інтернет-технологій для створення музичних творів шляхом повторного використання попереднього звукового матеріалу [2, с. 173].

Зважаючи на те, що сучасна практика цифрової переробки музики не є фіксованою та перебуває в процесі постійного розвитку, її

типологія також є досить умовною – ключовими видами цифрової переробки музики є: семплінг, ремікс та мешап [2, с. 174].

Семплірування передбачає інтегрування або об'єднання уривків (оброблені, перетворені або використані в незмінному виді), вилучених з інших музичних джерел, в оригінальний твір. Ця категорія передбачає наявність нового звукового, аудіовізуального або мультимедійного артефакту, гармонійної ритмічної основи або іншого значущого елемента, що надає артефакту індивідуальну ідентичність. У цій практиці джерело семплірованого уривка, тобто оригінальний звуковий об'єкт, має бути потенційно впізнаваним [6, с. 125].

Специфіка реміксу полягає в обробці чужої пісні, до якої додаються семпли вже існуючих матеріалів, щоб комбінувати їх по-новому, відповідно до авторського бачення [3, с. 158], кількісного та якісного розширення характеристик музичного твору. Розрізняють три основні типи ремікса: розширений (більш довга версія оригінальної композиції), селективний (додавання або видалення матеріалу з оригінальної композиції) та рефлексивний (алегоризує та розширяє естетику семплірування, в якій реміксована версія позиціюється як автономна). Переосмислення існуючої музики та додавання нових матеріалів не підриває «видовищну ауру» оригіналу – вона лишається домінуючою в реміксованій версії та її ідентичність завжди впізнавана.

Термін «мешап», що спочатку використовувався для означення конкретної практики музичної переробки, наразі застосовується як загальний термін для означення будь-якого звукового або аудіовізуального втручання з використанням вже існуючого матеріалу. В широкому розумінні мешап – це твір записаної музики, що повністю сформований з уривків іншої записаної музики різних авторів [4, с. 5], проте, на відміну від семплірування, раніше відібрані уривки (вилучені, відредаговані та змікшовані) не інтегруються в самостійний оригінальний твір.

Отже, цифрова переробка музики може бути описана як створення музики з вже існуючих матеріалів, вилучених з інших звукових, аудіовізуальних або мультимедійних джерел чи об'єктів, невід'ємною частиною яких вони були. У цьому контексті важливим є те, що оскільки матеріали вилучаються з різноманітних джерел, переробка включає в себе деконтекстуалізацію та реконтекстуалізацію раніше використаних матеріалів. У свою чергу це передбачає тонкі зміни рівнів узгодження, що необхідні для створення сенсу. Оскільки ті рівні, що використовувалися відносно музичного першоджерела, не відповідають тим, які встановлені в новому об'єкті, обрані уривки можуть встановлювати різні семіотичні зв'язки між собою, відносно контекстів з яких вони походять, або відносно нового об'єкта або

артефакту, в який вони інтегровані. Відповідно, мова йде про встановлення різноманітних способів інтертекстуальності або метонімічно-синекдотичні зв'язки [6, с. 123].

В окремих випадках рівні зв'язку, що виникають в результаті використання цієї техніки, призводять до іронічних або пародійних прочитань, пов'язані з кітчем, кемпом та ін. В інших випадках ці рівні досягають метадискурсивних зон, де артефакт відмовляється від свого наміру привернути до себе увагу, пропонуючи замість цього опосередковані роздуми про медіапроцеси або механізми відтворення та споживання в контексті походження музичних уривків.

Література:

1. Azcárraga L. Introduccion al remix: la cultura de la redistribucion de la creatividad humana. *Parteaguas*. 2016. Vol. 38. P. 63–73.
2. López-Cano R. La vida en copias. Breve cartografía del reciclaje musical digital. *Revista Lis-LetRa imagen sonido – Ciudad mediatizada*. 2010. № 5. P. 171–185.
3. Navas E. Regressive and Relixive Mashups in Sampling Culture. *En Sonvilla-Weiss*. 2010. P. 157–177.
4. Roseman J. *Audio Mashup Construction Kit: ExtremeTech*. Wiley, 2006. 338 p.
5. Soria M., Azcárraga L. Vaporwave: memes musicales y cultura audiovisual en Internet. *Revista Arte, Imagen y Sonido*. 2022. Núm. 4. P. 51–67.
6. Woodside J. *El impacto del sampleo en la memoria colectiva. Hacia una semiótica del sampleo*. Tesina de grado. México: UAM, 2005. 177 p.

УКРАЇНЬСЬКА КОМПОЗИТОРСЬКА ШКОЛА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТТЯ ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ: НАВЧАЛЬНО-ДИДАКТИЧНИЙ АСПЕКТ

Шуміліна О. А.

*докторка мистецтвознавства, професорка,
професорка кафедри теорії музики*

*Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
м. Львів, Україна*

У матеріалі йтиметься про творчі здобутки представників української музичної культури доби класицизму, діяльність яких припадає на другу половину XVIII століття. Це сузір'я п'яти українських митців, серед яких – Андрій Рачинський, Максим Березовський, Дмитро Бортнянський, Артемій Ведель і Степан Дехтярев. Кожен з них зробив свій надзвичайно вагомий внесок у розбудову української музичної культури доби класицизму, у формування її засадничих тенденцій, естетики, образної сфери, жанрових і стильових пріоритетів композиторської творчості, тощо. Водночас, їхній сукупний творчий спадок характеризується як золота доба української музики. Вперше ця метафора була застосована Борисом Кудриком і далі неодноразово повторювана у музикознавчих працях. Значні творчі досягнення у сукупності з єдністю категоріально-естетичних і жанрово-стильових проявів дають підстави для формулювання іншого засадничого поняття, а саме – поняття *композиторської школи*. Під композиторською школою в даному випадку розуміється сукупність традицій, методів та стильових підходів, що визначають спільність музично-мисленевих проявів і безпосередньо впливають на композиторську діяльність митців, що її представляють, на жанрово-стильову систему їхньої творчості та засади її наукового опрацювання. Традиції в даному випадку пов'язані з давнім мистецтвом хорового співу – монодійного та багатоголосого, церковного і фольклорного, що дотепер залишається невід'ємною складовою української музичної культури. Методи і стильові підходи, навпаки, слід пов'язувати із впливами тогочасного європейського, передусім італійського, музичного мистецтва світського напрямку. Сукупність національного і європейського стала домінуючою ознакою формування нової жанрово-стильової системи, яка була представлена у творчості кожного з композиторів другої половини XVIII століття, об'єднавши їх у композиторську школу, подібно мангаймській чи віденській. У галузі хорового мистецтва було сформовано загальний композиторський і виконавський напрям, що розвивався

у творчо-мистецьких структурах провідних східноєвропейських осередків – Глухова як столиці Гетьманщини, Києва як стародавнього українського міста з академією та багатьма церковними інституціями, Санкт-Петербурга як столиці Російської імперії, де концентрувалися кращі творчі й виконавські сили, представлені в галузі мистецтва хорового співу вихідцями з українських територій.

Представники української композиторської школи другої половини XVIII століття працювали у придворних структурах або були близькими до них, навчалися в кращих італійських педагогів, що допомогло вдосконалити їхній композиторський таланти, мали високих покровителів, які виступали в ролі меценатів, тощо. Аналіз їхньої композиторської спадщини в галузі церковної музики переконує в тому, що головною рисою творчості кожного з них було органічне поєднання давніх національних традицій і новітніх європейських тенденцій. Якщо національні традиції акапельного хорового співу засвоювалися на початкових етапах навчання в козацьких, січових, монастирських, полкових і церковно-парафіяльних, братських і латинських школах та під час співу в церковних хорах, то ознайомлення з європейською культурою відбувалося у подальшій виконавській і капельмейстерській діяльності, а шліфування здобутих навичок і знань тривало у процесі занять контрапунктом.

Звісно, в кожного з композиторів був індивідуальний шлях опанування нової стилістики. Для Андрія Рачинського, Артемія Веделя і Степана Дехтярева це була капельмейстерська практика. Нам відомо, що Андрій Рачинський очолював церковну капелу греко-католицького митрополита Лева Мелецького у Львові та придворну капелу гетьмана Кирила Розумовського у Глухові, у репертуар яких входила європейська музика. Артемії Ведель керував приватними капелами генерал-губернатора Петра Єропкина та генерал-фельдмаршала Олександра Прозоровського у Москві, а також військовою капелю генерала Андрія Леванідова у Києві та Харкові. Степан Дехтярев був капельмейстером у театрах графа Шереметева, де ставилися оперні вистави європейських композиторів. Для Максима Березовського це була робота у структурах придворної італійської опери, якій він присвятив усе своє творче життя, працюючи спочатку як оперний соліст, далі як музикант-інструменталіст і театральний композитор. Для вихованця Придворної півної капели Дмитра Бортнянського шляхом опанування нової стилістики стало 11-річне перебування в Італії, де він починав свій творчий шлях як оперний композитор.

Впровадження у церковні співи ознак нової стилістики сприяло суттєвому оновленню музичної мови та появі циклічних композиційних структур, що найбільш виразно проявилось у жанрі

класицистичного хорового концерту, перші зразки якого були написані Андрієм Рачинським протягом 1750-х років у Глухові. До того ж ранньокласичного етапу слід віднести і хорові концерти Максим Березовського, написані у 1760–1770 роках. Творчість Дмитра Бортнянського 1780-х років символізує етап зрілого класицизму. Артемій Ведель та Степан Дехтярев, чия композиторська діяльність припадає на 90-ті роки XVIII століття, зробили вагомий внесок в індивідуальне трактування жанру духовного концерту. Тож творчість українських композиторів доби класицизму зазнала становлення і внутрішньої еволюції, що споріднює її з процесами, які відбувалися у музичному мистецтві Західної Європи.

Деякі новітні риси вказують на сприйняття і активний творчий розвиток ознак, які були властиві європейській бароковій стилістиці, однак не проявилися в українських барокових партесах. У першу чергу це стосується запровадження хорової фуги як фіналу концертного циклу, чого не було в партесному багатоголоссі (за рідкісними винятками). До барокових ознак відноситься принцип образно-емоційного контрасту у слідуванні частин концертного циклу. Обидва ці принципи виникли і були розвинені у музичному мистецтві європейського бароко та інтегровані у творчість, що представляє український музичний класицизм – мистецький напрям, суголосний тенденціям розвитку західноєвропейської музики другої половини XVIII століття, яка становить феномен тогочасної музичної культури, що розвивалася на східних європейських територіях. Розвиток відбувався в умовах бездержавності, тому композитори працювали не лише в українських містах, що дає нашому північному сусіду підстави вважати усіх цих композиторів російськими. Однак у їхній творчості чітко відслідковується спадковість не російської, а саме української традиції. Відмінність є принциповою: українська музика доби середньовіччя, що була пов'язана із розвитком монодії, не знала специфічних форм раннього багатоголосся, які виникли на основі знаменного розспіву і розвивалися у Великому князівстві Московському, в тому числі у період запровадження партесного співу. Зараз вони відомі як зразки постійного багатоголосся, які фіксувались невменою нотацією, не мали метричного визначення і ґрунтувались на безперервному розгортанні мелодичного матеріалу із частими перехрещеннями голосів, утворенням дисонуючих співзвучь та ін. У XIX столітті такі зразки співу церковного співу вважались самобутніми, а всі нововведення, привнесені українськими митцями, підлягали нищівній критиці за порушення самобутності. В українській традиції з кінця XVI століття відбувалася реценція ранніх форм партесного багатоголосся гармонічного типу, в надрах якого під впливом венеційських зразків виник і був

розвинений концертний стиль, запровадження якого у Великому князівстві Московському і призвело до порушення самотньої традиції багатоголосого співу, що був сформований на основі монодії, не мав метрики і паузування, а його вертикаль була перенасичена дисонансами і перехрещеннями. На основі концертного стилю сталося формування жанру партесного концерту, із проникненням концертності у літургійні жанри, передусім у служби та канони. Ця тенденція і була розвинена у творчості представників української композиторської школи другої половини XVIII століття у нових стилістичних умовах, що призвело до надзвичайно яскравих творчих результатів.

Література:

1. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.
2. Корній Л. Історія української музики. Ч. 2 : Друга половина XVIII століття. Київ – Харків – Нью – Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1998. 387 с.
3. Шуміліна О. А. Система музичної освіти другої половини XVIII століття і творчість українських композиторів доби класицизму. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. № 1. С. 149–152. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.1.28>

ПЕРВИННІ ІМПУЛЬСИ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ЕДВАРДА ГРІГА

Щербаков Ю. В.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри концертмейстерства*

*Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Серед композиторів другої половини XIX століття глибиною та неповторним персоніфікованим стилем особливо виділяється постать одного з останніх представників романтичного стильового спрямування – Едварда Гріга. Яскрава творча спадщина композитора містить, серед різноманітних жанрових вподобань, чимало ліричних сторінок камерно-вокального спектру. У численних вокальних творах Едвард Гріг зумів втілити щирі людські почуття. Вже понад сто років вони знаходять безпосередній відгук у багатьох виконавців та слухачів.

Чимало сучасних виконавців включають до своїх концертних програм романси та пісні видатного майстра.

Приблизно півтори сотні камерно-вокальних творів було створено композитором. Ще у початковому періоді свого професійного становлення Гріг спирався на досягнення попередників: Уле Булля, Людвіга Матіаса Ліндемана, Річарда Нурдрока, Хальфдана Хьєрульфа. Ім'я композитора, диригента, керівника хору, піаніста і педагога Хальфдана Хьєрульфа (Halfdan Kjerulf, 1815–1868) довгий час залишалося маловідомим в інших країнах, і тільки не так давно музиканти відкрили для себе натхненні та поетичні твори цього митця.

Хьєрульф, який закінчив консерваторію в Лейпцігу, вважається засновником норвезького класичного романсу. Для своїх романсів Хьєрульф дуже уважно вибирав поетичні тексти, особливо полюбуючи творчість Бйорнстjerne Бйорнсона. Широко відомою стала «Пісня Сюнневе» (з повісті Б. «Сюнневе Сульбаккен»), яка, безсумнівно, надала імпульс для створення Грігом «бйорнсоновських пісень».

З раннього віку Едвард Гріг цікавився та вивчав народний *енос* та *казки*. В 1858 році була видана збірка «Норвезьких народних балад» з мелодіями Магнуса Ланнстада (*Magnus Brostrup Landstad*). Перебуваючи від неї під великим враженням, з цієї збірки згодом Гріг узяв текст для своєї балади «У полоні гір». Традиційно пісні-балади в старовинній народній традиції супроводжувались танцями та пантомімою, які слугували «ілюстрацією» до текстів співака-соліста. Знайомство композитора з мелодіями старовинних балад сформувало епічний стиль його музичного мислення, який відчутний, наприклад в опері «Улаф Трогвасон», музиці до драми «Сігурд Юрсальфар» або в хорових творах на тексти Бйорнсона (*Bjørnstjerne Martinus Bjørnson*).

Важливою основою та імпульсом до творчості Гріга були труди органіста і композитора, дослідника *фольклору* Людвіга Матіаса Ліндемана (*Ludvig Mathias Lindeman*, 1812-1887). Великою мірою це стосується великої праці Ліндемана, який разом з Юргеном Му (*Jørgen Engebretsen Moe*) систематизував, а, згодом, видав збірку у трьох томах «Старі та нові норвезькі горні мелодії», що містили більш ніж 600 обробок танцювальних та пісенних народних мелодій.

В основі ліричних романсів Едварда Гріга знаходимо інтонації фольклорного мелосу, а їх тематика тісно пов'язана з враженнями композитора від чудових картин північної природи, лісів та гір. Його музику пронизують характерні для народної пісенно-інструментальної музики *автентичні елементи* (наприклад, пастушчі заклики – *локки, хаукінги, лільінги*); типові ритмічні формули (гострі синкоповані ритми халлінгу та спрінгару); ладогармонічні моделі (перемінні лади,

квартова структура мелодій); поєднання мовних інтонацій з широкою розспівністю та орнаментикою.

В вокальній творчості Гріга широке поле для інтерпретації знайшли любовно-ліричні *народні* пісні. Відома «Пісня Сольвейг» з її чіткою структурою та тяжінням до відомих зразків північної лірики – це яскравий приклад наслідування композитором народної практики.

Фактура акомпанементу пісень Едварда Гріга часто наближається до імітації звучання автентичних музичних інструментів, виконавських прийомів та відповідає історично сформованим традиціям виконання народних пісень в норвезькому фольклорі під гру струнної, духової або ударної груп музикантів. Серед духових інструментів часто грали на сопілці, флейті або мисливському рогу. Також часто під спів використовували: люр (*lur*) – дерев'яну трубу пастухів, пріллар (*prillar*) – духовий інструмент з рогу тварин, козлячий ріг (*bukkehorn*), дерев'яні інструменти (*seljefloyte*).

В молоді роки композитор спирався на досвід камерно-вокальної творчості композиторів-романтиків **Ф. Шуберта** та **Р. Шумана**, трактуючи цей імпульс в залежності від свого творчого бачення та індивідуального мислення. Зокрема це стосувалося використання принципів гармонії, як складової музичної мови. Сам композитор в письмі до Генрі Фінка писав: «Царство гармонії завжди було для мене світом мрій, і моє гармонічне почуття залишалось тайною навіть для мене самого. Я виявив, що похмура проникливість нашої народної музики корениться в її нерозкритих гармонічних можливостях. В своїх обробках пісень з опусу 66 (так і інших також) я постарався висловити своє відчуття гармонії, яка прихована в наших народних наспівах» [1, с. 51–52].

Однак, крізь знайомі інтонації композиторів-романтиків, вже в перших вокальних мініатюрах Гріга відчувається формування стильових рис композитора, який наслідує фольклорні музичні традиції. Це, наприклад, закладено в енергійно-вольову ритмічну основу з пунктирним ритмом в пісні «Укрившись в сутінках туч свинцевих», що, на наш погляд, підготувала патетику образів «Осінньої бурі» ор. 18. Захоплення несе стрімко-наполегливий тріольно-пунктирний ритм драматичної балади «Осіння буря» на слова данського поета Крістіана Рікардта, яка потім стала основою однойменного твору для оркестру (Концертна увертюра «Осіння буря»). В симфонічний твір Гріг ввів новий тематичний матеріал, але більш широкий розвиток головної теми зменшив рівень динамічності, яка відмічається у вокальній баладі. Зазначимо, що в самому поетичному змісті цієї балади композитор ще не один раз шукав виразні спроможності. В новій редакції увертюри виконали у 1888 році на музичному фестивалі у Бірмінгемі.

Отже, підсумовуючи наведену інформацію, можемо зазначити важливість деяких компонентів, що вплинули на камерно-вокальну творчість Едварда Гріга. Серед них бачимо фольклорну традицію, народну пісню, творчість попередників (Уле Булля, Людвіга Матіаса Ліндемана, Річарда Нурдрока, Хальфдана Хьєрульфа) та композиторів-романтиків (Ф. Шуберта, Р. Шумана).

Література:

1. Grieg E. Artikler og Taler / editor Øystein Gaukstad. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1957. 211 p.

ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ТВОРИ ГАЕТАНО ДОНІЦЕТТІ В СУЧАСНІЙ КОНЦЕРТНІЙ ПРАКТИЦІ

Щербакова О. К.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри камерного ансамблю*

*Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Популярність оперної творчості (біля 60 творів) одного з найвідоміших представників італійської музичної культури – Гаetano Доніцетті затьмарила його досить плідні досягнення в сфері камерно-інструментального ансамблю: біля 20 струнних квартетів; Соната для флейти та арфи; Соната для флейти та фортепіано in C; Соната для гобоя та фортепіано F-dur; Фортепіанне тріо для флейти, фагота та фортепіано F-dur; октет для духових та струнних інструментів; твори для фортепіанного дуету та інше. Досить різноманітними є твори композитора для фортепіано соло, серед яких вальси, варіації, три Сонати, п'єси.

Більшість інструментальних творів була створена композитором у молодому віці, коли значну роль у його формуванні як музиканта належала Джованні Симону Майру (*Johann Simon Mayr*), у якого молодий Доніцетті навчався у «Благодійній музичній школі» в місті Бергамо (Італія). Під час навчання Доніцетті оволодів грою на органі, клавирі та скрипці. Відомо, що Майр на уроках по композиції вивчав з Гаetano твори Йозефа Гайдна і Вольфганга Моцарта, стиль яких можна відчутти в творах італійського майстра. Крім того, Доніцетті в цей період з захопленням грав у складі струнного квартету

Алессандро Бертоля разом з Майром, що сформувало його обізнаність в специфіці квартетного мистецтва і надихнуло на подальшу інтенсивну композиторську творчість в цьому інструментально-ансамблевому жанрі. Марко Борезі, співучень Доніцетті, згадував, що для Гаetano гра музики Гайдна, Моцарта та інших представників класичного мистецтва була завжди радісною подією [2, с. 85]. Знайомство відомого італійського скрипаля, композитора та диригента Антоніо Капуцці зі струнними квартетами Доніцетті переконали його в славному майбутньому Гаetano. Слід нагадати, що Капуцці раніше також побачив талант Джоакіно Россіні після прослуховування його «Танкреду». Цьому судженню «Орфею свого часу», як називали сучасники Капуцці, можна цілком довіряти. Згадаємо, що Антоніо Капуцці добре знався на інструментальній музиці, створивши більш ніж 70 творів, серед яких 18 скрипкових концертів, 18 струнних квартетів, 6 струнних квінтетів, відомий Концерт для контрабасу.

Струнні квартети Доніцетті, які він почав писати з 1817, промовисто характеризують його як одного з яскравих представників цього жанру. Вже в ранньому Першому струнному квартеті (1817 р.) Доніцетті відчувається схильність юного композитора до класичного та романтичного стилю, в якому ліричний мелодизм поєднуються з блискучою віртуозністю. В музиці струнних квартетів Доніцетті виявляє велику творчу фантазію в образних перетвореннях тематичного матеріалу. Водночас можемо знайти багато схожого з мелодіями Гайдна або Моцарта (наприклад, вступ 15 квартету Доніцетті нагадує вступ симфонії № 40 Моцарта). Типовим для композиційних рішень автора щодо розподілу діалогу між інструментальними партіями квартетів відчутні уподобання театрального композитора, які нагадують його оперні сцени. Серед записів струнних квартетів Доніцетті в останні роки наведемо приклад запису італійського струнного квартету Mitja в 2025 році та Pleyel Quartet Koln в 6 компакт-дисках (2024 рік).

Дуже популярним в сучасній концертній практиці стало Концертіно для англійського ріжка та оркестру, яке Доніцетті написав у 19 років (1816 р.) для свого сокурсника по лицю Джованні Катольфі (Giovanni Catolfi), яке згодом було знайдене лише в 1964 році у національній бібліотеці Франції. Варіаційна форма Концертіно дозволяє продемонструвати солісту технічну майстерність, основу якої складають пасажі тридцятьвторими тривалостями, скоки на великі відстані, репетиційна техніка. Концертіно Доніцетті значно розширює уяву про можливості англійського ріжка в якості солюючого інструменту, бо з XVIII століття він сприймався більше як інструмент оркестру (нагадаємо включення англійського ріжка в ораторію А Вівальді, оперу Х. Глюка, симфонію Й. Гайдна).

Вагоме місце в репертуарі флейтистів зайняла Соната Доніцетті для флейти та фортепіано, яку він завершив в Бергамо 15 травня 1819 року і присвятив піаністці Маріанні Пеццолі-Граттаролі (їй також присвячені сонати для клавірного дуету та соната для скрипки та фортепіано f-moll). В своїй структурі (*Largo* та *Allegro*), з контрастним переходом від скорбно-ліричної до енергійно-жвавої частини, твір нагадує італійську традицію *бельканто* оперного жанру. Глибина виразного тону, близького до співу, пов'язана також з відчуттям виконавцями гнучких агогічних відхилень, а у флейтиста – володіння технікою дихання з точки зору різноманіття інтонації. В швидкій частині сонати реалізується типовий для Доніцетті зразок блискучого віртуозного стилю, коли інструменталісти ведуть діалог, основу якого складають гамоподібні пасажі, а в фортепіанній партії панує рівний пульсуючий ритм. Романтичний характер музики приваблює несподіваними змінами мажорного тонального плану на мінорні відтінки, та перериваннями швидкого руху неочікуваними зупинками на ферматах, що надає творові риси яскравої театральності і сюжетності. Ця соната настільки популярна серед флейтистів, що в сучасному концертному репертуарі маємо її перекладення для трьох флейтистів Міріама Дарне, перекладення Петера Ратніка (Peter Ratnik) для флейти соло та камерного оркестру та перекладення Gareth Mc Learnon для двох флейт з фортепіано.

В досить масштабному творі «*Larghetto, Tema e Variazioni*» для скрипки та фортепіано Гаetano Доніцетті, який також створений в ранньому періоді творчості (в 1820 році), ми можемо прослідкувати за реалізацією виконавських прийомів, які розвивають концертний стиль та принципи інструментального діалогу. Фактура обох партій насичена віртуозними елементами (пасажами, скоками). Композитор, маючи досвід гри на скрипці, в певних епізодах виводить скрипку на перший план, де виконавець може продемонструвати володіння широким діапазоном скрипкових технічних прийомів та динамікою музичної виразності. Фортепіанну партію композитор трактує як рівноправного партнера скрипки, насичуючи її різноманітними формами фігураційного руху, ломаними октавами, подвійними нотами, що потребує від піаніста достатньої підготовки та відшліфованої техніки. Застосування акцентів в обох партіях надає особливу ефектність та посилює романтичний характер камерно-ансамблевого твору. В рукописі твору над 268 тактом прочитується фамілія вчителя Доніцетті – Майра, що наводить Іштвана Маріассі (Istvan Mariassi) на припущення про використання композитором теми Майра [1, с. 2]. Вважаємо, що таке припущення має рацію.

Знайомство з стильовими особливостями інструментальних творів Гаetano Доніцетті дає можливість оцінити його внесок в розвиток інструментальних жанрів (струнний квартет, фортепіано соло та фортепіанний дует, концерти для духових, камерна соната та тріо тощо) як надзвичайно важливий. Протягом останнього часу помітна тенденція до більш активного включення в навчальний процес та зростаючу популярність концертного виконання багатьох з цих творів, які вражають слухачів своєю блискучою віртуозністю, мелодичною красою, фантазійністю композиторських рішень щодо розробки музичного матеріалу при досить логічній структурі творів.

Література:

1. Orban G. Gaetano Donizetti Larghetto, Tema e Variazioni per violino e pianoforte. Editio Musica Budapest, 1985. 16 p.
2. Zavadini G. Cenni biografici su Gaetano Donizetti di Marco Bonesi. Bergomum. Bollettino della Civica biblioteca, 40/3 (1946), pp. 81-89.

ЗНАЧЕННЯ ТА ЗНАЧИМІСТЬ МУЗИКИ КРІЗЬ ІСТОРИЧНУ ПРИЗМУ

Щербатих Л. В.

викладачка

*Кременчуцька дитяча музична школа № 3 імені М. М. Колачевського
м. Кременчук, Україна*

Питання переосмислення алгоритмів, задач, суті музичної інтерпретації розглядається у багатьох галузях науки. Розповсюдженні спірні питання стосуються неможливості повноцінного трактування однієї символічної системи іншою [7, с. 114–115], об'єктивного сприйняття та відображення мистецького об'єкту [15, с. 45–52], існування еталонного музичного зразку; нестачі крос-предметних досліджень та тлумачень [7, с. 123]. Історичні факти та наукові надбання підтверджують масштабність «музичного» питання.

Теорії щодо первинності музики над мовою, здебільшого, ґрунтуються на: еволюційній перевазі видів, здатних використовувати та опанувати складні мелодії [4, с. 135]; дослідах з новонародженими, що підтверджують наявність уроджених здібностей до музики [11, с. 82–83]. Фізіологічні зміни, необхідні для складної вокалізації, відбулися близько 400000 р. до н.е. Припускається, що музичні мотиви

використовували для згуртування, передачі сигналів, прояву емоцій, у ритуальних цілях [7, с. 117]. Окрім голосового апарату, застосовувалися плескання, тупотіння, підручні матеріали. Налагодження таким чином соціалізації сприяло розвитку головного мозку. У дописемні часи, пісня стала засобом виховання, передачі та збереження інформації – використовувалась як мнемотичний інструмент [2; 162]. У деяких племен існувала традиція музичного дуелю, ідеєю якого було вирішення суперечки ненасильницьким способом – музично-танцювальною імпровізацією на тему конфлікту [17, с. 1–9].

Найдавніший відомий музичний інструмент, флейта, датується приблизно 33000 р. до н.е. У добу неоліту, у військових цілях та для нагальних оповіщень у ролі духового інструменту застосовувалися роги тварин. Технічно довершена концепція зняття була використана у сигнальних системах оповіщення під час II світової війни і застосовується дотепер. Згідно з дослідженнями, частотний дисонанс, різка зміна тону, високі децибели сирен провокують стрес, активність, драгтєвливність, тривожність. При тривалій дії руйнують здоров'я [14, с. 47].

Функцію активації стресової відповіді виконував і черепоподібний свисток ацтеків, котрий, імовірно, використовувався у ритуальних жертвах та задля відлякування ворогів. Інструмент створював мультифонічний високочастотний нелінійний звук з додатковими шумами, котрий мозок людини не міг класифікувати як природний або штучний. Звучання інструменту викликає дезорієнтацію, страх, відчуття підвищеної загрози, активацію переживань [7, с. 117].

З розвитком соціальних груп, музика використовувалась як спосіб регуляції їх взаємодії, пізніше розглядалася як інструмент управління державою.

Мелодії корінних американців часто були атональні, – це створювало можливість долучитися до гуртового співу усім бажаним. Темпу і ритму приділялась найбільша увага. Такого типу пісні використовувалися для ритуалів [9; 7], супроводжували побутові справи, були заклик до сил природи, синхронізували [6, с. 159–160] та підвищували ефективність праці.

Конфуцій у трактаті про музику вважав її способом об'єднання суспільства. Наводив приклади управління народом попередніми імператорами за допомогою музики і правил, можливості регуляції ними емоцій та мотивації підданих [12, с. 295], вказував на неподільність музики і політики, зміни у характері мистецтва, що передують державній смути. Філософ вважав дисгармонію особистості причиною хаосу у країні. Музика мала впорядкувати дії людини [12, с. 297], служити символом та способом ранжування суспільства для гармонійної взаємодії.

Платон у праці «Держава» вбачав роль музики у муштруванні «прекрасного» розуму. Просував контроль музики управліннями, зокрема: заборону ладів окрім Дорійського й Фрігійського; обмеження використання інструментів; контроль імпровізації як джерела нестабільності; відсутність потреби у майстрах, схильних до інновацій. На думку Платона, правильна музика мала надихати воїна, який без вагань вестиме програшний бій. А в мирний час жадатиме користися володарю та вдовольняти богів; не потребуватиме почесні. Суть загальної музичної освіти, за мислителем, полягала у виконанні пісень з ретельно дібраними мелодіями, котрі б виховують правильні почуття, ілюструють героїзм [13, с. 86–96].

Явище патронажу митців розповсюдилось у XVI тисячолітті. Музика, крім патріотичних наративів, використовувала символізм для закріплення хибних асоціативних зав'язків, спотворення смислів, формування необхідного спонсору іміджу.

Прихильники ідеології соцреалізму вбачали роль мистецтва у підтримці держави: вважалось необхідним викоринення етнічних елементів, окрім обмеженої затвердженої вибірки народних пісень; «дешифрація» – спрощення музики; цензурування опери [1, с. 74–80].

Нацисти використовували звукові ефекти та технологічні інновації для домінування у звуковому просторі, ефекту всеприсутності та невідворотності [3, с. 7–16]. Цінувалась складна оркестрова музика, що демонструвала могутність нації.

У різні часи, на противагу домінуючим, виникали незгодні з існуючим утиском соціальні рухи. В період колонізації Америки, індієці складали пісні протесту мовою колонізатора – йшлося про батьківщину, традиції та світогляд поневолених народів, душу природи. Давньогрецька комедія висміювала владу, сучасників; моделювала застосування альтернативних ідеологій та їх результативність. Кобзарі зберігали та розповсюджували народний епос, засвідчували та переповідали історичні події, підтримували дух народу, козацтва. Композитори нових часів використовували символізм та алегорію для засудження тоталітарних режимів; просували ідеї гуманізму.

Музика була невід'ємною частиною релігійних обрядів. Найдавніші відомі релігійно-обрядові споруди відзначалися незвичайними звуковими ефектами та самі по собі виконували роль музичного інструменту, тобто, надавали можливість генерувати тривалі звукові хвилі складного гармонічного тону, підсилювати, не перебиваючи, подальші хвилі.

Наприклад, галереям храмового комплексу підземних лабіринтів Чіван де Уантар (500 р. до н.е.) притаманне раннє нетипове відлуння, що викликає відчуття дезорієнтації; комплекс «обладнаний»

музичними інструментами-мушлями зі значною дисторсією. Система каналів-підсилювачів направляє звук до центрального ідолу, створюючи ілюзію його співу [8, с. 116–117].

Найдавніші інструменти (2000 р. до н.е.), асоційовані з духовними практиками, – співочі чаші та дзвони, також мають оригінальну психоакустичну дію та, ймовірно, спільне походження. Серед відомих дослідникам ефектів звучання чаш – зниження тиску, стресу, швидкості пульсу; активація обох півкуль головного мозку та перехід у медитативний стан, модифікація стану свідомості (деперсоналізація, сенсорні, візуальні, часові галюцинації) [10, с. 11–12].

Орієнтуючись на поточний стан соціуму, провідні релігії адаптували підхід до мистецтва [2, с. 164], виникали «неканонічні» стилі. Наприклад, госпел був створений з метою залучення до християнства афроамериканців. Основа стилю – африканські трудові пісні із закличним патерном, котрий злагоджує дії, збільшує залученість, надає відчуття єдності групи. Жвавий ритм та експресивність, танцювальні елементи сприяли морально-психологічному розвантаженню тогочасних американських парафіян. У Нігерії, проте, місіонерська діяльність мала неоднозначні наслідки. Доповнення пісенних проповідей акомпанементом африканських народних інструментів [2, с. 162], дозволило іноземній релігії асимілюватися достатньо для витіснення корінної, з якою почав втрачатися народний епос.

Споріднення спільною «музичною мовою» ефективно застосовувалося у військовій справі. Баталістичні марші служили позитивним тригером, перетворювали стрій на неподільну структуру. Керована ритмом зміна темпу відбувалася без збільшення ризику травмування та перевтоми. Крокуючи в унісон, стрій створює ефекти резонансу та реверберації, – витискає звуком простір, «захоплює» територію, асоціюється з силою та домінацією [3; 8]. Виконання військових каденсів, або стройових пісень служить анаеробною вправою, практикою координації дій; дозволяє позбутися внутрішніх тягарів, розвиває відчуття єдності, значимості та рівності. У американській армії каденси застосовувалися для усунення дискримінації у етнічно та гендерно змішаних формуваннях [16, с. 2–4]. Музика – задокументований інструмент тортуру та засіб відновлення, реабілітації.

Передень та початок інформаційної ери грандіозно розширив можливості, доступність, сфери застосування музичного мистецтва.

Поява радіо популяризувала аудіобрендинг – створення емоційно-асоціативного зв'язку музичної композиції з комерційним або ідеологічним продуктом; карбування його у пам'яті разом з супровідним текстом. Явище підкріплених асоціацій застосовувалося для

просування супутніх товарів, монополізації ринків [15, с. 18–23], регуляції афективно-когнітивного оцінювання [2, с. 168].

Технічні інновації початку ХХ тисячоліття надали можливість конвертації, зведення, запису аудіо; корегування окремих частот, використання спецефектів, створення багатоканального об'ємного звуку. Були випущені перші синтезатори та семпли. Доступність технологій сприяла зародженню на Ямайці та поширенню світом культури вуличних звукових систем, передвісниці електронної танцювальної музики (EDM). Адепти нового явища прагнули зануритись у фантазійну утопію об'єднаного, небайдужого, рівноправного світу [8, с. 6–7]. Технологічний прогрес у поєднанні з тисячолітніми практиками підсилював імерсійний досвід. Низькочастотні баси фізично взаємодіяли з діафрагмою, стимулюючи нервову систему [8, с. 70–72]. Високочастотні вібрації стимулювали механорецептори шкіри, створюючи відчуття дотику [9, с. 49–50]. Мелодико-ритмічний малюнок провокував вивільнення емоцій [8, с. 141–170]. Світлові, візуальні та фізичні спецефекти, звуки індустрії та природи довершували альтернативну реальність. Після остаточної комерціалізації, частина EDM мімікрувала під популярні жанри, інша (рейви) – подекуди набула маргінальної репутації.

З найдавніших часів музика застосовувалася як інструмент регуляції емоційного, ментального, фізичного та психічного станів людини; модифікації суспільства. Грандіозність звукової архітектури, майстерність використання різноманітних проявів ефімерного явища від початку цивілізацій у наш час обґрунтовані наукою, а від первісної людини потребували глибокого інтуїтивного розуміння та пріоритетності в основі мотивації, що свідчить про значимість музики у житті людини. Відомий на сьогодні історичний досвід вказує на масштабність можливостей інтерпретації музики за межами нотного стану та інструменту; суб'єктивізм в основі спроб визначення її художньої чи духовної цінності та важливості акустичної гігієни.

Література:

1. Коротенко Д. До питання про вплив тоталітарного режиму на музичну сферу (на прикладі радянської культури 30-х років ХХ ст.). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2018. № 13. С. 70–82.
2. Alozie I. Gospel music and sustainability of christian ministry in the third millennium. *International Journal of Theology & Reformed Tradition*. 2013. Vol. 5. P. 160–177.
3. Birdsall C. Nazi soundscapes: sound, technology and urban space in Germany, 1933–1945. Amsterdam University Press, 2012. 272 p.

4. Burgess R. G., MacDonald K. Evolutionary perspectives on human development. 2nd ed. SAGE, 2005. 452 p.
5. Campbell P. Sh. Music Learning and song acquisition among native americans. *Int. J. Mus. Ed.* 1989. Vol. 14. P. 24–31.
6. Crumhansl C. L. Rhythm and pitch in music cognition. *Psychological Bulletin*. 2000. Vol. 126. P. 159–179.
7. Díaz-Andreu M. Archaeoacoustics: research on past musics and sounds. *Annual Review of Anthropology*. 2025. Vol. 54. doi: 10.1146/annurev-anthro-071323-113540
8. Garcia-Mispireta L. M. Together, somehow: music, affect, and intimacy on the dancefloor. Duke University Press, 2023. 320 p.
9. Huey E. L. Convergent processing of auditory and tactile vibration in the inferior colliculus: doctoral dissertation. Harvard University Graduate School of Arts and Sciences, 2025. 102 p.
10. Humphries, K. Healing sound: contemporary methods for Tibetan singing bowls: undergraduate library research awards. Loyola Marymount University, 2010. 16 p.
11. JSaffran R., Griepentrog G. J. Absolute pitch in infant auditory learning: evidence for developmental reorganization. Comparative study. *Dev Psychol*. 2001. Vol. 37. P. 72–85.
12. Ki L. Ou mémoires sur les bienséances et les cérémonies. Texte chinois avec une double traduction en français et en latin (2 Bände). Ho Kien Fou, La mission catho- lique, 1913. 808 p.
13. Plato. The Republic / ed. by Ferrari G. R. F. Cambridge University Press, 2018. 388 p.
14. Yazdanirad S., Khoshakhlagh A. H., Al Sulaie S., Park JW., Rooshan F., Shamsi R. Unveiling the impact of siren noise exposure on cognitive function and mental health among firefighters. *Sci Rep*. 2024. Vol. 14 № 1. DOI: 10.1038/s41598-024-77825-5
15. Silvano A. Music branding basics: the power of holistic corporate music branding: dis. laurea e di dottorato. Milano, 2022. 183 p.
16. U.S. Army Center of Military History. Information paper. History of the Jody Call and military cadences. 2022. 5 p.
17. Watson K. Song duels: conflict as a positive force. Master's thesis. Bowling Green State University, 2011. 43 p.

«ІСТОРИЧНА СВІДОМІСТЬ» І ТВОРЧІСТЬ ЕДГАРА ВАРЕЗА

Щириця Д. О.

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри композиції, інструментовки
та музично-інформаційних технологій
Національна музична академія України
м. Київ, Україна*

Повернення до першооснов як спосіб пошуку нових сенсів здається парадоксом, але саме такий шлях став природним для значної частини композиторів-модерністів початку ХХ століття, серед яких був і Едгар Варез. В основі нової естетики лежало заперечення класико-романтичної традиції та, на перший погляд, традиції загалом, що власне і було декларовано багатьма митцями того часу. Проте, при більш детальному розгляді ситуація виявляється неоднозначною. Якщо мати за мету винайти щось зовсім нове, безперечно потрібно протиставити себе старому, що в суспільній свідомості сприймається як традиція, наприклад: вокальній мелодії – «антимелодичність», розірваність ліній; функційній тональній гармонії – атональність або систему, що буде спиратися на зовсім інші звуковисотні принципи; опори на консонанс – дисонанс як основу висотної структури тощо. Інтенсивний розвиток технічного прогресу, поява нових технологій лише поглиблювали цей процес відмежування від класики.

Водночас недаремно існує думка, що модернізм у своїй сучасності поєднується з архаїкою, при цьому виключаючи опору на близькі історичні зразки. Відсторонюючись від безпосередньої попередниці – романтичної (а разом з нею і класицистської) традиції, композитори шукали натхнення в давньому минулому, що нагадає нам про феномен не історичної, але культурної пам'яті, яка зберігає важливі для соціуму явища у вигляді «слідів», а не особистих спогадів чи історичних фактів. В музиці минулого століття ми бачимо не лише підсвідоме, а й цілком свідоме використання давніх звукових ідеалів, структурних моделей, проте вже у новому контексті. Без такої опори на віддалені історичні зразки не було би багатьох творів, а ширше – і систем, в музичній культурі ХХ століття. Подібні явища забезпечуються «історичною свідомістю» митців (за Г.-Г. Гадамером), що поєднує минуле і сучасність.

Важливою частиною цих процесів стала писемна традиція, якій ми завдячуємо не лише появою феномену композиторської творчості загалом, а і його розвитком, адже зовнішні носії як основа культурної

пам'яті (у даному випадку у вигляді партитур та трактатів) дозволяють і сьогодні вивчати, інтерпретувати та включати в сучасний музичний процес досягнення композиторів далекого минулого.

Зацікавлення партитурами попередніх епох не було чужим і Е. Варезу. Вже перебуваючи в США, митець не лише став організатором «Міжнародної гільдії композиторів», але і виступав як диригент, в тому числі виконуючи старовинну музику. За свідченнями самого композитора, він любив ренесансну поліфонію та бачив у ній ті сенси, які для нього були відсутніми в класико-романтичній музиці. Проте він прагнув оперувати поліфонією «мас», «об'ємів», тобто зовсім іншими, принципово новими «звуковими об'єктами», застосувавши подобу старовинних технік у власній «просторовій музиці». Ідея Е. Вареза створити перший в історії західної музики твір для одних лише ударних інструментів («Іонізація») за припущеннями дослідників виникла під впливом відвідування популярних тоді концертів гамеланів – традиційних індонезійських оркестрів, які переважно склалися з ударних. Не секрет, що фольклорна архаїка різних народів теж внесла свою частку в розвиток західної музичної думки. Е. Варез любив ударні саме за ту первинну, глибинну звукову енергію, яку вони несуть власним звучанням. І тут варто нагадати, що ударні без певної висоти звуку (а для таких інструментів написана «Іонізація») – одні з найперших музичних інструментів, які винайшла людина.

Е. Вареза в історії музики вважають певним провідцем, людиною, що передбачила розвиток музики на кілька десятиліть вперед. Варто зазначити, що його ідеї, викладені в концепції «звільнення звуку», втілюються і сьогодні – чи то в електронних, чи в акустичних звучаннях, пов'язаних із звуковими експериментами. Але в основі задуму Е. Вареза лежить ідея повернення саме до першооснови музики як мистецтва – звуку в повноті його різноманітних характеристик. Таким чином, композитор повертається до «основи основ», щоб перевернути уявлення про музику, і допомогою в цьому йому стає науковий прогрес у вигляді досліджень у галузі акустики. І, при декларованому бажанні відірватися від всього старого, традиційного, «історична свідомість» проявляється у Е. Вареза імпліцитно, в окремих повторюваних прийомах, в самій логіці побудови композиції, вона проступає в його творах як палімпсест, хоча для несповняченого слухача може бути зовсім непомітною.

ДОКЛАСИЧНА ЕПОХА. КЛАВІРНА ТВОРЧІСТЬ Ф.Е. БАХА (1714 Р. –1788 Р.) У РЕПЕРТУАРІ СТУДЕНТІВ ВУЗІВ

Юшко Т. Ю.

доцент,

в.о. професора

*Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
м. Київ, Україна*

Одним із головних складових у системі професійної підготовки музикантів-виконавців різних спеціальностей є курс спеціалізованого фортепіано. Протягом навчання у вищому мистецькому закладі кожен студент опановує значний музичний репертуар, що охоплює твори епохи класицизму, зразки вітчизняної та зарубіжної музики. Основною метою навчання є формування інструментально-виконавчої культури майбутнього випускника, розвиток його інструментального мислення, розуміння виконавських особливостей та інтерпретації музики різних історичних епох та художніх стилів. Набагато менше студентам вдається дізнатися та освоїти в практичній виконавчій діяльності музику докласичних епох, зокрема – епохи бароко, що певною мірою збіднює культурно-естетичний досвід майбутніх фахівців. Бажано, щоб музику Бароко й раннього класицизму вивчали не лише з метою удосконалення техніки виконавства, спрощеної та зведеної до суто естетичного рівня, а глибоко і всебічно – як явище духовного життя минулого, що хвилює і захоплює своєю високою майстерністю, багатством мови та глибиною образного змісту.. Тут величезне значення має загально-культурна підготовленість студента, ерудиція та музико-знавчі знання викладача, здатного спрямувати увагу до стилістики старовинної музики, її жанрово-інтонаційних особливостей та виконавських принципів.

Для цілісного розуміння та інструментального втілення стилістичних особливостей музичної культури епохи Бароко необхідне розширення репертуарних кордонів і однією з найцікавіших і своєрідних сторінок мистецтва першої половини XVIII століття є творчість Ф.Е. Баха – третього сина Й.С. Баха. Відомі ретельно виражені слова Гайдна про те, що він багатьом зобов'язаний Ф.Е. Баху, і навіть вираз Моцарта: «Він батько, ми – діти, якщо хтось із нас чогось навчився, то тільки в нього». Це доводить з усією очевидністю, що Ф.Е. Бах був родоначальником «класичного просвітлення». Бюкен пише: «Одним з великих лідерів музичного руху другої половини XVIII століття слід вважати Карла Філіпа Еммануеля Баха».

Серед складних і багатопланових музичних явищ XVII, 1 пол. XVIII ст. саме твори Ф. Е. Баха з одної сторони характерні для музичного мистецтва свого часу і дають уявлення про музику і норми музичного стилю зазначеного періоду, а з другого – несуть зовсім нове, свіже мислення, що сприяло формуванню і розвитку стилістики віденської класичної школи.

Якщо поняття «школа» уявити як систему поглядів та методів для навчання гри на клавішних інструментах, то клавірна музика Баха – одна з найважливіших її частин.

Підгрунтя появи такого феномена як Ф.Е. Бах криється у взаємозалежних, інтенсивних еволюційних процесах, які відбувалися у західноєвропейській музичній культурі кінця XVII і протягом всього XVIII століття. Цей період історії європейської музики з початку XVII до середини XVIII століття прийнято вважати епохою Бароко. Її місце між епохою Відродження – останнім етапом Середньовіччя та епохою Просвітництва. Вона є своєрідним перехрестям – дуже насиченим, поліфонічним, спресованим за подіями, думками, ідеями та протиріччями порівняно з відносно гармонічним світовідчуттям художників пізнього Відродження. У зазначений період склалися основи музичної культури нового типу. Мінялися естетичні та теоретичні уявлення, велися пошуки нових художніх засобів, здійснювалася поступова (у деяких випадках – різка) зміна музичної мови, що, у свою чергу, вимагало інших художньо-виконавчих прийомів. Осмислювалися нові та вдосконалювалися старі форми творів, проводилися невпинні експерименти з різними музичними інструментами, у тому числі з механікою клавішних та з їх звучанням, з'являлися методичні трактати про оволодіння клавішними інструментами та мистецтво виконавства. Найбільш відомі трактати, які справили певний вплив на подальші дослідження в галузі клавірної, фортепіанної педагогіки: Ф.В. Марпург «Посібник з гри на клавірі для навчання гарному виконанню відповідно до вимог нашого часу» (1755, Берлін), Г.С. Лелейн «Клавікордна школа» (1765), Г.Ф. Вольф «Уроки клавірної гри» (1789), Д.Г. Тюрк «Клавікордна школа, або посібник з фортепіанної гри для учнів, забезпечена критичними зауваженнями» (1789, Лейпциг), І.К.Ф. Рельштаб «Керівництво для виконавця на клавірі, щодо використання бахівської аплікатури, манер та виконання» (1790, Берлін). Трактат Карла Філіпа Емануеля Баха «Досвід про справжнє мистецтво гри на клавірі» стає взірцем для творців німецьких клавірних шкіл XVIII ст.). Найцікавіші спостереження та зауваження можна знайти майже в кожній книзі про клавірне виконавство але спільними для трактатів XVIII століття є три сфери інтересів, до яких їх автори часто повертаються. Згідно класифікації

Ф.Е. Баха – це «правильна постановка пальців (у нашому розумінні – постановка руки), гарні прикраси та гарне виконання»; до рубрики «постановки пальців» треба буде віднести питання виконавчих рухів, аплікатури, а також артикуляції ; у рубрику «прикрас» потрапляють питання мелодійного підкреслення та виділення; останні питання безпосередньо відносяться до проблеми «гарного виконання», тобто правильного розуміння темпу, характеру руху, виразності афекту. У його трактаті «Досвід про справжнє мистецтво гри на клавирі» («Der Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen», 1753–1762) узагальнені виконавські норми свого часу і закладені основи клавирної педагогіки в цій галузі для митців наступних поколінь, зокрема щодо орнаментики, аплікатури, акомпанементу, мистецтва виконання, гармонії, імпровізації («вільної фантазії»), а також правила гармонії, цифрового баса, розкриті інші технічні аспекти.

Якщо поняття «школа» уявити як систему поглядів та методики навчання гри на клавирних інструментах, то клавирна музика Ф.Е. Баха – одна з найважливіших її частин. Основним жанром цього величезного та самобутнього пласта світового фортепіанного мистецтва є сонати, що стверджують у історії жанру нову форму, що передбачає діалектику. Їх налічується більше 150. Звичайно, у його ранніх і в більш пізніх опусах є сонати складні, розгорнуті, гармонічно насичені, як і більш прості, за схемою наближені до старовинної сонати. Другий, берлінський період творчості композитора (1738–1767) надзвичайно продуктивний – понад сто сонат. Серед них широко відомі цикли: «Пруські» («6 Preußische Sonaten»), «Вюртемберзькі» («6 Württembergischen Sonaten für Cembalo», 1744), «Сонати із зміненими репризами» («Sonaten mit veränderten Reprisen», 1760), кілька циклів вільних фантазій і «рондо для знавців і любителів», а також шість сонат як додаток до трактату «Досвід справжнього мистецтва гри на клавирі». До цього ж берлінського періоду творчості належить Соната ля мажор № 4 з однієї збірки «Сонати, рондо та вільні фантазії для професіоналів і любителів» («Sonaten, Rondos und Fantasien für Kenner und Liebhaber», 1765), досить популярна в концертному виконавстві і педагогічній практиці. У цьому тричастинному циклі драматургічні функції елементів уже розподілені, як згодом відбудеться і в типовому циклі класичної фортепіанної сонати. Написана у зрілий період творчості (1763–1786), вона, як і всі сонати останнього етапу, належить до його найкращих клавирних творів, у яких він експериментує з усіма компонентами музичної композиції – формою, інтонацією, гармонією, ритмом, динамікою, артикуляцією, образністю.

Тепер про Фантазії та Рондо композитора. Послідовники Ф.Е. Баха – віденської класики – добре знали ці композиції, бо вони

тоді, разом із Сонатами, були опубліковані та широко відомі Гайдну, Моцарту та Бетховену. Більше того, фантазії Баха з його прагненням до максимальної свободи форми та мислення відчутно вплинули на історію музичного мистецтва. Ці твори також захоплюють піаністів і викладачів своєю стилістичною незвичайністю. Їхні химерні ритми, постійна зміна станів сприятимуть вихованню багатьох виконавських навичок, необхідних для виконання музики віденських класиків. Одна з них – уміння миттєво змінювати психологічний стан, не втрачаючи цілісності сприйняття, а також працювати над ритмом, над *tempo rubato*, артистичною обґрунтованістю контрастів, пауз, різноманітністю тембрових рішень. У багатьох частинах, його сонат, у Рондо, Фантазіях є елементи безперервних арпеджато, спалахи гамоподібних послідовностей, пристрасні декламації в несподіваних гармонічних ефектах, а також невеликі *Adagio*-вставки. Будь-яке відхилення від ритмічної пропорційності дає сигнал про наявність елемента імпровізації. Композитор вважав імпровізацію найбільш безпосередньою формою вираження почуттів, підкреслював, що фантазування, мабуть, найкраще здатне виражати афекти, а клавірист найсильніше може захопити слухача імпровізацією.

Рондо К. Ф. Е. Баха (а їх 15) свідчать про новий підхід до побудови жанру з органічним поєднанням пропорційності форми та її стихійності. Бахівський підхід до цього жанру рідко повторюють інші композитори, він дуже самобутній, індивідуальний, сповнений найрізноманітніших настроїв – примхливості, грації, веселощів, часом гайднівської наївності. За часів К. Ф. Е. Баха чимало композиторів, дотримуючись традицій бароко, ще вкрай рідко вписували динамічні позначення, що свідчило про їхнє суто мануальне мислення. У ранніх опусах К. Ф. Е. Баха позначень *crescendo* і *diminuendo* практично немає, але вони трапляються вже у творах зрілого періоду, зокрема Сонаті ля мажор. Сучасний піаніст не зобов'язаний педантично дотримуватись авторської динаміки, а щоб уникнути штучності, має творчо підійти до твору, зважаючи на можливості сучасного інструмента, його здатність посилювати й ослаблювати звук, що не суперечить бахівським настановам.

Трактат К.Ф.Е. Баха «*Der Versuch Uber die warhe Art das Clavier spielen*» містить висловлювання й узагальнення щодо всіх основних музично-педагогічних і виконавських питань свого часу. К.Ф.Е. Бах розкриває механізм впливу на слухачів, яких можна змусити співпереживати тільки тоді, коли сам виконавець перейметься тими афектами, які хоче викликати у слухачів, зворушити їх. Прогресивність його педагогічних поглядів полягає в тому, що він не сприймав виконання беззмістовного, зовні, можливо, й блискучого, але

внутрішньо позбавленого життєвості. Особливого значення він надавав «співу на інструменті», підкреслюючи, що технічні труднощі можна подолати вправами, які насправді не вимагають такої праці, як робота над співучою мелодією. Використовуване у трактаті К.Ф.Е. Баха поняття «співуче мислити», «кантабільність» означає також наближення звучання інструмента до виразності людського голосу, відтворення пристрасної декламації, вигуків, інтонацій благання чи спокійної оповіді.

Клавірна творчість К.Ф.Е. Баха, його теоретичні праці, виконавська й педагогічна діяльність відображають уявлення про музику і норми музичного стилю доби Бароко, нову естетику, яка провіщає віденську класичну школу. Вони зацікавлюють сучасних піаністів і викладачів фортепіано, його музика органічно звучить в новому культурному контексті.

К.Ф.Е. Бах експериментує з усіма компонентами музичної композиції – формою, інтонацією, гармонією, ритмом, динамікою, артикуляцією, образністю – надає можливість наголосити на особливостях її виконання з урахуванням виконавських і педагогічних настанов митця. Музика Ф.Е.Баха значно випереджує свою епоху З одного боку твори композитора дають уявлення про музику і норми музичного стилю зазначеного періоду та його попередників, а з другого це зовсім нове, свіже стилістичне явище, яке своїми рисами зовсім не притаманне його сучасникам. Вивчення творів Ф.Е. Баха щедро збагатить загальну й музичну ерудицію сучасних студентів, майбутніх виконавців, поглибить знання і сформує вміння відтворювати особливості стилю музичних творів епохи Бароко.

Дуже сподіваюся, що ця робота матиме практичне застосування і цей досі маловідомий потужний пласт в історії фортепіанної музики буде все більш досліджуватися і розкриватися у різних сферах музикознавства. Це є необхідним у виконавській практиці піаністів найрізноманітніших ланок навчання, рівнів підготовки і вікових категорій, це потрібно в теорії і історії фортепіанного виконання (наприклад у курсі "Історія виконання" в музичних училищах та коледжах ,у курсі "Історія фортепіанного мистецтва" в музичних ВНЗ), в курсі "Аналізу музичних творів для виконавців, в області музичної критики, як орієнтир для початку вироблення вітчизняних критеріїв по відношенню до виконання та вивчення клавірної музики Ф.Е. Баха.

Література:

1. Соловйова О. А. Жанр клавірного концерту в творчості синів Баха. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : Гельветика,

2020. Вип. 34, т. 4. С. 65–72. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/34-4-10>.

2. Тарабанов А. П. Часопростір фортепіанних сонат XVIII–XIX століть у виконавській практиці: наукове обґрунтування мистецького проекту ... творчого ступеня доктора мистецтва : 025 Муз. мистецтво / Харківський нац. ун т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2023. 129 с.

3. Abert H. Wolfgang Amadeus Mozart. Eine Biographie: 2 Bände. Band 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919. 1515 p.

4. Bach C. P. E. Der Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen: in 2 Teilen. Berlin : Christian Friedrich Henning, 1753–1762. Teil 1. 1753. 8, 135 s. ; Teil 2. 1762. 10, 342 s.

5. Blanken C. Recently Rediscovered Sources of Music of the Bach Family in the Breitkopf Archive. J. S. Bach and his sons. Champaign: University of Illinois Press, 2017. P. 132–172. (Series : Bach Perspectives. Vol. 11). DOI: <https://doi.org/10.5406/j.ctt1x76dg4.9>.

6. Marshall R. L. Father and Sons: Confronting a Uniquely Daunting Paternal Legacy. J. S. Bach and his sons. Champaign: University of Illinois Press, 2017. P. 1–23. (Series : Bach Perspectives. Vol. 11). DOI: <https://doi.org/10.5406/j.ctt1x76dg4.5>

7. Oleskiewicz M. C. P. E. Bach's Keyboard Music and the Question of Idiom. J. S. Bach and his sons. Champaign: University of Illinois Press, 2017. P. 24–82. (Series : Bach Perspectives. Vol. 11). DOI: <https://doi.org/10.5406/j.ctt1x76dg4.6>.

НОТАТКИ

НОТАТКИ

ВСЕУКРАЇНСЬКЕ НАУКОВО-ПЕДАГОГІЧНЕ
ПІДВИЩЕННЯ КВАЛІФІКАЦІЇ

**ІСТОРИЧНИЙ ЛОГОС МУЗИЧНОЇ
КУЛЬТУРИ ТА СУЧАСНІ МИСТЕЦЬКІ
ПРАКТИКИ**

30 березня – 10 травня 2026 року

Підписано до друку 11.05.2026. Формат 60×84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Цифровий друк.
Умовно-друк. арк. 16,74. Тираж 100. Замовлення № 0626-59.
Ціна договірна. Віддруковано з готового оригінал-макета.

Українсько-польське наукове видавництво «Liha-Pres»

79000, м. Львів, вул. Технічна, 1

87-100, м. Торунь, вул. Лубіцка, 44

Телефон: +38 (050) 658 08 23

E-mail: editor@liha-pres.eu

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 6423 від 04.10.2018 р.