

Департамент культури Закарпатської обласної військової адміністрації

Комунальний заклад
«Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д.Є.Задора»
Закарпатської обласної ради

Закарпатська організація національної спілки композиторів України

Закарпатське обласне відділення
національної всеукраїнської музичної спілки

У ДІАЛОЗІ З МУЗИКОЮ



МАТЕРІАЛИ

IV Міжнародної науково-практичної конференції
17 – 18 квітня 2026 року

IV Міжнародної науково-практичної конференції 17 – 18 квітня 2026 року

ISBN 978-617-554-795-3



9 786175 547953 >

Департамент культури Закарпатської обласної військової адміністрації
Комунальний заклад «Ужгородський музичний фаховий коледж
імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради
Закарпатська організація національної спілки композиторів України
Закарпатське обласне відділення національної всеукраїнської музичної
спілки

У ДІАЛОЗІ З МУЗИКОЮ

Матеріали

IV Міжнародної науково-практичної конференції

17 – 18 квітня 2026 року



Видавничий дім
«Гельветик»
2026

УДК 78.06

У діалозі з музикою: Зб. матеріалів IV Міжнародної науково-практичної конференції, Ужгород, 17–18 квітня 2026 р. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2026. 218 с.

ISBN 978-617-554-795-3

Редакційна колегія:

Росул Тетяна Іванівна, кандидатка мистецтвознавства, доцентка, викладачка-методистка циклової комісії «Теорія музики» комунального закладу «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради, членкиня Національної спілки композиторів України

Теличко Віктор Федорович, доцент, викладач-методист циклової комісії «Теорія музики» комунального закладу «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради, заслужений діяч мистецтв України, голова Закарпатської організації Національної спілки композиторів України

*Рекомендовано до друку методичною радою КЗ «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Задора» ЗОР.
Протокол № 5 від 27 квітня 2026 року.*

Автори публікацій несуть відповідальність за достовірність фактів, цитат, власних імен, географічних назв, бібліографічних посилань та інших відомостей. Висловлені в тезах думки можуть не збігатися з поглядами редколегії.

ISBN 978-617-554-795-3

© Колектив авторів, 2026
© КЗ УжМФК ім.Д.Є.Задора, 2026

ОРГАНІЗАЦІЙНИЙ КОМІТЕТ

Євген Тишук, директор департаменту культури Закарпатської обласної військової адміністрації, заслужений артист України

Світлана Стегней, директорка комунального закладу «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради, викладачка-методистка, заслужена працівниця культури України, «Відмінниця освіти України», голова Закарпатського обласного відділення національної Всеукраїнської музичної спілки

Марина Гірник, заступниця директора з навчально-виховної роботи комунального закладу «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради, викладачка-методистка

Вікторія Гойдош, завідувачка навчально-методичним кабінетом комунального закладу «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради

Наталія Стинич, викладачка-методистка, голова циклової комісії «Теорія музики» комунального закладу «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради

Тетяна Росул, кандидатка мистецтвознавства, доцентка, викладачка-методистка циклової комісії «Теорія музики» комунального закладу «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради, членкиня Національної спілки композиторів України

Віктор Теличко, доцент, викладач-методист циклової комісії «Теорія музики» комунального закладу «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради, заслужений діяч мистецтв України, голова Закарпатської організації національної спілки композиторів України

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА, ВИКОНАВСТВА ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

<i>Басса Оксана.</i> Жанрово-стильові особливості музичного втілення балад Т. Шевченка у солоспівах М. Лисенка та С. Людкевича.....	9
<i>Береш Алла.</i> Українське бароко та поліфонія на прикладі хорового концерту М. Березовського «Не відкинь мене у старості».....	12
<i>Вавренчук Ірина.</i> Ф. Акименко. Симфонічна поема «Ангел»: художня ідея та музичне втілення образу.....	16
<i>Дика Ніна.</i> Деякі аспекти філософсько-світоглядних та образно-художніх особливостей камерно-інструментальної творчості В. Витвицького (до 120-ліття від дня народження композитора).....	19
<i>Касо Ганна.</i> Особливості виконавського стилю Й. Ерміна.....	23
<i>Кумгир-Новак Вікторія.</i> Textus mundi – geometria animae: експресіоністична модель світу в солоспіві С. Туркевич «Павук».....	26
<i>Меденці Роман.</i> Проблеми функціонування сучасної академічної музики в сьогоденні.....	29
<i>Мялькіна Надія.</i> Розвиток поліфонії в українській фортепіанній музиці.....	30
<i>Пал Мирослава.</i> Нове обличчя сучасного концертмейстерства.....	33
<i>Пришляк Наталія.</i> Історичний екскурс у становленні та розвитку жанру мініатюри в українській фортепіанній музиці	37
<i>Стинич Наталія.</i> Мінімалізм як спосіб донесення філософії світосприйняття А. Пярта на прикладі Концерту для двох скрипок, підготовленого фортепіано і оркестру «Tabula Rasa».....	40
<i>Теличко Віктор.</i> Про деякі аспекти феномену композиторської прем'єри.....	43

РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНА РЕГІОНАЛІСТИКА: ПОДІЇ ТА ПОСТАТІ

<i>Асталош Габрієла.</i> Сторінки історії камералістики Закарпаття.....	45
<i>Круліковська Тетяна.</i> Дрезденський період М. Завадського (1862–1867): творче оточення, педагогічні впливи та візуальні джерела.....	48
<i>Мадяр-Новак Віра.</i> Внесок П. Світлика у розбудову музичної фольклористики Закарпаття (до 125-річчя від дня народження яскравого музиканта, педагога та збирача фольклору).....	51

<i>Росул Тетяна.</i> Поетика жанру пасакалії у творчості І. Мартона.....	55
<i>Семенюк Наталія.</i> Баянне мистецтво Волині: витoki та розвиток....	59
<i>Тетерюк-Кінч Юлія.</i> Українська фортепіанна школа та її регіональні традиції: Закарпатський вимір.....	62

РОЗДІЛ 3. ПЕДАГОГІЧНА МАЙСТЕРНІСТЬ: АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МУЗИЧНОЇ ПСИХОЛОГІЇ ТА ПЕДАГОГІКИ

<i>Агратіна Георгій.</i> Розвиток моторики як основи техніки цимбаліста	64
<i>Букало Наталія.</i> Симфонія барв: музика Тернопілля крізь призму дитячої уяви. Книжки-альбоми «Сім видатних композиторів Тернопільщини в мистецьких витворах юних художників» та «Соломія Крушельницька. Голос, який підкорив світ».....	66
<i>Гріньова Віталіна.</i> Від ноти до гаджета: сучасні технології в музично-теоретичній освіті.....	69
<i>Душний Андрій.</i> Сучасна мистецька освіта у викликах сьогодення.....	73
<i>Кияновська Любов.</i> Музика в школі – Попелюшка чи Принцеса? (чим загрожує нехтування уроками музики в українській загальноосвітній школі?).....	76
<i>Конькова Марина.</i> Психолого-педагогічні особливості підготовки учнів інструментальних класів до концертних виступів.....	78
<i>Салій Володимир.</i> Комп'ютерне аранжування як засіб розвитку творчих здібностей учнів	81
<i>Сікорська Анастасія.</i> Кіномистецтво в музичній освіті: міждисциплінарний підхід (на прикладі стрічки «Тридцять два короткометражні фільми про Гленна Гюльда»).....	84
<i>Чабан-Чайка Світлана.</i> Особливості виконавського процесу співаків-бандуристів на заняттях з основного музичного інструменту.....	86

РОЗДІЛ 4. МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ МОЛОДИХ ДОСЛІДНИКІВ

<i>Бабій Тетяна.</i> Педагогічна спадщина Л. Керубіні в контексті музичної освіти ХІХ століття.....	89
<i>Бабчій Зоряна.</i> А. Комлікова та її «Казкове фортепіано»	91
<i>Білінський Василь, Салій Володимир.</i> Методичні аспекти формування музичної культури учнів	95

Боднар Олександра. Виконавська інтерпретація сучасних естрадних балад (на прикладі репертуару Shumei, Domiu, Тіни Кароль та ін.).....	97
Бойчук Анастасія. Пісенна творчість І. Бойчука: тематичні та стилеві особливості.....	100
Борик Анастасія. Етнографічна картина традиційного подільського весілля Хмельниччини (села Гута Деражнянського району).....	103
Вошик Андріана. Дрогобицький музичний фаховий коледж імені В. Барвінського та Дрогобицька філія Львівського вищого музичного інституту імені М. Лисенка.....	107
Гаджаман Лука. Т. Ганіцький: творча доля видатного музиканта Поділля.....	109
Ганушевська Лілія. Дослідження ритміки і строфіки весільних пісень у студентській праці Ф. Колесси.....	112
Годьмаш Вікторія. Гармонічна мова у ранніх сонатах Л. ван Бетховена (на прикладі Сонат №1 і №2).....	117
Городицький Олександр. Деякі аспекти дослідження скрипкового мистецтва у наукових студіях сучасності.....	120
Далекорей Павла. Особливості втілення етичної ідеї в ораторії Г. Ф. Генделя «Тріумф часу та розчарування»	122
Зейкан Ліза. Вплив української музики на формування світогляду школяра.....	126
Ковальчук Анна, Молчко Уляна. І. Штепанова-Курцова та її методична праця «Фортепіанна техніка».....	128
Kovtyk Sviatoslava-Ivanna. The phenomenon of marginality and polyculturalism in the creative figure of I. Marton.....	130
Копилець Вероніка. Музичний фестиваль «Українська музика в часі і просторі» в Дрогобицькому музичному фаховому коледжі імені В. Барвінського.....	133
Костевич Тетяна. Інтерпретація жанру новелети у творчості Б. Фільца на прикладі циклу «Закарпатські новелети».....	136
Кромпотич Євгенія. Музична традиція пастушої культури Рахівської Гуцульщини: інструментарій і жанрова система.....	139
Кудрич Марія. Жанрово-стильові особливості фортепіанного циклу А. Дворжака «Гуморески» ор.101	142
Кукурудза Мар'яна. Роль гармонії у розкритті символічних образів поезії О. Степаненко у трьох хорових фантазіях І. Алексійчук «Листи із мушлі».....	146

<i>Ленишин Богдан.</i> Жанр перекладення у баянній музиці сьогодення.....	148
<i>Мамчур Софія.</i> Фольклористичний доробок Н. Димнича.....	151
<i>Матковська Єлизавета.</i> Мелотипологія коровайних наспівів на Деражнянщині.....	154
<i>Мот Вікторія.</i> М. Мишанич як збирач і транскриптор народних пісень села Лагодів на Львівщині	158
<i>Моштак Микола.</i> Є. Геплюк: сучасний український піанізм і композиторська рефлексія часу.....	161
<i>Мула Дар'я.</i> Жанр концерту у творчості А. Вівальді (на прикладі концерту для флейти ор. 10 №5 F-dur).....	163
<i>Нужда Ганна.</i> Специфіка функціонування та виразовий потенціал гармонії у камерно-вокальній творчості Я. Степового (на матеріалі солоспівів на вірші О. Олеся).....	167
<i>Оводова Вікторія.</i> Втілення національних ідей Є. Станковичем у драматургії І ч. Симфонії-диптиху на вірші Т. Шевченка для мішаного хору a cappella.....	170
<i>Оренчак Ангеліна.</i> Велична Соломія - голос крізь віки.....	174
<i>Павлюк Ангеліна.</i> «Tears» М. Шентюрк - виразний приклад сучасної програмної інструментальної мініатюри.....	176
<i>Панько Вікторія.</i> Фортепіанна сюїта 1925 року А. Білісса.....	178
<i>Парносів Ярема.</i> Носій традицій як джерело фольклору: пісенний репертуар М. Ціник із села Губин.....	182
<i>Перкач Ірина.</i> Світська поліфонічна пісня доби Ренесансу: жанрова система та джерельна база дослідження.....	185
<i>Пилип Олена.</i> Творчість З. Алмаші в контексті сучасної української симфонічної музики.....	188
<i>Сало Вікторія.</i> З. Лисько – визначний діяч української музичної культури (до 130-річчя від дня народження).....	192
<i>Сасюк Юлія.</i> «П'ять солоспівів на вірші С. Майданської О. Козаренка у виконавській інтерпретації автора.....	194
<i>Тимчій Ольга.</i> Особливості інтерпретації твору «Excursions» С. Барбера	197
<i>Ткач Віталій-Андре.</i> Феномен рок-балади у творчості культового гурту «Avenged Sevenfold».....	199
<i>Usenko Sofiia.</i> J. N. Hummel a Jeho Význam z hľadiska histórie klavírnej interpretácie a pedagogiky.....	201

Чворсюк Ростислав. Баянний твір «Why?» І. Саєнка у фокусі сьогодення.....	204
Чен Ван. Творча діяльність тромбоніста Лю (Liu Yang) у контексті міжкультурної комунікації.....	206
Шанмін Сюй. Особливості розвитку китайського симфонізму у ХХ столітті.....	209
Шеремета Ангеліна. Музична репрезентація героїки та національної пам'яті у циклі «Хорові акварелі» Т. Кравцова.....	211
Яструбчак Оксана. Музична акварель як форма програмності у фортепіанному циклі «Акварелі» Ф. Надененка.....	213

РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА, ВИКОНАВСТВА ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Басса Оксана Михайлівна
к. мист., доцентка, професорка кафедри,
завідувачка кафедрою концертмейстерства

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО ВТІЛЕННЯ БАЛАД ТАРАСА ШЕВЧЕНКА У СОЛОСПІВАХ МИКОЛИ ЛИСЕНКА ТА СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

Основоположник національної композиторської школи М. Лисенко підніс український камерно-вокальний жанр до рівня європейського і зумів викристалізувати жанр солоспіву в найрізноманітніших різновидах. До здобутків М. Лисенка, які слугували основою формування естетичних принципів українських композиторів кінця XIX – поч. XX ст., належать привнесення в українську камерно-вокальну творчість нового змісту, жанрів і форм, зумовленість жанрових типів мовностильовим характером поезії (пейзажна та любовна лірика, драматичні сцени, балади, солоспіви-арії, різновиди солоспіву-монологу: ліро-епічні, суспільно-філософського звучання, монологи-роздуми), методи творення мелодії, пов'язані з народним ладовим мисленням. Камерно-вокальна творчість, як зазначала Т. Булат, – «ознаменувала якісний поворот не лише у творчості самого Лисенка, а й в усій українській пісенно-романсовій культурі» [2, с. 173]. «Подібно до Шевченка в літературі, Лисенко в музиці розширив поняття народності до меж, незнаних його попередникам і сучасникам [...], причина того не лише в безпрецедентному Лисенковому знанні фольклору, а передовсім в опануванні композитором визначальної риси поезики Шевченка», – зазначав О. Козаренко [3, с. 113].

У музичній шевченкіані важко провести межу між фольклорною та оригінальною творчістю, оскільки твори на слова цього поета ставали настільки популярними, що часто фольклоризувалися і функціонували як народні. Наспівність і мелодійність його поезій близька до народної пісні, а його твори, як зазначав Людкевич, є «найкращим скристалізуванням української народної поезії» [4, с. 239–240].

У камерно-вокальній творчості західноукраїнські композитори, як і композитори Наддніпрянщини, зверталися до української класичної творчості Т. Шевченка, І. Франка, чия поезія стала потужним стимулом для новаторських пошуків (що яскраво виявилось уже у творчості М. Лисенка, зокрема в «Музиці до “Кобзаря” Шевченка»), інспіруючи вирішення у вигляді

епічно-драматичних та героїко-патріотичних монологів, глибоко психологічних, яскраво емоційних, трактованих переважно у півноромантичному стилі.

Чи не найбільшу кількість інтерпретацій шевченкового слова спостерігаємо у творчості М. Лисенка (92 композиції). У циклі «Музики до “Кобзаря” Шевченка» митець створив яскраві зразки камерно-вокальної лірики (романси пісенного типу, романси-пейзажі, лірико-драматичні романси, романси-балади, солоспіви-монологи), що демонструють принципово новий стиль осмислення кобзарєвої поезії.

Для С. Людкевича творчість Т. Шевченка також мала велике значення. Створенню музичних композицій С. Людкевичем (кантата «Кавказ», чоловічий хор «Ой виострю товариша», солоспів «За байраком байрак») передувало поглиблене вивчення його поезії.

Певні аналогії можна провести між солоспівами «У неділю вранці рано» М. Лисенка (1880-ті роки) та «За байраком байрак» С. Людкевича (1920 р.). Композитори звернулися до поетичних текстів, що осмислюють історію України, описують події періоду Руїни та часи зруйнування Запорозької Січі. В основі обох творів закладена театральність, переважають картинно-сценічні риси та напружений драматично-сюжетний розвиток. У баладі Людкевича яскраво протиставлені реальне та потойбічне, ірреальне, у творі Лисенка представлена справжня дійсність та уявна мрійливість, пов'язана зі спогадами з минулих кращих часів і рідного дому.

Характерним для обох творів є послідовне розкриття поетичної першооснови, епічне розгортання подій (вільна форма з чергуванням контрастних епізодів: три епізоди і епілог у Людкевича, п'ять епізодів у Лисенка), гнучке реагування на усі зміни настрою та сюжетно драматичний розвиток музичного матеріалу, масштабність викладу (у творі Лисенка 89 тактів, у Людкевича – 54), велика кількість інструментальних перерв, прелюдій та послудій.

В обох творах наявні характерні риси думи, переважає драматично-епічне начало (в солоспіві Лисенка апеляція до жанру думи зазначена у назві). Спільним для обох композиторів є вирішення розповідних епізодів «від автора» у стилі оповіді та контрастних епізодів, що описують конкретні події, які характеризують експресивніша гармонія, фігуративні пасажі, динамічні та агогічні зрушення. У цих епізодах «від автора» розповідь про трагічні події об'єктивна, описова, а суб'єктивна розповідь козака про жадливі історичні факти чи моторошні епізоди оживання мерців та катування отамана – з ознаками емоційної надмірності, екзальтованості, з кульмінаціями-спалахами.

Епічні сцени в обох композиторів містять трагедійні елементи (у центральному розділі твору С. Людкевича використано жанрову модель жалібного маршу), у М. Лисенка лейтмотивом слугують закличні квінтові інтонації, що скріплювальними наспівами проходять крізь увесь твір, часто використовуються тріольні лапідарні ходи.

У творі Лисенка застосовано гармонічний *соль-мінор* із частим використанням пониженого II ступеня, у Людкевича – *фа-мінор, ля-мінор* з

експресивними поспівками, хроматизованою гармонією з підвищеним IV і VI ступенями, що стало, як зазначила Т. Булат, «виразовою лейтгармонією, потрібною для посилення індивідуалізованого характеру теми, написаної з українським колоритом» [1, с. 68]. Епізоди мажорного забарвлення (однйменний у Лисенка та *фа-дієз-мажор* у Людкевича), на відміну від основної мінорної тональності, слугують контрастним тлом для частин оповіді про трагічні події.

Музичний матеріал солоспівів ґрунтується на мелосі пісенного складу, що ритмічно «організований» чотирьохдольною рівномірною пульсацією у Людкевича та перемінним двох- та трьохдольним метром у Лисенка. Проте мелодиці обох солоспівів притаманний також і декламаційний стиль з використанням речитативності.

У фортепіанній партії наявні моменти звукообразності (вони зумовлені елементами фантастики чи епізодів-спогадів, що є в Шевченкових баладах), композитори вдавались і до звуконаслідування: бій гармат, руйнування кайданів, моторошна сцена знущання над козаком чи натяк на спів півня на світанку. В обох творах є велика кількість широко розкладених фігураційних арпеджіюваних пасажів (імітація переливів бандури чи кобзи) та гострого пунктирного ритму як заклику до рішучих дій.

У солоспівах використані певні елементи театралізації з послідовним розгортанням дії, наскрізністю розвитку, що споріднює твори з оперно-театральною драматургією. Зрушення темпів і динамічні наростання відбуваються переважно у межах великих розділів.

М. Лисенко та С. Людкевич перенесли ілюстрації поетичного тексту на вокально-інструментальну фактуру. У творах спостерігається схрещування елементів західноєвропейської романтичної балади з елементами українського національного епосу. Безпосередній вплив народної творчості та зв'язок романсу з поезією, синтезування фольклорних та академічних жанрових ознак спричинили створення нового жанрового різновиду – синтетичної моделі романсу-балади.

Порівняльний аналіз творів двох авторів дав змогу усвідомити, якими спільними і відмінними засобами виразовості можна інтерпретувати героїчні поетичні тексти одного автора, розставити емоційно-змістові акценти, а також засвідчити, якого рівня досягнув камерно-вокальний жанр у творчості західноукраїнських композиторів у першій третині ХХ ст. Солоспів Лисенка продовжує лінію його монологічних патріотичних і драматичних романсів, зразків опосередкованого епічного фольклору, в якому використані стилеві ознаки українських дум.

Натомість твір Людкевича набув експресіоністичної стилістики, яка органічно сполучилася з традиціями української пісенної епіки. Трагічний зміст, використання семантичної жанрової моделі – жалібного маршу, який є «знаком смерті», темні барви, експресивна музична мова, суцільні

хроматизації у гармонії відрізняють цей солоспів від твору М. Лисенка. Великого значення тут набувають образно-асоціативні засоби, фортепіанна партія часто містить живописно-фонічні знахідки, що зумовлені особливостями образного змісту першоджерела. Солоспів С. Людкевича «За байраком байрак» став прикладом вірша з музикою у західноукраїнській камерно-вокальній спадщині завдяки підкоренню поезії музиці, відображенню в музичному тексті дії оповіді, плинному розгортанню поетичного першоджерела, наскрізності розвитку; речитативно-декламаційним елементам солоспіву, що поєднуються з мелодикою аріозного типу; самостійності, незалежності, насиченості та оркестровості фортепіанної партії, що відображає всі змістовні та інтонаційні нюанси поетичного тексту.

Список літератури:

1. Булат Т. П. Питання музично-поетичної єдності в солоспівах С. Людкевича. *Творчість С. Людкевича* / упоряд. М. Загайкевич. Київ : Муз. Україна, 1979. С. 54–82.
2. Булат Т. П. Український романс. Київ : Наук. думка, 1979. 320 с.
3. Козаренко О. В. Вплив поезики Тараса Шевченка на формування творчого методу Миколи Лисенка. *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. ССXXXII : Праці Музикознавчої комісії. С. 112–124.
4. Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи : в 2 т. / ред.-упоряд. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. 496 с.

Полонська ДМШ Хмельницької області

*Береш Алла Іванівна,
викладачка теоретичних дисциплін*

УКРАЇНСЬКЕ БАРОКО ТА ПОЛІФОНІЯ НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОГО КОНЦЕРТУ М. БЕРЕЗОВСЬКОГО “НЕ ВІДКИНЬ МЕНЕ У СТАРОСТІ”

В тезах хочу порушити питання про відсутність в офіційному музикознавстві стилю українського бароко та поліфонії зокрема. Звертаю увагу на неправильне віднесення хорового концерту М.Березовського до іншої музичної форми і трактування яскравих поліфонічних рис партесними. Можливо партесний концерт має вважатися поліфонічним жанром, тоді потрібно це визнати на офіційному рівні і подавати як український зразок зародження та розвиток поліфонічних хорових жанрів у більш пізній час. Відсутність вивчення та аналіз згаданого твору українськими музикознавцями спричиняє замовчування цілого пласту поліфонічних творів. В роботі є спроба під іншим кутом проаналізувати музичну форму першої частини хорового концерту М.Березовського “Не відкинь мене у старості”.

Музичній культурі не одне тисячоліття, і за цей досить довгий шлях існування вона не один раз змінювала своє обличчя. Чи вираз обличчя?... Виразовою основою музичного мистецтва певної епохи є музичний стиль.

Музичний стиль — сукупність засобів та прийомів художньої виразності, що історично склалась і відображає естетичні погляди різних суспільних груп певної епохи або творчого напрямку. Іншими словами: музичний стиль - це виразник філософських пріоритетів митців певної епохи, які отримали втілення в музичних творах через музичні звуки, мелодії, гармонії, розвиток музичного матеріалу, тощо[7].

Будь-який стиль, маючи в наявності в основі визначені естетичні погляди або бачення, використовує певний перелік засобів та прийомів художньої виразності. Їх за такий тривалий період існування музичного мистецтва досить багато, бо вони відображали різноманітні сторони життя, думки про моральні цінності, пріоритети духовні та щоденні турботи, тощо... Найцікавіший з цих засобів музичної композиції, на мій погляд, є поліфонія.

Поліфонія – це вид багатоголосся, у якому окремі мелодії або групи мелодій мають самостійне значення і інтонаційно-ритмічний розвиток, зберігаючи рівноправність голосів та незбігання в різних голосах каденцій, цезур, кульмінацій, акцентів та ін. Поліфонія – один із важливих засобів музичної композиції та художньої виразності, що забезпечує всебічне розкриття змісту музичного твору, втілення і розвиток художніх образів. Основні поліфонічні принципи: ~~безперервність викладу~~, контраст і єдність голосів [8].

І тому виникає питання: Чому в українській музичній культурі не висвітлюється сторінка, якасрава та змістовно наповнена різноманітними музичними творами, написаних в поліфонічному багатоплановому аспекті музичного розвитку? Один бік питання, що Титан Поліфонії є Й.С.Бах, який жив в епоху бароко (1600-1750рр). Але в цей відрізок часу, який прийнято називати барочним, має дуже багато варіантів вираження сторін тогочасного життя. Це і Й.С.Бах з глибокою філософською думкою, і Жан-Філіп Рамо та Ф.Куперен зі яскравою зображальністю у творах для клавесину, Д.Ф.Телеман з роздумами про буденність життя і А.Вівальді з ідейною доступністю для різних верств населення. Такий розмаї різних думок, звісно, створив і безліч музичних засобів художньої виразності та варіантів музичного розвитку композиції. В цей букет авторів барочної музики попав і український композитор М.Дилецький, який став засновником партесного концерту.

Партесний концерт — вокально-ансамблевий музичний жанр 17 — першої половини 18 століття в музиці, побудований на протиставленні-змаганні різних груп вокального ансамблю а cappella [9].

Всі признаки багатоголосся яскраво виражені. Протиставлення-змагання – це ж секвенції та перегуки, що характерно для поліфонічного розвитку. До цього додати обмежена кількість мелодичного матеріалу, що є також характерною рисою поліфонії. Яскравими прикладами поліфонічної фуґи є I частина та фінал хорового концерту М.Березовського «Не відкинь

мене». І хорові концерти Д. Бортнянського та А. Веделя теж написані в поліфонічному викладі. Чому б цей час бароко в Україні не продовжити до 1800 року як відлуння західноєвропейського, бо змістовне підґрунтя співзвучне з бахівським. Це та ж поліфонія, лише втілена в інших жанрових зразках, не інструментальних, а хорових.

Розгляньмо I частину хорового концерту №18 М. Березовського «Не відкинь мене». Як тут не помітити почерговий вступ голосів та їх рівноправність, первинність мелодичного руху по відношенню до гармонії, і тоніко-домінантове функціональне співвідношення голосів, робота над обмеженою кількістю мелодійного матеріалу (Не отвержи мене во время старости, всегда оскудевати), плинність викладу, мотивне вичленення, секвенції, перегуки, тощо. Класичний приклад імітаційної поліфонії. Тут і філософська глибина думки, бо в концерті використаний біблійний текст 70 Псалма Давида. Все це наближає концерт Березовського до поліфонічних творів Й. С. Баха.

Перша частина концерту – хорова 4-голосна fuga. Цей жанр допомагає переосмислити, глибше зрозуміти зміст біблійного тексту. Прохання про турботу, піклування наймогутнішу субстанцію – Бога, яке багато раз звучить у різних голосах, з різною інтонацією, в різній теситурі, навіває глибокі філософські думки. Саме fuga, як жанр, добре розкриває, доносить до слухача плинність життя і непередбачуваність буття. Спочатку групи басів та тенорів почергово в T-D співвідношенні проводять тему (Не отвержи мене во время старости). Потім групи альтів та сопранів чинять аналогічно, лише на октаву вище. В партії сопрано з'являються дівізі (елемент підголоскової поліфонії). Це говорить про те, що композитор прагне глибше і повніше розкрити зміст Давидівського Псалма і підкреслити вартісність його. На підтвердження цього М. Березовський повторює текст, переставивши слова для фокусування змісту фрази на словах «не отвержи мене» і подвоївши партію басів октавним унісоном, як резюме. Наче розділ експозиції закінчився, але без паузи звучить секвенція на слова «оскудевати» (мотивне вичленення) в усіх голосах (кількість ланцюжків кожна група голосів має різне), яка не дає відчутти завершеність форми. Як підсумок фрази соло тенорів (дівізі) і басів зі словами «не остави мене» приводять до повної каденції в ля мінорі. Саме тут є кінець експозиції. Розділ розробки розпочинають групи альтів (дівізі) та сопранів зі словами «не отвержи мене» на кшталт проведення теми в T-D співвідношенні, але з повторенням певних слів в секвентному проведенні. Не закінчили звучати жіночі голоси, як почергово вступили чоловічі в секвентному варіанті розвитку зі словами «не оскудевати кріпості моєї». Секвенції та перегуки, плинність викладу – все привело до каденції «кріпості моєї» як результат пошуків та вагань.

Але це був лише перший етап розвитку, далі знов секвенції у груп альтів та тенорів, потім басів і сопранів, які в різний час вступали і з різними словами (альти і тенори «не остави мене»), басы «не отвержи мене», сопрано

«не оскудівати кріпості моєї»). Секвенція закінчується словами партії сопрано, таким чином завершивши розділ розробки. Репризу починає група басів зі словами «не отвержи...», за ними група тенорів. На слова «во время старости» звучить весь хор в акордовій фактурі на форте, але напруга спадає (Сопрано – шмат хроматичної низхідної гами), димінуендо, перерваний каданс. Завершується fuga соло групи сопранів і альтів, а потім басів і тенорів зі словами «не остави мене». Перша частина концерту завершилась і варто підвести рисочку та проаналізувати музичний склад викладу та з'ясувати форму написання. Перше, що кидається у вічі, це поліфонічний склад викладу твору, а саме: рівноправність всіх голосів; перевага лінійного викладу перед гармонічним; плинність фактури; почерговий вступ голосів у Т-D співвідношенні; яскраві обриси класичної форми (експозиція, розробка, реприза) з повними каденціями. Я з відповідальністю хочу стверджувати, що перша частина концерту написана у формі хорової фуґи, яка виконана у стилі імітаційної поліфонії, з елементами підголоскової (дівізі в партіях), з фрагментами гармонічного викладу хорової фактури (як підсумок пошуків та вагань, коли один текст звучить в усіх голосах). Фуґа має чіткі обриси форми сонатного *allegro*, що є ознакою класицизму, засобами виразності розробки використанні секвенції, перегуки, елементи хроматичної гами, тональна нестійкість, мотивне вицнення, тощо.

Як підсумок аналізу я хочу обґрунтовано стверджувати, що хоровий концерт М.Березовського «Не відкинь мене у старості» є яскравим зразком поліфонічного хорового концерту з рисами форм барочної сюїти та класичного концерту. Іншими словами: зміст написання та стиль барочний, а форма вже класична (фуґа – замість сонатного *allegro*, II частина як скерцо, а III частина повільна, такі перестановки ми можемо спостерігати в Українській симфонії М.Колачевського). І помилковою є думка, що цей хоровий концерт композитора є перехідним від партесного до класичного і трактувати яскраво виражені поліфонічні риси викладу як пізні риси партесного концерту. М.Березовський чудово володів поліфонічним письмом, бо отримав почесне звання академіка Болонської музичної філармонічної академії. Його ім'я до сьогодні сяє золотими літерами на стіні самої будови академії і милується поряд з іменем великого австрійського композитора – В.А.Моцарта. Музичні твори М.Березовського, що збереглися, вимагають у програмі з музичної літератури для ДМШ зробити деякі зміни: не розкривати творчість М.Березовського як перехідну ланку від партесного концерту до класичного зразку концерту, а розглядати його творчість відразу після Й.С.Баха, щоб вказати на спорідненість стилю та змісту творів двох великих митців. І зрозуміти, що поліфонія не лише знайшла відлуння у серцях українських композиторів, а і є ментально властива для вітчизняних музикантів. Це неодноразово підтверджували в свої музичних творах і інші українські композитори – М.Леонтович, В.Барвінський, А.Ведель, Д.Бортнянський, М.Скорик, М.Лисенко, Л.Ревуцький, тощо.

Список літератури:

1. Н.Супрун-Яремко Поліфонія. Вінниця: Нова Книга, 2014.
2. Українська музична література (частина перша): Навч. пос.для музичних шкіл /Упор. І.Казак. Харків: Каліграф, 2010.
3. М.Березовський Духовні твори «KyivProductions». Україна ССК 013, 2001.
4. Хорові концерти М.Березовського URL: <https://www.akolada.org/index.php?page=contacts/Kontakty>
5. Юрченко М. Виконавсько-структурні особливості хорових концертів М.Березовського URL: <https://um.etnolog.org.ua/zmist/2018/25.pdf>
6. Леонтович М. Нотні зразки <http://ukrnotes.in.ua/Leontovych.php>
7. Інтернетні джерела:
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%8C
<https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D1%96%D1%84%D0%BE%D0%BD%D1%96%D1%8F>
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B5%D1%81%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D1%80%D1%82

Хмельницький фаховий музичний коледж ім. В.І. Заремби

*Вавренчук Ірина Андріївна,
к. мист., старша викладачка відділу «Теорія музики»*

ФЕДІР АКИМЕНКО. СИМФОНІЧНА ПОЕМА «АНГЕЛ»: ХУДОЖНЯ ІДЕЯ ТА МУЗИЧНЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ

Рубіж XIX–XX століть став періодом глибоких світоглядних і художніх трансформацій. Для митців це був час співіснування протилежних тенденцій: звернення до духовного досвіду минулого та одночасного пошуку нових форм художнього висловлювання. У мистецтві цього періоду особливої ваги набувають пограничні образи, що поєднують світле і темне, земне і надземне, реальне й ідеальне.

Одним із таких образів у музиці початку XX століття стає образ Ангела – символ духовного ідеалу, внутрішньої боротьби та очищення.

Федір Акименко – композитор із складною творчою долею, чия музична спадщина формувалася в умовах постійного культурного перехрестя. Значну роль у його творчості відіграла література, зокрема поетичні тексти з яскраво вираженим філософським і духовним підтекстом.

У 1912 році композитор створив симфонічну поему-ноктюрн «Ангел», в якій втілює узагальнений образ духовної істоти, що спускається у світ людських пристрастей, сумнівів і внутрішніх протиріч.

Твір написаний у вільній формі, що дозволяє композиторові гнучко вибудовувати драматургію відповідно до образного розвитку.

Структура поеми умовно відповідає логіці симфонічної поеми, де є присутній вступ (створення атмосфери нічного простору), основна частина (поява та трансформація образу Ангела, його зіткнення з земними силами), кульмінація (напружений момент внутрішньої боротьби), реприза (духовне очищення).

При цьому форма не є схематичною: композитор мислить образно-процесуально, дозволяючи темам вільно змінюватися, переплітатися та трансформуватися.

Початок поеми виконує функцію своєрідного прологу, у якому композитор одразу занурює слухача в особливий образно-емоційний простір. Атмосфера темної літньої ночі постає завдяки октавному проведенню партії скрипок у верхньому регістрі, що звучать на стриманій, м'якій динаміці. Делікатні гармонічні нашарування в партіях дерев'яно-духових інструментів доповнюють цю звукову картину, надаючи їй мерехтливої, майже ірреальної якості. У сукупності ці засоби формують відчуття пограничного стану між світлом і темрявою, реальністю та надземним простором, у якому поступово визріває головний образ поеми.

На тлі пульсуючого, постійно мінливого оркестрового супроводу поступово вимальовується основна тема Ангела, що проводиться початково у партії кларнету. Її мелодичний контур має виразно хвилеподібний характер, що сприймається як певне занурення у світ людських почуттів. Інтонаційна тканина теми вибудовується на низхідних хроматичних лініях, які надають образу внутрішньої напруженості й тонкої емоційної вразливості. Романтичні стрибки на сексту розширюють мелодичний простір, додаючи відчуття піднесеності й духовної відкритості. Усе це підтримується м'якою, колористично збагаченою гармонією супроводу, яка не лише підкреслює світлий характер образу, а й створює навколо нього ауру ніжності та внутрішньої зосередженості.

Ця тема є носієм світлого, чистого начала, але водночас у її інтонаційній будові вже закладено потенціал внутрішньої напруги.

Подальший розвиток музичного матеріалу ґрунтується на варіаційному переосмисленні основної теми, що охоплює як інтонаційні зміни, так і оркестрове збагачення, зокрема її розгорнуті та видозмінені проведення у партії скрипок.

Завдяки своїй інтонаційній гнучкості основна тема здатна трансформуватися й набувати різних емоційно-сміслових відтінків упродовж розвитку поеми, так утворюються різні хвилі емоційного наростання. У одних епізодах вона звучить зосереджено й відсторонено, створюючи стан світлої споглядальності та внутрішнього спокою. В інших – наповнюється прихованою напругою, що проявляється як відчуття внутрішньої тривоги, сумніву й невпевненості. Поступово ці настрої загострюються, і тема набуває рис драматичного напруження, стаючи носієм конфлікту та внутрішньої боротьби, яка визначає образну логіку подальшого музичного розвитку.

Музична лінія постійно коливається між висхідними і низхідними рухами, що символічно відображає боротьбу духовного і земного начал.

У середніх розділах поеми драматичний конфлікт помітно загострюється, набуваючи рис гострого внутрішнього протистояння. Особливо показовим у цьому плані є епізод із вихровим рухом дрібних тривалостей у високих інструментах оркестру – скрипках, флейтах та флейті-п'якколо, – який створює відчуття нервового збудження та метання душі. Цей стрімкий, неспокійний рух ніби виривається вгору, прагнучи подолати внутрішні обмеження. Йому протиставляється остинатний, низхідний бас і темброво насичена фактура низьких інструментів, що тяжіє до стабільності й водночас тиску, стримування. У результаті виникає яскраве відчуття внутрішньої боротьби, напруженого зіткнення протилежних сил. Ладова нестійкість, постійні тональні відхилення та поліфонічна насиченість оркестрової фактури додатково підсилюють стан невизначеності, тривожного пошуку та духовної роздвоєності, що стає ключовим драматургічним моментом у розвитку поеми.

Кульмінаційний момент поеми знаходить своє завершення у поверненні основної теми Ангела, яка в репризі зазнає суттєвого образного переосмислення. Порівняно з початковим проведенням вона звучить більш урочисто, світло й піднесено, ніби звільнена від попереднього внутрішнього напруження. Ця трансформація підкреслює досягнення нового духовного стану, в якому образ Ангела постає вже не як шукач, а як носій гармонії та цілісності.

Скорочена реприза формує образ світлого підсумку тривалого внутрішнього шляху, який проходить головний герой поеми. Емоційна напруга поступово згасає, а тема Ангела ніби віддаляється й розчиняється у висоті. Прозора оркестровка, опора на діатонічні гармонії та поява делікатних вкраплень звучання фортепіано створюють відчуття нематеріальності, спокою й світлого, духовно очищеного завершення твору.

Симфонічна поема «Ангел» Федора Акименка є глибоко філософським твором, у якому за допомогою музичних засобів розкривається ідея духовного сходження як складного й багатоступового процесу, що передбачає зіткнення з внутрішніми суперечностями та випробуваннями. У центрі драматургії постає внутрішня боротьба особистості, наповнена сумнівами, напруженням і пошуками рівноваги, яка врешті приводить до утвердження світлого, гармонійного начала. Образ Ангела постає не як статичний символ, а як процес, шлях через сумнів, спокусу і напруження до очищення та гармонії.

Твір набуває універсального звучання, виходячи за межі конкретного сюжету чи образу, і сприймається як філософська метафора духовного шляху, актуального для різних історичних і культурних контекстів.

Список літератури:

1. Карась Г. Постать Федора Якименка на тлі української міжвоєнної еміграції у Празі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 41, том 2, 2021. С. 24 – 33. Режим

доступу URL: [6.pdf](#) (дата звернення: 31.03.2026).

2.Кияновська Л. Стиль сецесії в українській музиці першої третини ХХ-го сторіччя. *Musica Galiciana: матеріали Другої міжнародної конференції «Музична культура Галичини в контексті польсько-українських взаємин»* [pod red L. Mazery]. Rzeszów, 1999. Т. 3. С. 225-237.

3.Ковальська-Фрайт О. Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якименка. *Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. статей пам'яті композитора й музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора Антона Мухи* ред.упоряд. О. Кушнірук. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 3. С. 188–199.

4.Козаренко О. Феномен української національної музичної мови Львів : Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 2000. 284 с.

5.Ніколаєва Л. Фортепіанні твори Ф. Якименка: образність і стилістика. *Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи: матеріали III конференції Асоціації піаністів-педагогів України 17–20 жовтня 1994 р., Львів / упор. та ред. Н. Кашкадамової. Львів, 1994. С. 48–51.*

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Дика Ніна Орестівна,

к. мист. (Ph.D), доцентка, професорка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано і кафедри камерного ансамблю та квартету

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФІЛОСОФСЬКО-СВІТОГЛЯДНИХ ТА ОБРАЗНО-ХУДОЖНІХ ОСОБЛИВОСТЕЙ КАМЕРНО- ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ В. ВИТВИЦЬКОГО (до 120- ліття від дня народження композитора)

Важко назвати інший жанр музичної творчості, здатний гранично переконливо втілювати найбільш багатовимірні і суперечливі проблеми нашого духовного буття. Камерно-інструментальне виконавство з притаманними йому психологізмом, інтелектуальним заглибленням, специфічною семантикою, органічно узгоджується з надмірними складнощами сучасних мистецьких задумів. До появи численних полотен різностильової орієнтації, що активізувало діяльність камерно-інструментальних колективів, сприяло їх переорієнтації в репертуарній політиці, стимулювало формування власної неповторної манери виконання, пошуку оригінальних форм спілкування з аудиторією, впровадження нових засобів виразності призвів розвій у сфері камерно-інструментальної творчості.

У мистецькому житті глибокий слід залишив Василь Витвицький (1905, Коломия — 1999, Самміт, США). Постать композитора, музикознавця, хорового диригента, критика, педагога, музично-громадського діяча належить до генерації мистців, що посіли одне із чільних місць в культурному

середовищі свого часу. Коли озирнутися назад і зробити спробу підсумувати мистецькі здобутки Мистця, насамперед, привертає увагу дивовижна цілісність його особистості. Народився Василь Витвицький 16.10.1905 в місті Коломия, тепер Івано-Франківської області. Доктор філософії в галузі музикознавства (1932). Дійсний член НТШ (1960). На формування світобачення Василя Витвицького були різні причини впливу: родинне середовище (батьки — вчителі, активні діячі міської громади), перебування у Празі, навчання (музикологічний факультет Ягеллонського університету у Кракові, де поміж викладачів: Ю. Райсс, З Юхимецький, літературознавчі лекції І. Зілинського та Б. Лепкого), спілкування з улюбленими вчителями і наставниками, творчі контакти з С. Людкевичем і В. Барвінським, особливо шанобливе, навіть якоесь священне ставлення до котрих В.Витвицький зберіг на все життя. Адже, *“... будь якого мистця, науковця, просто креативну людину, що їй судилося залишити помітний слід на землі, - як проникливо і точно охарактеризовує професор Любов Кияновська, - формує не якийсь один елемент — спадковість чи обставини розвитку, а складний комплекс явищ: історична ситуація, рівень розвитку громадської думки, течії, що панують у мистецтві, і, зрештою, його особистість, - характер, темперамент, нервово-психічна організація. Дуже важливою складовою цього комплексу є й родинне оточення, ті імпульси, які людина виносить з перших років свого життя. Психологи довели, що ті імпульси залишаються домінантними протягом усього наступного життєвого шляху”* [2, с. 21]. Звернення до багатогранної композиторської творчості музиканта в часі ювілейних дат, спонукає до висвітлення особистих/індивідуальних рис, які віддзеркалюють постать мистця.

Своєрідним *“дзеркалом душі”* українського композитора В. Витвицького, глибоко духовної особистості постали камерно-інструментальні твори : Диптих (Пісня і танець; 1941) для струнного оркестру; 2 струнних квартети (1943, 1960); Соната для 2-х фортепіано (1959); *“Молодіжна сюїта”* для скрипки, віолончелі та фортепіано (1965); Фортепіанне тріо; Марші на сл. Г. Чупринки та І. Багряного та ін. Як відомо, в царині українського камерно-інструментального ансамблевого музикування другої половини ХХ ст. поряд з хоровою, камерно-вокальною творчістю *«на хвилі експериментів, що охопили в той час музику більшості країн Європи»*, появляються талановиті експериментальні композиції, такі як: *«Веселі витівки»* для чотирьох віолончелей (1962) та *«Домашні скерцо»* для побутових предметів і фортепіано (1965) В. Годзяцького, *«Містерія»* для альтової флейти з мікрофонним підсиленням та ударних (1964) В. Сильвестрова, *«Угри»* для шістнадцяти виконавців (1968).

Камерно-інструментальний твір В. Витвицького *“Молодіжна сюїта”*, особливість якої полягає, передусім, у тому, що музична мова кожної з частин циклу зачаровує багатством і неповторним колоритом інструментального музикування, є головною метою нашого дослідження. В. Витвицький прагне

втілити український характер в музиці, виходячи з досвіду власного етнічного середовища та часу, відстоюючи засади професіоналізму, продовжуючи кращі традиції і, водночас, використовуючи мистецькі здобутки М. Лисенка, С. Людкевича, В. Барвінського, М. Колесси та ін. Ці композитори і педагоги були для Василя Витвицького людьми високих духовно-етичних засад. Рисами глибокої духовності виразно позначена “Молодіжна сюїта” для скрипки, віолончелі та фортепіано В. Витвицького: тут переплелися патріотичні почування і родинні нотки автора. Образною сферою 4 ч.-ної “Молодіжної сюїти” для скрипки, віолончелі та фортепіано В. Витвицького, мистецький талант якого наскрізь пронизаний глибоко національними рисами, – як правило, відтворення психологізму характерів, емоційного та духовного світовідчуття людини, філософських роздумів.

До популярності його музики в жанрі камерно-інструментального ансамблю, своєрідної «лабораторії» індивідуальної манери письма композитора, де знахідки ставали в подальшому надбанням інших жанрів, спричинилися художній експеримент, творчий пошук. Музика В. Витвицького набуває все більшого розголосу в Україні, стає репертуарною. Жанрова окресленість, програмність, єдина лінія розвитку характерна для “Сюїти”, що складається з 4 частин. Для кожної з частин програмного камерно-інструментального полотна автор підбирає характерні назви: I ч. - “Спомин”, II ч. - “Інтерлюдія”, III ч. - “Колискова”, IV ч. - “Фінал”, які несуть яскравий відбиток української ментальності. Партії наділені автором багатим спектром виразально-коліористичних ефектів, що надають образній сфері музичного полотна надзвичайної виразності. Особливо привабливими у творчості В. Витвицького можна вважати простоту, лаконічність і безпосередність у манері висловлювання, за якими прихований глибокий зміст і далеко не проста система мислення автора. Весь цикл пронизує любов до *рідного краю*, активізуючи генетичну пам’ять.

Друковане нотне видання камерно-інструментального полотна Василя Витвицького. “Сюїта” для скрипки, віолончелі і фортепіано в чотирьох частинах: I ч. Спомин; II ч. Інтерлюдія; III ч. Колискова; IV ч. Фінал в рамках проведення Українського Музичного Фестивалю посприяло його пропаганді. Очевидно, що мікрокосмос кожного мистця, а також неповторна індивідуальність кожного з учасників камерно-інструментального ансамблю, інструментарій і т.ін. накладають відбиток на інтерпретацію, естетико-художню концепцію відтворення авторського задуму. Згадаймо кілька інтепретацій “Сюїти” у виконанні фортепіанного тріо у складі: Анна Станько (фортепіано), Оріся Когут-Ванькович (скрипка) і Тамара Дем’янчик (віолончель) [запис на Диску] в концертній панорамі Фестивалю імені А. Кос-Анатольського в м. Коломия. Перекладення партії віолончелі для альту, здійснене Заслуженою артисткою України, Почесним професором кафедри камерного ансамблю та квартету Анною Володимирівною Станько, посприяло збагаченню педагогічного репертуарної політики кафедри камерного

ансамблю та квартету ЛНМА імені М.В. Лисенка, водночас, урізноманітнено тембрально-коліристичне звучання музичного полотна В. Витвицького. Пам'ятними залишилися виконання, здійснені в програмах Фестивалю “Антологія української камерної музики”. У виконанні студентського фортепіанного тріо: І. Паздерська (фортепіано), А. Очеретянов (скрипка), Г. Дацюк (альт) [мистецький керівник: Ніна Дика] твір прозвучав у панорамі львівської науково-мистецької імпрези - Урочистої Академії з нагоди ювілейного вшанування відомих українських музикологів, композиторів, громадських діячів: 120-ліття від дня народження Василя Витвицького та 130-ліття від дня народження Зиновія Лиська (24 жовтня 2025 р, 39 ауд., Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка), ініціаторами якого постали - Кафедра музичної медієвістики та україністики ЛНМА імені М.В. Лисенка і Музикознавча комісія НТШ [/https://youtu.be/omcVGedJTqw?si=t-MJGVpwW0rczaMh](https://youtu.be/omcVGedJTqw?si=t-MJGVpwW0rczaMh). Подякою Наукового товариства імені Шевченка з нагоди 90-ліття Музикознавчої комісії НТШ від імені Голови Наукового товариства ім. Шевченка відзначено концертний виступ камерно-інструментального тріо у складі: І. Паздерська (фортепіано), Ю. Бабій (скрипка) Г. Дацюк (альт) і його мистецького керівника: кандидата мистецтвознавства, професора, секретаря Музикознавчої комісії НТШ Ніну Дику (25 березня 2026 р., Музей Соломії Крушельницької у Львові) [/https://youtu.be/qHIqHJtfO18](https://youtu.be/qHIqHJtfO18). Шанувальникам високого мистецтва камералістики надовго запам'яталися концертні виступи студентів кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М.В. Лисенка у програмах мистецького проекту Фестиваль “Антологія української камерної музики” та ін. Кожна з інтерпретацій заслуговує на увагу і викликає інтерес. Цікавим видається висловлювання В. Сильвестрова: *“через такі жанри легко увійти і вести діалог на відстані – діалог з музикою минулого, з композиторами минулого та їхньою творчістю”*. Їх об'єднує пошук національної своєрідності, творче переосмислення традицій.

Українська культура наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. переживає момент переосмислення цінностей, що супроводжується складним процесом формування мистця-музиканта, для якого національна свідомість, відродження споконвічних та дещо призабутих традицій і духовних цінностей набуває пріоритетних рис. Думка, що виховання підростаючого покоління доцільно розвивати на яскраво національних образах, залишається беззаперечною і в часі сьогодення.

Касо Ганна Йосипівна,
викладачка-методистка ЦК «Фортепіано»

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ ЙОЖЕФА ЕРМІНЯ

Ім'я Йозефа Ерміня – народного артиста України, професора Львівської національної музичної академії ім.М.Лисенка, добре відоме не лише українським, але й зарубіжним поціновувачам музики. Його творчість поєднує романтичну традицію з відкритістю до авангардних пошуків сучасності [2]. Наша мета – розкрити чинники, що вплинули на формування особистості музиканта та охарактеризувати індивідуальний виконавський стиль піаніста.

Йозеф Ермінь народився 9 серпня 1960 року в Ужгороді в сім'ї скрипаля музично-драматичного театру. Саме там хлопчик вперше відчув магію живого звучання. *«Саме на репетиціях і виставах я вперше занурився у світ музики»*, – згадує він. Атмосфера театру сформувала його раннє відчуття музики як простору, де звук і слово зливаються в єдине дійство.

У шість років хлопчик розпочав навчання в музичній школі у класі С.П. Костик, а паралельно займався приватно у Янки Гергей – легендарної наставниці, яка виховала цілу плеяду піаністів. Її методика була спрямована на розвиток слуху й внутрішнього відчуття музики. Й.Ермінь згадує: *«Янка Гергей навчала чути тишу між нотами»* [3]. Саме ця школа сформувала його здатність мислити музикою, а не лише відтворювати її.

Наступним етапом стало навчання в Ужгородському музичному училищі у класі Маріанни Валковської – фундаторки закарпатської піаністичної школи. Педагогиня називала Йозефа *найталановитішим студентом класу*, адже юний піаніст блискуче виконував складні програми, мав абсолютний слух, що допомагало йому легко долати випробування з сольфеджіо. Вже тоді він виступав на всіх концертах училища та міста, формуючи репутацію молодого віртуоза.

У 1979 р. Й.Ермінь вступив до Львівської консерваторії у клас професорки Марії Крушельницької. Її вплив був вирішальним для формування особистості піаніста: *«Я потрапив під магічне враження, коли вона заграла перший акорд II частини Сьомої сонати Бетховена. Я не міг зрозуміти, чи це фортепіано, чи оркестр. Цей акорд живе в мені дотепер»*, – згадує Й.Ермінь [1]. М.Крушельницька наголошувала, що *«звук мусить відповідати образній сфері твору, нести психологію і філософію автора»*. Її методика була не технікою заради техніки, а пошуком істини через звук.

Після закінчення консерваторії Й.Ермінь продовжив навчання в аспірантурі Московської консерваторії у класі Євгенія Малініна. Саме там він відкрив для себе світ авангардної музики.

Таким чином, вплив наставників сформував у Й.Ерміня унікальний індивідуальний виконавський почерк. Зокрема, від М.Крушельницької піаніст успадкував філософію звуку, від М.Валковської – дисципліну й вимогливість до себе, від Я.Гергей – чутливість до тиші, а від Є.Малініна – сміливість у пошуку нового. Це поєднання стало основою його інтерпретаційної позиції, яка й сьогодні визначає його творчість.

Важливою сферою професійної самореалізації Й.Ерміня є педагогіка. З 1987 р. піаніст працює у Львівській національній музичній академії ім.М.В.Лисенка, з 2010 р. він – завідувач кафедри спеціального фортепіано. Педагогічне кредо Йозефа Франтішковича звучить так: *«Я не навчаю грати. Я допомагаю слухати себе. Бо музика починається з тиші всередині»*. Його учні стають не лише гарними фаховими музикантами, а й шукачами власної внутрішньої музичної концепції.

Й.Ермінь активно підтримує конкурси молодих піаністів – імені Анатолія Затіна та Дезидерія Задора. Як зазначають організатори, Йозеф завжди протягує руку допомоги, він уболіває за рівень професіоналізму і рівень свідомості. Участь піаніста у роботі журі та виступи на відкриттях конкурсів стали важливим стимулом для молодих виконавців.

Цікавою є інтерпретаційна позиція піаніста. Й.Ермінь не розділяє музику на старовинну і сучасну: *«Для мене музика – або хороша, або ні»*. Ця позиція визначає його репертуар, де поруч звучать Й.С.Бах і О.Мессіан, Л.Бетховен і В.Сильвестров, Р.Шуман та І.Щербаков. Піаніст прагне показати, що музика – це єдиний духовний простір, незалежно від часу її створення.

Музикознавиця Н.Кашкадамова підкреслює: *«Він належить до романтичної виконавської традиції Нейгауза, але водночас цінується як інтерпретатор нової авангардної музики»* [2]. Сам Ермінь пояснює: *«Я прагну виконувати музику, яка має духовні цінності. Мистецтво – це не втеча. Це найточніший спосіб бути присутнім у світі»*. Позаяк для нього важливим є не зовнішній ефект, а внутрішня глибина звучання. Його виконавське кредо: *«Я не боюся тиші. В ній народжується правда, яку не скаже жоден звук»*.

Інтерпретації Й.Ерміня творів класиків – це завжди діалог із автором. *«Я не граю ноти – я думаю ними»*, – каже піаніст. Саме тому його трактування класики звучить сучасно й актуально. Водночас, Й.Ермінь став одним із перших в Україні, хто відкрив слухачам авангардну музику. На фестивалі сучасної духовної музики в Ужгороді він виконував твори О.Мессіана (*«20 поглядів на немовля Ісуса»*), В.Сильвестрова (*«Тихі пісні»*), І.Щербакова, Богдани Фроляк. Н.Кашкадамова зазначає: *«Ермінь привніс до цієї музики притаманну йому харизму талановитого піаніста»* [2].

Йожеф Ермінь активно виступає в Україні, Польщі, Канаді та інших країнах Європи. Вагомі здобутки піаніста високо оцінені: у Польщі піаніст отримав премію «Фридерик» за запис творів Кароля Шимановського (1997), а у 2014 році – почесне звання «Заслужений артист для польської культури». «Найширшу концертну діяльність серед сучасних піаністів Львова веде Йожеф Ермінь», – пише Наталія Кашкадамова, підкреслюючи його універсальність.

Особливо важливим для нашого регіону стало започаткування разом з Емілем Сокачем Фестивалю сучасної духовної музики в Ужгороді. Завдяки цьому заходу на закарпатській сцені вперше прозвучали твори О.Мессіана, А.Нікадемовича, В.Сильвестрова, І.Щербакова, Б.Фроляка.

Для Й.Ерміня музика – це молитва розуму, де кожен акорд є кроком до себе. «Я не граю для публіки – я граю для істини», – каже піаніст. Його інтерпретації – це не демонстрація техніки, а акт пошуку істини. «Мистецтво – це не втеча. Це найточніший спосіб бути присутнім у світі», – зазначає він. Н.Кашкадамова додає: «Піаніст переконаний, що при виконанні завжди потрібна взаємодія інтелекту і почуття. Йому близьке поняття “розуміємощі”» [2].

Отже, Йожеф Ермінь є ключовою постаттю українського піанізму, яка поєднує традицію та новаторство. Його діяльність сприяє інтеграції української музики у світовий контекст, а педагогічна робота формує нове покоління музикантів. Він є прикладом митця, що мислить музикою й живе нею, а його творчість утверджує духовний вимір сучасного виконавства.

Список літератури:

1. Ермінь Й. Акорд, що запам'ятовується на ціле життя. *Портал Експеримент*. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20230611-akord-sho-zapam-yatavsya-na-cile-zhittya> (дата звернення 11.03.2026)
2. *Кашкадамова Н.Б.* Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Львів: КІНПАТРИ ЛТД, 2017. 611 с.
3. Стецько М. Йожеф Ермінь: присвята наставниці. *ZBRUC'*. URL: <https://zbruc.eu/node/120767> (дата звернення 124.03.2026)
4. Тарас М. Йожеф Ермінь про Бога, композиторів та попит на українську музику. *The Claquers*. 2022. URL: <https://theclaquers.com/posts/9848> (дата звернення 19.03.2026)

*Кумгир-Новак Вікторія Володимирівна,
викладачка ЦК «Теорія музики»*

TEXTUS MUNDI – GEOMETRIA ANIMAE*: ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНА МОДЕЛЬ СВІТУ В СОЛОСПІВІ СТЕФАНІЇ ТУРКЕВИЧ «ПАВУК»

Початок ХХ століття – це не просто зміна стилів, а зміна способу мислення про музику. З кризою тональної системи руйнується відчуття стабільності: звук більше не тяжіє до центру, а розходиться в різні боки, відкриваючи простір внутрішньої напруги. Експресіонізм постає як мова цієї напруги – мова граничної внутрішньої концентрації, де мистецтво перестає бути відображенням і стає актом переживання. У цьому контексті воно мислиться не як категорія краси, а як експресія — сила духовного виразу «Я», що узгоджується з позицією К. Едшміда, який наголошував: митець «не відтворює дійсність, а формує її» [8, с.5-7]. В європейській музиці цей процес пов'язаний із Нововіденською школою, а саме з А. Шенбергом, А. Бергом, А. Веберном, а також із творчістю Б. Бартока і П. Гіндеміта. В українській музичній культурі розвиток експресіонізму проявляється у вигляді окремих елементів» у творчості Стефанії Туркевич, Юзефа Кофлера та Бориса Лятошинського.

Однією із перших представниць цієї течії в Україні є Стефанія Туркевич (1898–1977) – постать, яка поєднує в собі кілька вимірів: перша українська жінка-композиторка, піаністка, педагогиня і музикознавиця. Їй пощастило отримати надпотужну музичну освіту у кращих вузах Львову, Відня, Берліна та Праги, навчатися у провідних європейських музикознавців і композиторів, в т. ч. й у Арнольда Шенберга. Композиторський стиль С.Туркевич формується на перетині традиції і модернізму: від пізнього романтизму – до експерименту, від тональності – до її розмивання. Як зазначає Стефанія Павлишин, вона «завжди прагнула до нового» [3, с. 48] і фактично стала першою авангардисткою в українській музиці.

Та попри значні досягнення, тривалий час ім'я Стефанії Туркевич на Батьківщині залишається маловідомим. Еміграція, ідеологічні обмеження радянської системи, несумісність її стилю з вимогами соцреалізму – все це призвело до витіснення її творчості. Лише в незалежній Україні, завдяки дослідженням Стефанії Павлишин, постать Стефанії Туркевич була повернута у вітчизняний культурний простір.

* Художній переклад з латинської мови: «У мереживі світу проступає геометрія душі».

Творчість талановитої композиторки вражає розмаїттям жанрів, охоплює симфонії, опери, балети, хорові, камерно-інструментальні та камерно-вокальні композиції. Серед них особливе місце займають солоспіви – як важлива сфера індивідуального висловлювання. Саме тут, у камерному масштабі, найбільш відчутним є наближення до атональної мови при збереженні ліричного начала.

Солоспів «Павук» (1936) відкриває вокальний цикл на вірші Нарциса Лукіяновича. Уже сам текст задає модель світу – замкненого, геометрично впорядкованого, але внутрішньо загрозливого. Павутина постає як *textus mundi* – мереживо світу, в якому кожен рух неминуче веде до пастки. В основі твору – образ павука та його жертви.

Музична тканина солоспіву вибудовується як процес «плетіння». Інтонаційним зерном стає кварта – інтервал, пов'язаний із самим образом павука намальованим авторкою в рукописі перед нотним текстом (чотири пари ніжок – симетрія, структура, повторюваність). Від окремих поспівок квартова логіка поступово поширюється на фактуру супроводу, переходячи від унісону до паралельних кварт і далі до їх нагромадження у ширших інтервальних сполученнях.

Цей процес супроводжується використанням варіаційних повторів, а також інверсій, перемінної метрики, що наближує твір до додекафонної техніки. Гармонічна мова включає політональність, цілотнові структури та хроматичні низхідні рухи, особливо в кульмінаційних моментах. наближує твір до додекафонної техніки.

Середній розділ виявляє іншу грань – майже імпресіоністичну: з'являється звукообразальність, «дзиччання» комахи, тріольні рухи, що створюють ефект тремтіння і нестійкої рівноваги. Саме тут відбувається перелом: короткий «кривавий бій» і зникнення руху. Кульмінація твору пов'язана з моментом загибелі комашки і припадає на точку золотого перетину. Реприза скорочена, що відповідає загальній тенденції до стиснення форми.

Вокальна партія відходить від кантিলени і наближається до мовлення, формуючи ефект зламаного голосу (*vox fracta*) – голосу, який не співає, а фіксує стан. Водночас, попри зовнішню фрагментарність, твір утримується внутрішньою ритмічною логікою: тріольність формує приховану єдність (*unitas latens*), що поєднує розрізнені елементи в цілість.

Загалом, солоспів «Павук» Стефанії Туркевич побудований на контрастах. Павука змальовано похмурою, статичною музикою, тоді як комашка подається крізь призму світлого та рухливого звучання. Трагізм ситуації – в її смерті.

За своїми особливостями твір виходить за межі камерного жанру і постає як модель художнього мислення епохи, в якій поєднуються раціональність конструкції та експресія внутрішнього стану. Його інтонаційна організація, фактурна логіка та семантична насиченість дозволяють

тракувати солоспів не лише як зразок українського музичного експресіонізму, а як складну звукову метафору історичної реальності.

У світлі біографічного контексту композиторки, а саме: переслідування, еміграції, тривалого витіснення з культурного простору Батьківщини – образ павутини набуває конкретного історичного змісту. Він може бути осмислений як модель тоталітарної системи, що вибудовує замкнені структури контролю і знищує індивідуальність. У цьому сенсі твір співзвучний долям української інтелігенції першої половини ХХ століття, зокрема постаті Василя Барвінського – одного із перших вчителів Стефанії, чия творча спадщина зазнала знищення.

Водночас у сучасному контексті російсько-української війни «Павук» набуває нової актуальності. Його можна інтерпретувати, як своєрідний механізм культурного розпізнавання: модель, що дозволяє усвідомити дію імперських структур, які функціонують через контроль, насильство і привласнення. Таким чином, твір постає не лише як свідчення минулого, а як інструмент осмислення теперішнього.

Постать Стефанії Туркевич у цьому контексті набуває особливого значення. Її творчість і наукова діяльність демонструють інтелектуальну сміливість, культурну автономію та здатність нести українську музику як рівноправний елемент європейського простору.

Список літератури:

1. Карась Г. Музикознавчі дисертації Стефанії Туркевич та Зиновія Лиська як фактор утвердження національно-культурної ідентичності. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2023. Т. 6, № 1. С. 8–16.

2. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ–ХХ століття: навчальний посібник. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2012. 312 с.

3. Кияновська Л. Українська музична культура. Львів: Тріада плюс, 2009. 356 с.

4. Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукиjanович. Львів: БаК, 2004. 157 с.

5. Сюта Б. Експресіонізм. *Українська музична енциклопедія*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. Т. 2. С. 15–16.

6. Mauchyk O., Frait O., Slyusar T., Katrych O., Harhay O. Context and Content Analysis of the History of Female Composition in Eastern Galicia in Light of Gender Theories. *Herança – Journal of History, Heritage and Culture*. 2024. Vol. 7, No. 1. P. 33–43. DOI: 10.52152/heranca.v7i1/811.

7. Romanets M. Migration and Trauma: A Ukrainian Composer in Britain, 1946–1977. *Muzikologija*. 2024. No. 37. P. 23–29.

8. Edschmid K. Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. Berlin: Erich Reiß Verlag, 1919. P. 5-7 URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/32450>

9. Ukrainian Art Song Project. Стефанія Туркевич. URL: <https://ukrainianartsong.art/stefania-turkewich/>

10. Ukrainian Live Classic. Stefania Turkewich. URL: <https://ukrainianlive.org/turkewich-stefania>

*Меденці Роман Володимирович,
старший викладач музики та співів,
художній керівник дівочого хору*

ПРОБЛЕМИ ФУНКЦІОНУВАННЯ СУЧАСНОЇ АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ В СЬОГОДЕННІ

Як член Спілки композиторів України, а також член Товариства творчих музикантів в Угорщині, у цій доповіді представлено узагальнення авторського композиторського досвіду, реалізованого в межах концертного проєкту «Candlelight Magic Concert». У центрі представлених програм перебувають твори сучасної академічної музики, доповнені окремими елементами джазової стилістики та міжжанрових взаємодій.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення процесів функціонування сучасної академічної музики в різних культурних середовищах, а також вивчення особливостей її сприйняття широкою аудиторією. Нашою метою є виявлення специфіки рецепції сучасної академічної музики в умовах міжкультурної комунікації.

Сучасна академічна музика часто сприймається як складна для широкого слухацького кола, що зумовлює потребу в дослідженні механізмів її інтерпретації та рецепції. У зв'язку з цим постають завдання: проаналізувати особливості сприйняття сучасної академічної музики різними аудиторіями; з'ясувати роль культурного контексту у формуванні слухацьких стратегій; окреслити можливості комунікативного потенціалу сучасної музики в концертній практиці.

У межах дослідження розглянуто три основні групи слухачів:

1. київська аудиторія;
2. угорська публіка;
3. українська національна меншина в Угорщині.

Як свідчать результати аналізу, сприйняття сучасної академічної музики значною мірою залежить від культурного середовища та рівня попередньої музичної підготовки слухачів. Київська аудиторія демонструє більшу відкритість до новітніх композиційних практик і експериментальних форм.

Угорська публіка, натомість, виявляє тенденцію до більш раціоналізованого сприйняття, приділяючи увагу структурним і формальним аспектам музичного матеріалу.

Українська громада в Угорщині характеризується специфічним типом рецепції, в якому поєднуються елементи культурної пам'яті та відкритості до сучасних мистецьких явищ. У цьому контексті сучасна академічна музика набуває додаткового значення як засіб культурної ідентифікації.

Отже, сучасна академічна музика має значний потенціал як засіб міжкультурної комунікації. Її ефективність значною мірою залежить від контексту презентації та готовності аудиторії до активного сприйняття.

Музика постає як форма діалогу, у якому взаємодіють автор, виконавець і слухач, формуючи багатовимірний простір інтерпретації. Таким чином, авторські концертні проекти можуть розглядатися як важлива платформа популяризації сучасної академічної музики та розвитку міжкультурного діалогу. Сучасна академічна музика, попри свою складність, здатна виконувати функцію ефективного комунікативного середовища за умови відповідного виконавського та програмного контексту.

Полонська дитяча музична школа

*Мялькіна Надія Олексіївна,
викладач фортепіано*

РОЗВИТОК ПОЛІФОНІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

Актуальність теми полягає у важливості значення творчої спадщини українських композиторів в цілому та окремих її представників зокрема у світовій та вітчизняній фортепіанній музиці.

Новизна дослідження полягає у підкресленні значення фортепіанних творів для дітей композиторів В. Барвінського, Ю. Щуровського та І. Берковича шляхом порівняння та проведення паралелей між їхніми творчими доробками.

Мета дослідження – показати взаємозв'язок творчості В. Барвінського, Ю. Щуровського та І. Берковича на прикладі їхніх збірок фортепіанних творів для дітей.

Українська фортепіанна музика є багатим та по суті своїй невичерпним джерелом навчально-тренувальних можливостей для дітей. Серед великого різноманіття вітчизняної музичної культури фортепіанна музика для дітей вирізняється своєю яскравою самобутністю та оригінальністю, тому що містить у собі різний спектр емоцій та інтонації народних пісенно-танцювальних джерел. Багато українських композиторів писали свої твори для наймолодших музикантів саме з дидактичною метою, ставлячи перед дітьми різні завдання – виховання гри на різні види техніки, на розвиток емоційно-художнього світу, на розуміння форми та будови твору. Одним із важливих завдань виконавців усіх часів існування клавішних інструментів є вміння розвивати поліфонічне мислення.

Виховання та розвиток поліфонічного мислення є невід'ємною складовою професійного зростання піаніста. Гра поліфонічних творів є не

лише хорошим засобом розвитку духовних якостей піаніста, але й чисто інструментальних, технічних, оскільки нічого не може так навчити співу на фортепіано, як багатоголосна тканина, котра ставить перед виконавцем складну задачу одночасного проведення кількох голосів та їх поєднання в єдине ціле. Вивчення поліфонічної музики творить активний вплив і на засвоєння учнем гомофонно-гармонічної тканини. По суті, вся фортепіанна музика багатозарова, поліфонічна.

Українські поліфонічні твори унікальні тим, що вони написані на основі українських народних пісень. Впродовж професійного розвитку української музики було багато композиторів, котрі писали поліфонічні твори або ж використовували у своїх творах елементи поліфонії. У даній статті проводиться огляд зразків педагогічного репертуару українських композиторів ХХ століття Василя Барвінського, Юрія Щуровського та Ісаака Берковича. Усі вони творили приблизно в один період, належали до різних регіонів, проте їх об'єднувала незгасима любов до української культури, музики, мелосу, пісні, звичаїв та традицій. Їхня творчість є надзвичайним внеском у фортепіанну літературу ХХ століття, яка збагатила дитячий репертуар різними видами виконавських завдань, в тому числі і прекрасними зразками поліфонії.

Розглянемо для прикладу твір «Лелека» Василя Барвінського. Тональність до мажор, форма тричастинна (Da capo al fine). Помірний темп, довгі тривалості у лівій руці символізують поважну неспішну ходу птаха.



Складністю будуть неспівпадіння штрихів в обох руках. Для усунення проблеми необхідно попрацювати окремо кожною рукою, аби відпрацювати рухи та виконання штрихів до автоматизму та аби при виконанні обома руками прослухати поліфонію. Також складністю для учня буде зміна ключових знаків у середній частині.



Далі розглянемо п'єсу Юрія Щуровського з циклу «Калейдоскоп» під назвою «Канон». Форма періоду, тональність а moll, розмір 2/4, фактура поліфонічна, темп Andantino, динамічний план у межах p – mf. Розпочинаючи роботу над цим твором, насамперед слід пояснити учневі, що канон – це різновид поліфонічної музичної форми, у якій всі голоси виконують мелодію провідного голосу, вступаючи по черзі. Отже, складністю у даному творі буде прослухати тему, яка спершу звучить у партії правої руки, а потім впродовж

твору проходить по чергово у партіях обох рук, а також поєднати голоси у єдине ціле. Ще складнішою буде неспівпадіння штрихів у партіях обох рук. З метою усунення даної складності та аби краще прослухати тему у кожному голосі, слід повчити партію кожної руки окремо. Використання педалі буде зайвим. П'єсу рекомендовано для першого-другого класу.



Наступна для розгляду п'єса Ісаака Берковича «Із-за гори кам'яної» з циклу «Поліфонічні п'єси». Даний твір – обробка одноіменної української народної пісні, є блискучим зразком підголоскової поліфонії. Тональність фа мінор, розмір 3/4, форма періоду повторної будови. Розпочинається твір проведенням теми у партії правої руки із наступним доповненням підголосками у партії лівої руки у третьому такті. Розпочинаючи з другого речення першого періоду мелодія (у партії правої руки) викладена в терцію, що буде складнішою при виконанні, оскільки слід добре прослухати верхній голос як основний. Для цього слід підібрати вдалу аплікатуру, аби водночас виконати наспівне лігато та провести мелодію у верхньому голосі.



У другій частині (другий період) проведення теми переходить у партію лівої руки з наступним поверненням у партію правої руки у другому реченні, друге ж речення проводиться двічі з різною динамікою та є кульмінацією всього твору. Як і в першому періоді, складнішою буде прослухати поліфонію при виконанні. З метою покращення поліфонічного звучання слід повчити партію кожної руки окремо, аби насамперед прослухати рух кожного голосу, перш ніж поєднати для цілісного виконання.

Розглянуті п'єси є яскравим прикладом української поліфонії та прекрасним учбовим матеріалом для розвитку поліфонічного мислення поруч з творами Й. С. Баха. Вони навчають учня не лише добре слухати поліфонію, а й виховують в нього любов до національної музичної культури.

Вивчення поліфонічних творів – це в першу чергу велика, складна та копітка аналітична робота. Досягти рівня зрілості можливо лише за умови поступового та послідовного нарощування знань та поліфонічних навичок. Елементи поліфонії широко зустрічаються у вокальній та хоровій музиці, у сонатних та варіаційних циклах... Перед педагогом музичної школи завжди стоїть серйозна та непроста задача – прищепити любов до поліфонічної музики, розуміти її та із задоволенням працювати над нею.

Список літератури:

1. А. І. Муха . Беркович Ісак Якович. *Енциклопедія Сучасної України*: електронна версія [онлайн] / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2003. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=39431 (дата перегляду: 21.08.2022)

2. Павлишин С. Барвінський, Василь Олександрович. *Українська музична енциклопедія*. Т.1. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. С. 144-145

3. Пиндус Б. Барвінський Василь Олександрович. *Тернопільський енциклопедичний словник* : у 4 т. Т. 3 : П – Я. / редкол.: Г. Яворський та ін. Тернопіль : Видавничо-поліграфічний комбінат «Збруч», 2008. С. 81 – 82.

4. Щуровський Юрій Сергійович URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Щуровський_Юрій_Сергійович

Комунальний заклад «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради

*Пал Мирослава Володимирівна,
викладачка-методистка ЦК «Фортепіано»*

НОВЕ ОБЛИЧЧЯ СУЧАСНОГО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА

Професія концертмейстера - одна з найважливіших сторін діяльності піаніста. Її актуальність полягає у практичній необхідності виконавської майстерності. Професійне життя музиканта акомпаніатора охоплює декілька аспектів:

По-перше, суто ремісничий - це розучування партії оркестру чи супроводу; по-друге, виконавський - це художня ансамблева гра в дуєті, тріо, квартеті, чи камерному ансамблі; по-третє, педагогічний - засвоєння професійних практичних навичок у предметі концертмейстерського класу.

Сучасний концертмейстер працює скрізь: у класі вокалу, оперної трупи театру, хореографічної студії, у класі духових, струнно-смичкових, ударних, народних інструментів, є безпосереднім суб'єктом навчально-виховного процесу у диригентській практиці - під час вивчення партитури, чи повного виконання хорового твору.

Завдання полягають у формуванні найперше, професійної піаністичної підготовки. По-друге, зацікавленості роботою, по-третє, у вихованні творчого підходу до неї у молодого фахівця.

Специфіка професії акомпаніатора відображена у самому слові.

Французький термін «accompagnement» утворений від дієслова «accompagner», що означає «супроводити». Як відомо, завжди супроводжують ритм і гармонія, тут «супровід» має на увазі опору ритмічну і гармонічну. Вже звідси зрозуміло, яке велике фізичне, психологічне та естетико-художнє навантаження лягає на плечі акомпаніатора. Він повинен справитися з ним, щоб досягнути художньої єдності всіх компонентів музичного твору, поглиблюючи його художній зміст.

Звичайно акомпаніатор водночас є концертмейстером у широкому розумінні цього слова. Він не тільки виконує твір з співаком або інструменталістом на концертній естраді, але і працює з солістом на попередніх репетиціях, розробляючи разом з ним художню концепцію того чи іншого твору, що буде презентуватися, вникаючи у всі дрібниці технології ансамблевого виконавства.

Як зазначає професор кафедри концертмейстерства ЛНМА ім. М.В.Лисенка Т. Молчанова: «Творча лабораторія піаніста-концертмейстера та соліста постає оптимальною навчально-творчою цілісністю, яка забезпечує ефективну взаємодію двох музикантів з метою досягнення упорядкованості всіх виконавських компонентів у струнку та злагоджену систему»

Головний постулат теорії концертмейстерства: «Дуєт передбачає двох виконавців і їх співробітництво, за влучною характеристикою Roussou E., кожен з виконавців володіє особливим комплексом художніх здібностей і майстерністю, має визначені погляди на світ, керується тим чи іншим художньо-виконавським методом». Пропонуючи свій погляд, свою інтерпретацію, піаніст-концертмейстер тим самим може не лише розширити сферу художнього втілення, художньої трансляції змісту музичного твору, а й скоректувати, збагатити прочитання твору солістом.

Компоненти творчої лабораторії виконавців, які грають разом, передбачають координацію таких складових: ритмічної узгодженості спільного процесу, слухової уваги, спільної редакції нотного тексту, регулювання моментів спільних вступу та закінчення, вивірення динамічного балансу партій, спільного фразування, артикуляції, штрихів, тембрів, темпоритму. Все це узгоджується на перших етапах спільної роботи над твором.

Актуального значення у спільному виконавстві набуває поняття «німії інтонації» як регулювання таких моментів: разом почати (якщо є спільний вступ) та закінчити. У концертмейстера та соліста має бути єдине слухове сприйняття вступу, хоча спосіб його досягнення у кожного свій - все залежить від знання законів володіння своїм інструментом. Вирішального значення набуває афтакт (спільний вдих) і момент атаки (початок звучання). Поза тим, саме піаніст-концертмейстер виконує роль своєрідного диригента. На порядку

денному спільного виконавського процесу постає й питання одночасного закінчення фраз, твору або його окремих частин. У спільному закінченні береться до уваги і специфіка кожного інструмента: вміння вчасно «згасити» звук - у струнних народних, зупинка міха - у баяністів (акордеоністів), довжина смичка - у струнних смичкових, можливості дихання - у вокалістів, виконавців на духових інструментах, хористів. У хореографічних класах одночасне закінчення з концертмейстером, як і синхронність вступу, пов'язані з активністю та кількістю рухів, що припадають на закінчення. Розповсюдженою помилкою саме концертмейстерів у зазначених моментах вельми часто стає відсутність узгодженості в знятті педалі та рук з фортепіано, що також впливає на синхронність закінчення з солістом.

На етапі роботи над твором концертмейстер звертає увагу на такі моменти в опрацюванні фортепіанної партії. Насамперед - обрання аплікатури, оскільки його увага, насамперед, спрямована на прослуховування партії соліста, тож контроль за технічним боком виконання частково бере на себе аплікатура, у виборі якої слід виходити не лише з понять зручності, а й вимог спільного фразування, штрихової узгодженості. Цей етап роботи над твором передбачає й опрацювання кожної лінії вертикалі твору, з послідовним їх поєднанням (партії правої руки з партією лівої, правої - з сольною, лівої - з сольною).

Окремо слід мотивувати баланс басу та інших ліній у загальному динамічному плані твору, оскільки саме басова лінія є надзвичайно важливою у тембральному, просторовому аспекті. Як влучно висловився Дж. Мур «до Басу треба ставитися як до «Його величності», інакше пані Мелодія залишиться не більше, ніж «королевою-вдовою». Розуміння законів звукової перспективи: співвідношення по вертикалі, поділ музичної тканини на перший і другий плани з підпорядкуванням голосів за ступенем їх значущості сприяє створенню багатоплановості та об'ємного звучання. Така детальна робота допомагає кращому інтонуванню мелодичної лінії, гармонічній наповненості, а у майбутньому - вільному прояву творчого начала.

Доповнити панораму дій концертмейстера на цьому етапі має і питання педалізації, яке не можна розглядати окремо від художнього та технічного опрацювання фортепіанної партії. «Педаль - життєва волога фортепіанного звучання, його дихання, його душа» - слушно зазначає Джеральд Мур. Педаль, як один із засобів музичної виразності, щільно пов'язана з основними барвами виконавської палітри та суттєво доповнює їх, формуючи звукову масу, певною мірою вирішує композиційні, колористичні і змістовні акцентів у творі.

Одна з головних проблем, хвилюючих акомпаніатора, - проблема балансу, звукових співвідношень між голосом або скрипкою і фортепіано. Акомпаніатор не може встановити свою міру динаміки, він не може сказати: «Ось моє forte і моє fortissimo, а це - моє piano і моє pianissimo». Динаміка міняється зі стилем музики (piano Брамса важче і щільніше, ніж piano Дебюссі) і з кожним співаком, вона залежить від акустичних достоїнств концертного

заду і якості інструмента, на якій грає піаніст. Акомпаніатор уважно вслухується в голос співака, щоб вивчити його потенціал так само, як він вивчив можливості свого інструмента. Він дає своєму партнеру максимальну підтримку, в той же час стараючись не пере-крити, не заглушити голос. Треба прагнути, щоб вокальний звук і фортепіанне звучання доходили до слухача в рівному співвідношенні.

Є істотна різниця між грою з співаками і інструменталістами. Граючи співаку, акомпаніатор відповідальний за правильне співвідношення звучності між фортепіано і голосом. Якщо намалювати графік звучання співака і піаніста, то ми побачимо, що вони співпадають. У інструментальних сонатах піаніст в іншому по-доженні: він ділить відповідальність за досягнення балансу з ін-струменталістом, виконавці не прагнуть зрівняти звучання, іноді за бажанням композитора переважає скрипка, а фортепіано йде на другий план, а потім скрипаль сходить з доріжки і поступається полем бою піаністу.

Новий тип акомпаніатора передусім передбачає високу професійність. Кожен музикант знає, що найголовніше, вийшовши на сцену, ще навіть до того, як зіграна чи заспівана перша нота, необхідна максимальна концентрація всіх складових уваги.

Всі думки і завдання акумулюються на художньому виконанні твору. Концертмейстер - це музикант, посередник між слухачем і композитором, який має що сказати. Адже значущість останнього велика. Основне завдання сучасного концертмейстера – довести свій авторитет з першої ноти, викликати цікавість, живий інтерес до музики. Це головне покликання музиканта акомпаніатора.

Список літератури:

1. Moore G. Am I Too Loud?: Memoirs of an Accompanist. London: Macmillan, 1962. 288 p.
2. Moore G. Singer And Accompanist The Performance Of Fifty Songs. London: Methuen & Co. Ltd., 1953.
3. Roussou E. An exploration of the pianist's multiple roles within the duo chamber ensemble. London: Published by the AEC, 2013.
4. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика. Львів: Ліга Прес, 2015.

*Пришляк Наталія Іванівна,
викладачка ЦК «Теорія музики»*

ІСТОРИЧНИЙ ЕКСКУРС У СТАНОВЛЕННІ ТА РОЗВИТКУ ЖАНРУ МІНІАТЮРИ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

Актуальність теми полягає у важливості значення жанру мініатюри в українській музиці. Метою дослідження є підкреслення особливостей та основних рис української фортепіанної мініатюри. Наукова новизна полягає у відслідкуванні еволюційного шляху мініатюри у світовій та українській музиці.

Мініатюра (іт. *Miniatura* – маленька) – невеликого обсягу довершена за формою музична п'єса для різного виконавського складу, котра характеризується лаконічністю виражальних засобів, схожа на замальовку емоцій та думок та передає певний настрій, образ та стан. Основні характеристики: 1) невеликий обсяг тривалості (зазвичай декілька хвилин); 2) лаконічність (використання автором обмеженої кількості музичних ідей та виражальних засобів); 3) яскраві образи та настрої (зображення одного конкретного настрою, емоційного стану, персонажа, події або вражень); 4) програмність (багато мініатюр мають назву, як-от «Листок з альбому», «Миттєвості», «Мрії»...); 5) жанрова різноманітність (ноктюрни, елегії, прелюди, експромти, арабески, гуморески, багателі, етюд-картини, музичні моменти, серед вокальних творів – романси, пісні).

Жанр мініатюри вперше зародився у XVI – XVII ст. у європейській музичній культурі з розвитком камерно-інструментального мистецтва. Першими авторами невеликих п'єс камерного музикування здебільшого для клавіру були англійські вірджиналісти Дж. Булл, Г. Перселл, В. Берд, О. Гіббонс та інші. Ці твори були обробками на основі танців та пісень англійського фольклору. У XVII – XVIII ст. уже у творчості французьких клавесиністів зустрічаємо перші збірки мініатюр для клавесину, котрі мали яскраво виражену програмність та конкретність образів («Зозуля», «В'язальниці», «Циганка», «Молоточки»). У творчості Ф. Куперена мініатюра урізноманітнілася танцювальними творами, котрі потім були об'єднані у балетні сюїти. У цей же період у творчості Ж. Шамбоньєра, Ж. Рамо, Л. Дакена з'являються рондо, у творчості Д. Скарлатті – одночастинні сонати. В епоху рококо мініатюра показала усі свої естетичні можливості, адже вишуканість та галантність самого стилю у музиці якнайкраще передалася завдяки різноманітній орнаментиці, дрібній техніці та прозорості фактури. В епоху бароко жанр мініатюри не мав такого розвитку, так як музика даного періоду обмежувалася канонами церкви, виносячи на перший план органну музику з

притаманними їй розвитком музичної тканини та поліфонічною виразністю. У період класицизму поряд із строгістю форми, розвитком жанру концерту, симфонії та сонати зверталися композитори також і до мініатюри, зокрема Л. Бетховен написав кілька циклів фортепіанних багатель (фр. «bagatelle» – дрібничка). Особливої популярності та розвитку цей жанр набув у ХІХ ст. в епоху романтизму. Композитори-романтики відображали в музиці відчуття, розкриваючи внутрішній світ людини, її почуття, враження, переживання. Саме в цей період активного розвитку набуває фортепіанне мистецтво, а отже фортепіано з його широким спектром виражальних можливостей стає одним із провідних інструментів у розвитку мініатюри. Завдяки першим експромтам та ноктюрнам Д. Фільда та Я. Ворожишка виникли перші спроби написання романтичної мініатюри, котрі в подальшому розвивалися у творчості Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Й. Брамса, Р. Шумана, Е. Гріга. Ф. Шопен урізноманітив цей жанр, створивши вальси, ноктюрни, мазурки, полонези, прелюдії, наповнивши їх різнобарвним образно-емоційним змістом, зокрема зробив прелюдію самостійною по формі та довершеною по змісту п'єсою з яскравою програмністю на противагу її старовинній моделі, коли вона слугувала вступом до опери, сюїти або фуґи. Таким чином, фортепіанна мініатюра поєднала у собі народно-фольклорні традиції разом із професійними надбаннями європейської музичної культури жанру вальсу, ноктюрну, експромту.

В українській музиці жанр мініатюри почав розвиватися з ХVІІІ ст. Головною умовою цього стало опанування народного надбання, а саме збирання та переклад народно-пісенної творчості, в тому числі колядок, щедрівок, обрядових пісень та обробки танців. Основні риси української фортепіанної мініатюри: 1) ліризм та емоційність – багато творів сповнені глибоким ліризмом, щирістю, емоційністю, що характерно для української ментальності; 2) зв'язок з народною музикою – звернення композиторів до ритмів, інтонацій та мелодій української пісенно-танцювальної творчості, що підкреслює національний колорит; 3) програмність – багато мініатюр створені під враженням певних образів, картин природи, літературних та живописних сюжетів, життєвих ситуацій; 4) жанрова різноманітність – українська фортепіанна мініатюра представлена ноктюрнами, вальсами, мазурками, гуморесками, прелюдами, колісковими, етюдами-картинами та іншими жанрами; 5) образність та поетичність – майстерне використання композиторами звукових можливостей фортепіано для створення яскравих та поетичних образів. Таким чином українська мініатюра розвивалася за зразком західноєвропейської професійної музики та водночас зберігала свою ідентичність.

Першими авторами української мініатюри були М. Березовський та Д. Бортнянський [1]. У ХІХ – на початку ХХ ст. творцями фортепіанної мініатюри були М. Лисенко, Я. Степовий, Ф. Якименко, В. Заремба, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський. В подальшому композитори включали

мініатюру також у дитячий фортепіанний репертуар з метою навчити юних виконавців розумінню драматургії, жанрової різноманітності, образності, сюжетної лінії, вмінню передати широкий спектр емоцій та характерів, а також познайомити їх з фольклорними витоками нашого народу, зробивши цим колосальний внесок не лише у жанр фортепіанної мініатюри, а ще й у створення дитячого репертуару. З XIX ст. це були В. Заремба, М. Степаненко, М. Соколовський, В. Присовський. У XX ст. це були такі композитори як Я. Степовий, В. Косенко, С. Шевченко, Н. Нижанківський, М. Колесса, М. Дремлюга, В. Барвінський, І. Беркович, Р. Савицький, М. Любарський, М. Сильванський. До кінця XX – початку XXI ст. цей список збагатився такими іменами як О. Білаш, Б. Фільц, М. Скорик, Л. Дичко, Л. Грабовський, В. Сильвестров, Ж. Колодуб, Г. Сасько, С. Борткевич, М. Ластовецький, І. Щербаков. Слід зазначити, що у XX – XXI ст. фортепіанна мініатюра була не лише сповнена ліризму, народно-фольклорних інтонацій, а також сприяла розвитку таких мистецьких стилів, напрямів, філософських концепцій та технік композиторського письма як декаданс, модернізм, імпресіонізм, експресіонізм, необароко, неокласицизм, неоромантизм, неофольклоризм, символізм, футуризм, пуантилізм, додекафонія, кластери та їх послідовності, сонористика, алеаторика, атональність, політональність, поліладовість, модальність, відсутність метричності. Цим сповнені твори В. Сильвестрова, В. Годзяцького, В. Загорцева. Також характерним для мініатюри цього періоду є звернення композиторів до стилістики бароко, класицизму, романтизму, застосування цитат та квазіцитат з творів інших композиторів, поліжанровість, що зустрічається у творчості Д. Січинського, Є. Козака, С. Людкевича, В. Барвінського, Л. Ревуцького, А. Кос-Анатольського, М. Колесси, Б. Фільц [2], а також поєднання різних видів мистецтв з характерними в результаті цього назвами фортепіанних творів та цілих циклів «фрески, акварелі, візерунки, триптих», що бачимо у творчості Ф. Надененка, В. Кирейка, Б. Фільц, І. Шамо та інших.

Впродовж тривалого історичного розвитку мініатюра зазнала значних змін, стилізуючись під певну епоху, стиль та напрям та поєднуючи у собі народно-фольклорні надбання, виразні національні акценти, широкий спектр емоцій, характерів та образів, різножанровість, трансформуючись та уживаючись з іншими видами мистецтв. Вона знайшла своє почесне місце і у творчості для великої сцени, і в навчальному репертуарі для дітей, даючи композиторам та виконавцям можливість втілювати та розкривати миттєві враження, почуття, ідеї та думки завдяки лаконічному висловлюванню у невеликій, проте виразній музичній формі. На сьогоднішній день жанр мініатюри залишається творчою лабораторією для здійснення нових пошуків, а відповідно втілення нових форм та засобів виразності, що лише буде в подальшому призводити до розвитку та оновленого трактування жанру під різними ракурсами бачення.

Список літератури:

1. Гаран К. М. Мініатюра в українській фортепіанній музиці (на прикладі аналізу циклу для дітей "Мініатюри" О. М. Яковчука). *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2014. Вип. 15. С. 118-125. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kmss_2014_15_19.

2. Калашник М. П. Фортепіанні цикли мініатюр у творчості українських композиторів ХХ–ХХІ ст. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. Вип. 1 (07). С. 50–54.

3. Рябуха Н.О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських компо-зиторів кінця ХІХ – ХХ століть): автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків: Харківська державна академія культури. Харків: Харківська державна академія культури, 2004. 20 с.

Комунальний заклад «Ужгородський музичний фаховий коледж
імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради

*Стинич Наталія Іванівна,
голова циклової комісії «Теорія музики»,
викладачка-методистка*

МІНІМАЛІЗМ ЯК СПОСІБ ДОНЕСЕННЯ ФІЛОСОФІЇ СВІТОСПРИЙНЯТТЯ АРВО ПЯРТА НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ДВОХ СКРИПОК, ПІДГОТОВЛЕНОГО ФОРТЕПІАНО І ОРКЕСТРУ «TABULA RASA»

Тривалий час музичне мистецтво формує свій шлях від загальноприйнятих стандартів до повної свободи музичної мови, де головним критерієм стає унікальний творчий підхід окремого композитора. На період ХХ ст. припадає час найбільш рушійних подій в Європі та Світі, що спричинили зрушення сталих норм, традицій і ритму життя. Події Першої та Другої світових війн, їх наслідки, стають одним із ключових факторів активних оновлень у мистецтві, зокрема у світовій музичній спільноті. Якщо мистецтво попередніх історичних епох об'єднувалося певним «колективним стилем», тенденція ж ХХ ст. спрямована на виокремлення культу особистості з її індивідуальним світобаченням, що позначається на музичній мові.

Поняття «нова простота» вперше було впроваджено композитором Арібертом Райманом, щоб охарактеризувати стиль, на той час семи композиторів: Ганса-Юргена фон Бозе, Ганса-Крістіана фон Дадельсена, Детлева Мюллера-Сіменса, Вольфганга Ріма, Вольганга фон Швайніца, Ульпіха Штранца та Манфреда Трояна. З однієї сторони вони тяжіли до того щоб музика була зрозуміла слухачеві, з іншої - щоб якомога непомітною була межа між початковим імпульсом композитора і кінцевим результатом. В певній мірі представники «нової простоти» повертаються до тонального вислову ХІХ ст. та традиційних музичних форм (сонати, симфонії), що

протиставлялося авангардній течії. Опоненти натомість звинувачували композиторів у їх тяжінні до суб'єктивності та підкресленню особистого «я».

«Новая простота» близька як авангарду так і мінімалізму, хоча єдність з першим напрямком і заперечується. Донесення глибоко-філософських духовних ідей, сакральних тем через так звану «нову простоту», мінімалізм, прослідковується у творчості композиторів різних епох. У середині ХХ-початку ХХІ ст., в такий спосіб, донесення авторського задуму спостерігається у творчості: Арво Пярта, Джона Тавенера, Хенріка Гурецького, Леоніда Грабовського, Валентина Сильвестрова та Вікторії Польової.

Серед культових митців другої половини ХХ- початку ХХІ ст. є видатний естонський композитор - Арво Пярт. Унікальна постать у культурно-мистецькому просторі сьогодення, життя якого сповнене значних змін.

Пошук власної музичної мови композитора був тривалим і кропітким. Від експериментів авангарду: атональної, електронної музики до «нової простоти» що позначається мінімалізмом. Цей час стає своєрідним «острівцем» відновлення рівноваги та затвердження власного «я».

1968 р. для Арво Пярта - стає часом творчого мовчання. Музикант вщент вичерпаний, і майже на 10-ліття відсторонюється від творчої діяльності, аж до 1976 року. Повернення до творчості пов'язане з прийняття християнства та хрещення у православ'я (про що неодноразово згадується в ряді інтерв'ю з митцем). Композитор переосмислює життєві пріоритети та відкриває нову сторінку бачення себе у Земному вимірі. Як результат Арво Пярт створює власну техніку композиції під назвою tintinnabuli (дзвіночки), що включає в себе поєднання двох голосів: голосу мелодії (М-голос) в основі якого рух по діатоніці та голосу tintinnabuli (Т-голос), що переміщується з визначеною рівномірністю та черговістю по тризвуку.

У 1976 р. композитор створює значну частину своїх найвідоміших творів: *Fratres, Cantus* пам'яті Бенджаміна Бріттена, *Summa* та ряд інших композицій, серед яких особливою концептуальністю світобачення позначений Концерт для двох скрипок, підготовленого фортепіано і оркестру «*Tabula Rasa*». Прем'єра твору відбулася в Таліні, 1977 року. З перших тактів звучання концерт вразив публіку своєю неповторністю та поза-вимірністю.

Драматургічно концерт складається з двох частин: I ч. «*Ludus*» (рух), II ч. «*Silentium*» (тиша). Програмність у творі відіграє опосередковану роль, вона налаштовує слухача на певний емоційний стан. Походження назви твору сягає античних часів. *Tabula rasa* (чиста дошка) - це металева дошка, на якій текст писали воском, бажання зафіксувати нову інформацію потребувало підігріву дошки з іншої сторони, відтак попередня інформація зникала даючи простір новій. Дві частини циклу - це життя земне і небесне, життя у земному вимірі та вічності, що співіснує водночас, але ніколи не перетинається.

I ч. «*Ludus*» - відкривається гучним звучанням звуку «а», у реєстровому просторі з символічним підтекстом - це крапка в попередньому етапі буття та початок нового. Для Арво Пярта символізм мислення дозволяє без зайвого

пояснення донести філософію світосприйняття. У розмові з композитором неодноразово можна почути наступну думку: «Не все слід пояснювати, є речі, які цього не потребують». Символом твору є цифра 8 - яка у Всесвіті є виміром безкінечності. Частина розділена на 8 серій, кожна серія бере свій початок із вище згаданого звуку «а». За кожним новим проведенням серії, у мелодії відбувається відцентрове її розширення. В оркестрі та соло присутній беззупитний рух на основі tintinnabuli, тризвуку, що подається в різних ритмічних формулах та напрямку викладу, від руху чвертями до подрібнення через тріоль та шістнадцяті. Лінійність у поєднанні з поліфонічним плетивом створює збентеження, нестримний рух. Композитор дотримується у вимірі великих (складних) розмірів з їх перемінністю. Ще однією важливою деталлю стає пауза. У першій частині циклу вона матиме тенденцію до скорочення, від 8-ми тактів до її повного зникнення. Врешті, в останній, 8-й серії рух нестримно заповнить всю оркестрову тканину з раптовим введенням зменшеного септакорду, що є зламом та найбільшим проявом дисгармонії, погрози, часом змін. Звучання спирається на звуці «а», з чого все і розпочалося. Гучна динаміка fff заповнить увесь простір та обертеться на вершині.

Піч. «Silentium» - час який вимірюється вічністю. У препарованого (прилаштованого) фортепіано остинатно повторюватиметься висхідний, арпеджовано поданий квартсекстакорд d moll, натомість мелодія, принципом безкінечності звучання, беручи свій початок від звуку «d» невпинно рухатиметься вниз. Якщо у першій частині пауза мала тенденцію до скорочення в часі, то у другій вона щораз збільшується, мелодія натомість поступово зникатиме занурюючись у нижні регістри, динамічно згасаючи на ppp. Перевага надається чіткій метричній пульсації з рухом чвертями, це вводить в певний транс, самозаглиблення та поза-вимірність. Весь фактурний простір наповнюється паузами, які набувають особливого сенсу. Досягається досконалий спокій, що твориться унікальною музичною тканиною, яка не має аналогу в інших зразках. Як зазначає Арво Пярт: «За паузою – стоїть вічність. Це той хліб насущний, який нам потрібний, щоб зупинитися, щоб поміркувати, щоб оцінити кожне сказане слово. Чи вираз, або ж слово, що буде сказано. Яке, можливо, не треба говорити... В ідеальному сенсі пауза – це ядро мудрості».

Тож підводячи підсумки вище висловленим думкам визначаємо мінімалізм, «нову простоту» в контексті творчості Арво Пярта як провідку техніку завдяки якій доноситься глибина філософського світобачення композитора та його беззаперчна унікальність.

Список літератури:

1. Андросова (Маркова) Д. Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення: Автореф. дис. ...канд. мист-ва. Київ, 2005
2. Андросова (Маркова) Д. Мінімалізм в професійній музичній творчості 1990-х років. *Молодь в умовах нових соціальних перспектив: Мат-ли 2-ї міжн. наук.-практ. конф.* Житомир, 2000.

3. Григель А.-М. Риси оригінального стилю Арво Пярта: *Мат-ли XXI міжн. наук.-прак. конф. «Молоді музикознавці»*. Київ, 2021.
4. Тарасенко Н. Хорова творчість Арво Пярта: виконавський аспект: *Мат-ли кваліфікаційної наукової праці на правах рукопису*. Київ, 2024.
5. Lovisa F.R. *Minimal music: Entwicklung, Komponisten, Werke*. Darmstadt, 1996.

Комунальний заклад «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради

*Теличко Віктор Федорович,
заслужений діяч мистецтв України, голова Закарпатського осередку НСКУ,
викладач-методист ЦК «Теорія музики»*

ПРО ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФЕНОМЕНУ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ПРЕМ'ЄРИ

Особливе місце в сприйнятті академічної музики займає феномен музичної прем'єри, що вимагає вивчення, аналізу, теоретичного осмислення.

Проблемі композиторської прем'єри присвячені теоретичні праці багатьох зарубіжних та вітчизняних музикознавців і композиторів (К. Кунце, В. Вебер, Т. Чередниченко, О. Пилатюк та інші).

Основні градації прем'єрного виконання музичного твору:

- «світова прем'єра» («абсолютна прем'єра»).
- «європейська прем'єра», «національна прем'єра».
- «регіональна прем'єра».

В арифметичній сумі ми маємо 4 – 5 (а то і більше) перших виконань різного масштабу і резонансу. В розряд прем'єр слід додати виконання давно невиконуваних або забутих творів, а також виконання вищевказаних творів іншими музичними колективами чи солістами. Суттєвим є те, що за ці декілька виконань відбувається інтерпретаторське «визрівання» нового музичного твору, а також глибше слухачке засвоєння його. Іноді навіть цих 4 – 5 перших виконань виявляється мало для гідної оцінки твору його сучасниками (провали опери «Кармен» та музики до драми «Арлезіанка» Жоржа Бізе, купюри та переоркестрування симфоній Антона Брукнера при житті автора, неприйняття опери Вольфганга Моцарта «Милосердя Тіта» та ін.). Прем'єра є кульмінаційним явищем в житті композитора і серйозним випробуванням виконавців та публіки на вміння вірно сприймати нове, незвичне. Виконання сучасної музики потребує колективів та солістів, що спеціалізуються саме на виконанні сучасної музики («Київська камерата»). Дуже важливою складовою є місце і момент прем'єри (державні свята, ювілеї, фестивалі композиторських організацій - «Київ мюзік фест», «Музичні прем'єри сезону», «Золотоверхий Київ», «Два дні та дві ночі сучасної музики», «Контрасти»).

Виконання, максимально наближене до авторського, - ось головна мета зрілого інтерпретатора, тим більше під час прем'єри.

Злиття усіх ланок прем'єри – нового музичного твору, виконавця-інтерпретатора і слухачів – в ідеалі має породжувати найбільш бажаний та дорогий для всіх учасників прем'єри ефект – органічне злиття в духовному порозумінні, своєрідний «момент музичної істини».

Розповсюдження аудіо запису є дуже прогресивним досягненням, проте має добре помітний «зворотній бік медалі». Слухання аудіо записів породжує слухацьку «лінивість», знижує гостроту сприйняття. Реакція публіки є останньою стадією процесу прем'єри музичного твору і разом з тим першим, емоційним, етапом його оцінки. Природна цікавість слухача змішується з певною настороженістю, коливаннями критеріїв оцінки музичного твору, де можуть бути і вже усталені стереотипи щодо автора і виконавця, які в кожному окремому випадку грають або позитивну, або негативну роль. Слухачька оцінка музичної прем'єри є найбільш оперативною, емоційною та публічною. Тому і композитор, і виконавець завжди у великій мірі залежать від слухачької оцінки і сподіваються на толерантність та доброзичливість прийому.

Декілька основних напрямків феномену композиторської прем'єри:

1. Феномен композиторської прем'єри має прямий та опосередкований зв'язки з історичними, соціальними, національними (регіональними) передумовами та особливостями.

2. Композиторською прем'єрою можна вважати не тільки перше виконання («світова прем'єра», «абсолютна прем'єра»), але і декілька наступних виконань твору (4 – 7), якщо вони відбулись не в одному місті, а також виконання давно не виконуваних творів.

3. Від ступеню злагодженості, взаємодії усіх ланок музичної прем'єри – композитора, виконавця, слухача - напряму залежить ступінь успішності або неуспішності прем'єри, а відтак життєздатності і подальшої виконавської долі твору.

4. Для успішного проведення композиторських прем'єр об'єктивно необхідно існування спеціалізованих виконавських колективів та солістів, а також композиторських фестивалів.

Список літератури:

1. Москаленко В. Творчий аспект музичної інтерпретації. Київ, 1994.
2. Пилатюк О. Першовиконання музичного твору як психологічно-естетична проблема. *Вісник Львівського університету. Серія мист-во.* 2003. Вип. 3. С. 84-91.
3. Чередниченко Т. Композиція і інтерпретація: Київ 1988. Вип. 1. С. 43-68.
4. Martienssen C.A. Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig 1930.

РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНА РЕГІОНАЛІСТИКА: ПОДІЇ ТА ПОСТАТІ

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

*Асталош Габріела Ласлівна,
к. мист., доцентка кафедри
камерного ансамблю та квартету*

СТОРИНКИ ІСТОРІЇ КАМЕРАЛІСТИКИ ЗАКАРПАТТЯ

У спектрі активної уваги музикознавців, культурологів та дослідників-регіоналістів сьогодення надзвичайно актуальними постають питання історії музичної культури різних куточків України, що у своїй сукупності творять барвисту і напрочуд багату національну картину нашої країни. Відтак особливий науковий інтерес викликає питання діяльності виконавських колективів однієї з її чи не найбільш поліетнічних областей – Закарпаття. За свою багаторічну історію становлення і існування регіон постійно збагачувався чималою кількістю фахівців, котрі примножували мистецькі горизонти, розширюючи репертуарні межі, музичний кругозір аудиторії, розуміння власного культурно «єго».

Проблему професійної музичної культури краю вивчали його провідні музикознавці: Т. Боніславський, О. Грін, Л. Микуланинець, Н. Піщур, Т. Росул. Проте недостатньо вивченими залишаються питання діяльності деяких провідних колективів регіону, зокрема камерних.

Виконавські традиції камералістики регіону сягають початку ХХ ст. Саме в цей час одночасно розгортають свою професійну виконавську та приватну педагогічну діяльність кілька визначних для культури краю постатей: Софія Дністрянська, Карел Воска, Жігмонд Лендел. Окремо слід зазначити про питому роль креативної праці скрипалів-виконавців та вчителів Віри Ромішовської (також була професійною співачкою, диригенткою, засновницею однієї з кращих приватних шкіл Ужгорода) та віртуоза із європейською славою Нандора (Фердинанда) Плотені. Успішно навчаючись у всесвітньовідомого віденського майстра Еде Ремені, Н. Плотені гастролював Європою як соліст та ансамбліст, виступаючи як із своїм наставником (в якості піаніста), так і в дуєті 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. Повернувшись на малу Батьківщину, приклав чимало зусиль до розвитку її музичного життя, фінансуючи і відкриваючи приватні музичні навчальні заклади.

В Мукачеві у 20-30-ті роки ХХ ст. було започатковано концертно-камерну практику завдяки таким музикантам як: скрипалі Владислав Новотний, Ян Кубелік, Золтан Гут, альтист і віолончеліст Гейза Полгар, піаністи Вольдемар Кнітл, Ладислав Кайгл.

Наступним етапом в історії камералістики краю став чехословацький період (1919-1939 рр.). Завдяки досить лояльній політиці президента Масарика до слов'янського населення прилеглих і сусідніх регіонів (в тому числі Підкарпатської Русі), обдарована молодь мала змогу навчатись у провідних професійних освітніх закладах Чехословаччини. В їх числі, як відомо, блискучу ерудицію здобув і основоположник закарпатської композиторської школи Дезидерій Задор та скрипаль, видатний фольклорист Юрій Костьо. Цим двом видатним постатям також судилось вписати свої ім'я у камералістику краю. Адже за їх взаємною ініціативою митці утворюють камерний скрипково-фортепіанний дует, який протягом 1942-1943 рр. виступив із кількома програмами із творів епохи бароко, класицизму та романтизму.

Як відомо, після Другої світової війни кардинально змінюється не тільки політичний устрій краю, але й система музичної освіти. В Ужгороді, котрий став обласним центром Закарпатської області у складі УРСР, створено перші державні професійні заклади освіти, зокрема державну музичну школу (1945) та музичне училище (1946), які об'єднали у своїх стінах випускників Празької, Віденської, Московської, Ленінградської консерваторій, утворивши своєрідний мистецький синтез професійних шкіл. Відтак серед першої генерації викладачів школи примітними стають талановиті музиканти, за ініціативою котрих в кінці 50-х років формується перший професійний струнний квартет: випускник Київської консерваторії Людвиг Товт (перша скрипка); випусник 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 Базел (віолончель). Митці здійснювали активну концертну діяльність у краї, співпрацювали із фундаторами композиторської школи – Д. Задором та І. Мартоном.

У період 60-х 70-х рр. вагоме місце в історії камерного виконавства регіону належить таким постатям: випускнику Харківської консерваторії та засновник класу альта 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 м. Ужгорода Арпаду Петкі; солісту-скрипалю, педагогу, хоровому та симфонічному диригенту, талановитому лектору, музикознавцю, виконавцю партії першої скрипки у квартетах з різними складами Тиберію Боніславському.

Окреме місце в історії камералістики краю належить і дружині С. Бунди, скрипальці Інні Леснік. Вихованиця Київської спеціалізованої школи-десятирічки, Казанської музичної школи та Московської ЦМШ та Московського музичного училища, згодом – Львівської консерваторії, мисткиня стала репрезентанткою синтезу кращих мистецьких традицій різних

фахових шкіл. Важливу роль у творчому доробку скрипальки зайняли систематичні виступи в якості ансамблістки в дуеті із знаковою закарпатською піаністкою Маріанною Валковською та у складі струнного квартету з такими музикантами як Ю. Фломен (скрипка), В. Богородський (альт), Л. Клепиков (віолончель). Згаданий вище Й. Базел, фахівець камерного репертуару, присвятив талановитій скрипальці І. Леснік «Романтичну сонату» для скрипки і фортепіано, збагативши закарпатський репертуарний фонд.

У 80-ті роки камералістичний олімп області 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 Львівської консерваторії, талановитий викладач по класу скрипки УМШ, згодом і її директор (2010-2011 рр.) Степан Ясницький; альтист, соліст та педагог, керівник учнівських камерних ансамблів, відомий інструментальний майстер Омелян Попович; відомий віолончеліст, львів'янин із відомої династії музикантів Галичини, випускник консерваторії, педагог Мирослав Шутко. Цей квартет у складі яскравих персоналій здійснював нові і цікаві пошуки на ниві камерного мистецтва, акцентуючи увагу на мистецьку ерудицію краян та виконуючи чимало творів класичного репертуару.

У 1997 р. до Ужгорода переїздить скрипаль Юрій Соколовський. За ініціативою талановитого музиканта створено перший муніципальний струнний квартет, у котрому він вочевидь став художнім керівником та першою скрипкою в ансамблі. За роки діяльності (1997-2004 рр.) Ужгородський квартет насправду був окрасою професійного музичного життя міста. 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. Велика роль митців у плеканні творчості закарпатських композиторів: І. Мартона, Д. Задора, В. Теличка, Є. Станковича, Н. Марченкової, Й. Базеля, В. Гайдука. Особливим захопленням Ю. Соколовського була вірменська музика. Під час плідної співпраці з закарпатським товариством вірменської культури «Арагат» квартетом були здійснені унікальні записи творів Комітаса—С. Асламазяна, А. Бабаджаняна, А. Хачатуряна, К. Орбеляна. Блискучо репрезентував себе колектив і на європейській сцені, ним здійснено понад 300 концертів містами Словаччини, Угорщини, Австрії, Німеччини. Увіковічено діяльність квартету завдяки численним аудіо (8 CD) та відео (6 телефільмів) записам. У 1999 р. один із таких музичних фільмів, «Молитва каменю» (муз. Комітаса), відзначений дипломом на Всеукраїнському фестивалі-конкурсі телепрограм «Україна – рідний край» в Одесі. Не можна оминати й просвітницьку діяльність музикантів, адже на чолі із Ю. Соколовським квартетом започатковано роботу із молоддю на базі загальноосвітніх шкіл Ужгорода, що відбувалась у формі концертів-лекцій,

ознайомлюючи школярів із арт-зразками світової та вітчизняної музики.

Діяльність квартету під керівництвом Ю. Соколовського стала знаковою для камералістики краю, сформувавши високу професійну виконавську планку.

Список літератури:

1. Асталаш Г. Юрій Соколовський: гармонія покликання. *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. 136-151.

2. 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.

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

Хмельницький фаховий музичний коледж ім. В. І. Заремби

*Круліковська Тетяна Петрівна,
PhD, викладачка-методистка,
викладачка музично-теоретичних дисциплін,
заступниця директора з навчально-виховної роботи*

ДРЕЗДЕНСЬКИЙ ПЕРІОД МИХАЙЛА ЗАВАДСЬКОГО (1862–1867): ТВОРЧЕ ОТОЧЕННЯ, ПЕДАГОГІЧНІ ВПЛИВИ ТА ВІЗУАЛЬНІ ДЖЕРЕЛА

У дослідженні здійснено комплексну реконструкцію маловідомих сторінок життєтворчості Михайло Завадський (1828–1887) – українсько-польського композитора Поділля XIX століття, діяльність якого розгорталася у тісному взаємозв'язку з європейським культурним і музично-мистецьким простором доби романтизму.

Джерельною базою дослідження стали матеріали польського ілюстрованого тижневика *Tygodnik Ilustrowany* (1870, 1887), які вперше системно залучено до українського музикознавчого обігу як важливе джерело біографічної, іконографічної та рецептивної інформації. Аналіз публікацій дозволяє уточнити низку біографічних фактів українсько-польського композитора XIX століття та відтворити його раннє музичне становлення.

Михайло Адамович Завадський (1828–1887) народився у селі Михалківці на Поділлі та виявив музичні здібності вже у ранньому дитинстві. Систематичну музичну освіту розпочав під керівництвом першої наставниці –

пані Міллер. Подальше формування світоглядних і професійних засад відбувалося у Києві, зокрема під час навчання в університеті та активної взаємодії з провідними музикантами тогочасного культурного середовища. Серед його наставників – Кароль Шейльт, Алоїз Паночіні та капельмейстер Шмідберг, що забезпечило композитору глибоке занурення в європейську виконавську практику та репертуар.

Важливим етапом професійного становлення митця стала закордонна подорож 1862 року, у межах якої він відвідав Італію, Францію та Німеччину, остаточно зосередившись на навчанні в Дрездені. Саме дрезденський період (1862–1867) став визначальним у формуванні його творчої індивідуальності. У цьому культурному центрі композитор навчався у відомих європейських педагогів – Бьома, Кіля, Кароля Крегера, Алоїза Таузіга та Юліуша Шульгоффа. Особливий вплив на нього справило спілкування з видатними виконавцями, зокрема з молодим піаністом Каролем Таузігом, що сприяло поглибленню його фортепіанної виконавської майстерності та розширенню художнього світогляду.

Дрезден постає як потужний осередок музичної культури, який, за свідченням сучасників, відіграв роль «колиски серйозної класичної музики» у становленні композитора. Саме тут Завадський активно долучився до концертного життя: у 1864 році відбувся його перший публічний виступ, а у 1865 році – низка успішних концертів, що отримали схвальні відгуки в німецькій пресі. Визнання у професійному європейському середовищі засвідчило високий рівень його виконавської підготовки та композиторського мислення.

Повернувшись із-за кордону, Михайло Завадський розгорнув активну концертну та педагогічну діяльність у Києві, Львові та інших містах. Його творчий доробок налічував значну кількість опусів, серед яких особливе місце посідають салонні фортепіанні жанри – шумки, думки, чабарашки, а також масштабніші форми, зокрема рапсодії. У його творчості вперше в українській музиці сформовано тип фортепіанної рапсодії, зокрема модель «думка–шумка», що згодом отримала розвиток у творчості Миколи Лисенка.

Аналіз польськомовних джерел засвідчує органічний зв'язок музики композитора з українським фольклором. Його композиції характеризуються виразною інтонаційною спорідненістю з народнопісенною традицією, що виявляється у ритмо-інтонаційній структурі, ладовій організації та мелодичному мисленні. Український мелос виступає основою його індивідуального стилю, що поєднує національні елементи з європейськими композиційними принципами доби романтизму.

Особливого значення у дослідженні набуває аналіз рецепції постаті композитора у польськомовному культурному просторі. Публікація біографічного нарису, автором якого є Тадеуш-Ежи Стецький, демонструє поєднання документально-біографічного та художньо-публіцистичного підходів, що було характерним для романтичної традиції XIX століття.

Водночас некролог Юліуша Носалевського значно доповнює біографічні відомості та дозволяє глибше осмислити масштаби творчої діяльності композитора.

Вагомим результатом дослідження є введення до наукового обігу прижиттєвої іконографії композитора. Йдеться про портрет, виконаний Владиславом Подковінським, а також гравюру, створену за фотографією Юзефа Кордиша. Залучення цих візуальних джерел дозволяє розширити уявлення про культурну репрезентацію митця та особливості формування його образу в тогочасному мистецькому середовищі. Водночас вони підтверджують високий рівень суспільного визнання композитора, оскільки його портретування здійснювалося митцями, інтегрованими у провідні художні процеси другої половини ХІХ століття.

Таким чином, дрезденський період постає ключовим етапом у життєтворчості Михайла Завадського, що визначив подальший розвиток його композиторського стилю, виконавської майстерності та культурної репрезентації. Європейська музична освіта, інтенсивні творчі контакти та активна концертна діяльність сприяли формуванню його як митця, здатного інтегрувати українські національні елементи у ширший європейський музичний контекст.

Отримані результати суттєво доповнюють біографію композитора, розкривають механізми рецепції його творчості у польськомовному середовищі та вводять до наукового обігу нові джерела кінця ХІХ століття. Це, у свою чергу, дає підстави для переосмислення місця Михайла Завадського в історії українсько-польських музичних контактів та в загальноєвропейському культурному процесі доби романтизму.

Список літератури:

1. Круліковська Тетяна. Рецепція творчості Михайла Завадського в європейському контексті ХІХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 94. Том 1. С. 46–53.*

2. Tygodnik Ilustrowany. 1870. Nr 137. Tom VI. P. 70–71. URL : <https://bcu.l.lib.uni.lodz.pl/dlibra/publication/1556/edition/1214/content> (дата звернення: 07.12.2025).

3. Tygodnik Ilustrowany. 1887. Nr 235–236. Tom X. P. 293–294. URL : <https://bcu.l.lib.uni.lodz.pl/dlibra/publication/1519/edition/1181/content> (дата звернення: 07.12.2025).

Мадяр-Новак Віра Василівна
к. мист., викладачка-методистка ЦК «Теорія музики»,
заслужена діячка мистецтв України

ПЕТРО СВІТЛИК: 125-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ТА 100-РІЧЧЯ ВІД ПУБЛІКАЦІЇ СТАТТІ «НАРОДНА ПІСНЯ»

Приводом звернення до постаті одного із яскравих закарпатських подвижників – Петра Михайловича Світлика (1901–1973) послужили дві щогорічні ювілейні дати його життя: 125-річчя від дня народження та 100-річчя від публікації фольклористичної статті «Народна пісня». Урочистим відзначенням першої дати (напередодні 1 березня 2026 року) став культурно-просвітницький захід у с. Білки «Голос Боржавської долини», що супроводжувався відкриттям пам'ятної дошки ювіляру, доповідями, спогадами та відтворенням його збірань і музичних творів.

Для аналізу етномузикознавчої праці, що побачила світ у квітні 1926 року в часописі «Підкарпатська Русь», обрано формат науково-практичної конференції «У діалозі з музикою», запланованої саме на квітень. Інформація про цю знану постать внесена в «Українську музичну енциклопедію» [12], «Енциклопедію Закарпаття: визначні особи ХХ століття» [10], в «Антологію педагогічної думки Закарпаття» В. Гомоная [2], «Календар краєзнавчих пам'ятних дат» [1]. Його спадщину проаналізовано у збірниках наукових праць: «Київське музикознавство» [7], «Професійна музична культура Закарпаття» [8]. Видано окремі книги: «Петро Михайлович Світлик – подвижник Боржавської долини» М.Келемен [3], «Небесна студія» – зібрання етнографічних записів Петра Світлика [13]. Відомості про нього опубліковано у численних матеріалах 1991–2026 років [5, 6, 9, 11], розміщено на вебсторінках Закарпатської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. Ф. Потошняка [15], Закарпатського інституту післядипломної педагогічної освіти [4] тощо.

Мета статті – закцентувати увагу на сферах діяльності Петра Світлика та виявити «недопрочитане» в його фольклористичній праці.

Петро Михайлович Світлик (батько Михайла Петровича Світлика) належав до покоління нової закарпатської інтелігенції періоду Чехословацької республіки, яка в умовах потужного національного та культурного підйому краю сприяла розбудові різних сфер життя. П. М. Світлик опинився серед лідерів учительської інтелігенції 1920–1930-х років і, як справжній подвижник, виділився багатогранністю інтересів. Він активно долучився у процес якійсної перебудови освіти Закарпаття. Пройшов шлях від учителя початкових класів – до кваліфікованого учителя горожанських шкіл і

директора Білківської «горожанки». Викладав українську мову, географію, історію та музику. За високу ерудицію та педагогічний хист названий «народним учителем».

Відіграв помітну роль у розбудові в регіоні світського хорового виконавства. Вчився у видатних диригентів: Олекси Приходька (диригента хору та оркестру Руського театру тов. «Просвіта», керівника Руського Національного хору, хорових колективів двох учительських семінарій – чоловічої та жіночої, засновника Крайового хору учителів Підкарпатської Русі) та Петра Милославського (керівника хору учителів Ужгородського округу, Закарпатського ансамблю пісні й танцю, реорганізованого у Закарпатський народний хор). Диригентську практику розпочав в стінах Ужгородської учительської семінарії. Протягом життя створив чимало шкільних і самодіяльних хорових колективів. Серед найвідоміших: Дитячий хор Білківської горожанської школи (лауреат I премії на конкурсі у Празі, 1937 р.), ансамбль пісні й танцю «Кукурудзовод» (відзначений на Республіканських оглядах, записаний на платівки).

Брак хорового репертуару підштовхував П. Світлика до композиторської діяльності. Ним було написано близько 40 обробок народних пісень та хорів. Виявляв інтерес до літературної та етнографічної справи: записував легенди, перекази, казки, повір'я, прислів'я, описував народні традиції, звичаї та обряди. А поряд з цим стояв у витоків формування на Закарпатті музичної фольклористики.

Імпульсом до пробудження фольклористичного інтересу послужило кілька чинників: спалах популяризації народних пісень хоровими колективами, залучення учителів до збирацької діяльності, публікація їхніх матеріалів у періодиці та заснування «Архіву народної пісні» (1926).

У перший рік учителювання у Кушницькій школі П. Світлик активно занотовує народні пісні цього села й у 25 річному віці публікує свою першу фольклористичну статтю «Народні пісні». Її аналіз здійснювався авторкою цих рядків [6-8], однак 100-річчя від появи публікації підштовхує поглянути наново.

У статті П. Світлик постає як музикант, що сприяє пізнанню ще невідомого для закарпатців – прадавнього пласту місцевого фольклору – селянських народних пісень. Автор по-романтичному опоетизовує народну музику: «пісня – це щось золотое у народа» [14, с.79], його «душа і серце» [14, с.78]. Молодий учитель щиро підтримує ідею збирання народних пісень, але вважає, що обмеження записів лише текстами (без мелодій) є неповним, тому бачить нагальну потребу у нотаціях. З юнацьким максималізмом він пропонує тотальне збирання: з кожного населеного пункту – не менше 10 пісень. Тільки тоді, на його думку, можна буде побачити музичну красу та багатобарвність народної музики краю, скласти повне уявлення про пісенний фольклор усього Закарпаття. Його план дій максимально простий: провести курси з підготовки транскрипторів, ознайомити з методикою збирання та технікою нотації до 10 зацікавлених музикантів та розділити між ними території. На жаль, курсів

ніхто не провів, тотального обстеження музичного фольклору усієї Закарпатської області досі не здійснено, його замінюють острівкові «зондування» народно-пісенного матеріалу окремих населених пунктів, однак серед випускників Ужгородського музичного коледжу імені Д.С. Задора, що спеціалізуються з етномузикології, залучається світликівський підхід розподілу територій дослідження.

Закарпатський музикант виявився надзвичайно прискіпливим у відборі фольклорного матеріалу з того чи іншого населеного пункту. Він відкидає мелодії, позначені угорськими впливами, що стало наслідком періоду агресивної мадяризації і віддавав перевагу взірцям, що зберегли національну самотність.

Свій підхід Петро Світлик продемонстрував на нотаціях із с. Кушниця. До характерних фольклорних зразків цього населеного пункту він відніс: 1) коломийки, що склали основний жанр питомого необрядового фольклору (нотний приклад «Ой пушу я качурика», «Дуботанець»), 2) «латканя» – жанр питомого прадавнього обрядового фольклору («Горі сонічко, горі») та 3) популярні напливові зразки («Катеринка»). До них транскриптор додає описи. В характеристиці коломийок відмічає, що вони є домінуючим жанром Марамороської жупи, мають «чисто народну мелодію», «таку давню, як давня Верховина» [14, с.79], наголошує, що під одну мелодію виспівується безліч текстів. З наведених нотацій видно, що в селі побутують коломийки мінорного нахилу з розширенням побудови, де другий пісенний рядок повторюється двічі, або урізноманітнюється текстовими вставками «Гоп, шиди-риди-риди», що імітують інструментальний програш, після яких задля збереження ритми поновлюються два останні слова попереднього пісенного рядка.

Мелодика типової для Кушниці коломийки максимально проста, обертається у вузькому діапазоні. Щодо текстів, то П. Світлик подає їх максимально повними у вигляді в'язанок і тематично розрізнених коломийок. Але при цьому наголошує, що в'язанка про вівчарика належить до найулюбленіших в Мараморощі: «Як почнуть, приміром. на свадьбі або пірескубах співати, то цілий вечір минув, а ще все пісня про вівчаря не докончена» [14, с.80]. Особливий інтерес в записах П. Світлика викликає «Дуботанець», де 1 речення – коломийкове (4+4+6), а друге відтворює дуботіння під час танцю, характеризується акцентами та виявляє структуру (5+4)². Між побудовами мають місце тональні зіставлення: в 1-му реченні – тонікою є V шабель (з IV ввідн им), у 2-му реченні – I-й.

Раніше за Філарета Колессу Петро Світлик відкриває ладкання і вводить народний термін в обіг. Саме після цієї публікації вчений і зацікавиться жанром.

Світликівська характеристика ладкань наступна: се звикли співати «тогда, коли молодой вінки в'ють на вінчання» [14, с.82], «показує жалостний настрій» і далі продовжує: «якби сю пісню не співали на свадьбі, то свадьба

била би неповна» [14, с.83]. Нотація фіксує тип 4-рядкового ладкання з текстовою будовою ААВВ та мелодичною формою АВА 1 В 1 . Коментарі щодо напливової мелодії «Катеринки» – достатньо короткі: «Привандрувала з Гуцульщини в Довжанський округ і сталася незвично симпатичною межі народом» [14, с.81]. Нотний приклад демонструє, що «Катеринка» танцювальна, гетероритмічна, побудована на зіставленнях рівномірної пульсації (1 рчення) з козацькими ритмами 112 (2 рчення). Віршована пісенна структура є нетиповою для цього регіону: (4+4)² Пр. (3+3+4+3).

У попередніх аналізах статті зазначалося, що П. Світлик анонсував проведення порівнянь народних пісень Мараморощської жупи з піснями Березької жупи. Ймовірніше за все, зразками останньої мали стати пісні його рідного Імстичева. Пізніше на знак примирення з І. Панькевичем фольклорний матеріал саме цього села запропонує музикант для записів на грамофонні платівки (1935 р.).

Таким чином, стаття «Народні пісні» виявилася не лише проблемною, але й етнографістською (присвячувалася питанням збирання, нотування та опису народних пісень). Поряд з баченням нагальних потреб в галузі фіксації народних пісень і проблем, які потребували вирішення, юнак продемонстрував свої перші напрацювання у сфері нотації та опису народних пісень конкретного населеного пункту, а разом з тим аналітичність мислення, критичний підхід та організаторський талант. Ідеї статті визначили план подальших дій Петра Світлика. Він зосередився на народних піснях Іршавщини: самостійно обстежував музичний фольклор свого регіону, укладаючи рукописні збірники та популяризуючи зібраний матеріал.

Приклад Петра Світлика надихав інших і сприяв розквіту на Закарпатті етнографістської хвилі, яка в інших регіонах України не отримала такого яскравого прояву.

Список літератури:

1. Гаврош, Окс. Петро Михайлович Світлик : 105 років з дня народження композитора, збирача народної творчості (1901-1973). *Календар краєзнавчих пам'ятних дат на 2006 рік*. Ужгород, 2005. С. 118–121.
2. Гомонай В. Петро Михайлович Світлик. *Антологія педагогічної думки Закарпаття (XIX–XX ст.)*. Ужгород, 1992. С.127–131.
3. Келемен, М. Петро Михайлович Світлик: подвижник з Боржавської долини. Ужгород, 2001. 180 с.
4. Келемен, М., Ребрик, Н. Петро Світлик – закарпатський народний учитель, самодіяльний композитор, фольклорист, етнограф. URL: <https://zakinppo.org.ua/vydatni-postati-zakarpattia/petro-svitlyk-1901-1973/>
5. Кобаль, В. «Народний професор» із Білок: з нагоди 115-річчя від дня народження П. Світлика. *Культурологічні джерела*. 2016. №1. С. 64–66.
6. Мадяр-Новак В. *Музична фольклористика Закарпаття: етапи, постаї, збіутки (кінець XVII–середина XX ст.)*. Автореф. дис. ... канд. миства. Львів, 2021. 20 с.

7. Мадяр-Новак, В. Музично-фольклористична діяльність Петра Михайловича Світлика на Закарпатті. *Київське музикознавство*. Київ, 2005. Вип. 17. С.76–86.
8. Мадяр-Новак, В. Роль П. М. Світлика у збереженні народних пісень Іршавщини. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород, 2005. Вип. 1. С. 301–306.
9. Мадяр-Новак, В. Народний учитель: до 100-річчя з дня народження П. Світлика – відомого педагога та фольклориста. *Календар “Просвіти” на 2001 р.* Ужгород, 2001. С. 55–57.
10. Мадяр-Новак, В. Світлик Петро Михайлович. *Енциклопедія Закарпаття: визначні особи ХХ століття*. Ужгород, 2007. С. 296–297.
11. Мушинка, М. Голоси предків: звукові записи фольклору Закарпаття із архіву Івана Панькевича (1929, 1935). Пряшів, 2002. 256 с.
12. Прилепа, О. Світлик Петро Михайлович. *Українська музична енциклопедія*. Київ, 2023. С.315–316.
13. Світлик, П. Небесна студія: закарпатські народні перекази, легенди, вірування, звичаї, традиції, побут / упоряд. Н. Ребрик. Ужгород, 2008. 144 с.
14. Світлик П. Народна пісня. *Підкарпатська Русь*. 1926. Ч. 4. С.78–83.
15. Світлик Петро Михайлович. Сайт Закарп. обл. універс. наук. бібл-ки ім. Ф. Потушняка. URL: <https://www.biblioteka.uz.ua/zak/show.php?showFull=172>

ДВНЗ «Ужгородський національний університет»
 Факультет історії та міжнародних відносин

*Росул Тетяна Іванівна,
 к. мист., доцентка кафедри археології, етнології та культурології*

ПОЕТИКА ЖАНРУ ПАСАКАЛІЇ У ТВОРЧОСТІ І.МАРТОНА

Творча спадщина І.Мартона, як одного з фундаторів професійної композиторської школи Закарпаття, останнім часом систематично привертає увагу і виконавців, і музикознавців. Однак, існує ще чимало «білих плям» у дослідженні музики корифея музичної культури регіону. Яскравим прикладом цього є його органні твори. Наша мета – визначити жанрово-стильові риси пасакалії у творчості І.Мартона.

Органна спадщина І.Мартона кількісно невелика: її складають Токата для органа *c-moll* (1974 р.) і Пасакалія для органа й камерного оркестру *c-moll* (1975 р.). Також партія органа включена до партитури Меси, що обумовлено традицією католицького обряду.

Орган для І.Мартона був близьким інструментом, оскільки хлопчик почав опановувати гру на ньому ще в підлітковому віці. Очевидно, в юності він мав нагоду складати хоральні прелюдії, фантазії чи імпровізації, що звучали під час Богослужіння. Згодом, коли молодий композитор утверджувався у своєму професійному статусі, органна музика в радянському культурному просторі була під забороною як така, що тісно

пов'язана з релігійним середовищем, до того ж, значно віддаленим від православ'я.

У контексті радянської доби відродження інтересу до органа відбулося у період «хрущовської відлиги». Варто наголосити, що до середини ХХ ст. відбулася потужна еволюція органобудування: нові органи синтезували темброві й колористичні можливості інструментів симфонічного оркестру з віртуозно-концертним потенціалом клавірних. Відтак, орган вийшов з-під тотального впливу сакральних канонів та здобув статус світського концертного інструмента. А це, у свою чергу, сприяло жанровому оновленню, перегляду репертуарних пріоритетів, поступовій зміні сприйняття інструмента не лише композиторами, але й слухачами.

У 1957 р. в Москві була створена постійна комісія з органобудування (у 1969 р. перейменована на Раду з органобудування Міністерства культури СРСР), до якої входили авторитетні фахівці органної справи – Г.Гродберг, А.Котляревський, Н.Маліна та ін. За їх ініціативою й сприяння у найбільших містах союзних республік почали встановлювати або реконструювати інструменти, відкривати будинки органної музики, започатковано органні класи в консерваторіях. В Україні цей процес відбувався значно повільніше, ніж на російських теренах або в країнах Прибалтики. Так у Львові Будинок органної музики почав функціонувати у 1968 р., у Києві – 1980, Дніпрі – 1985, Рівному – 1989, Білій Церкві – 1990, Чернівцях – 1992 рр. У Донецькій філармонії орган з'явився у 1959 р., Харківській та Луганській – 1984, Сумській – 1986, Хмельницькій – 1991 р. [1].

У великій залі Закарпатської філармонії орган фірми «Riger Kloss» було встановлено у 1974 р. за сприяння І.Мартона – тоді художнього керівника філармонії. Водночас, у цей період завершила навчання у Київській консерваторії в класі А.Котляревського закарпатська органістка Н.Висіч. Саме ці чинники інспірували І.Мартона до написання органної музики.

Детальніше розглянемо Пасакалію для органа і камерного оркестру-молл.

Вибір жанру пасакалії, як можливості діалога з попередніми епохами, виявився співзвучним мистецтву ХХ ст. з його бажанням оновлення тематизму, тембрових і фактурних можливостей музики, пошуків нових ракурсів репрезентації жанрів. Пасакалія для органа стала своєрідним компромісом між «генетичною пам'яттю» інструмента та творчими імпульсами стилевих напрямів ХХ ст. До жанру пасакалії звертались відомі зарубіжні композитори: А.Шенберг, А.Веберн, А.Берг, П.Гіндеміт, М.Равель, Б.Бріттен та багато ін. Численні приклади знаходимо і в українській музиці. Так, у 60-80-х рр. ХХ ст. у творчості В.Гончаренка з'явилися органні Чакона, Прелюдія і fuga; у В.Губи – Партіта для органа; Ю.Іщенко – 6 прелюдій і фуг; О.Козаренка – Пасакалія; М.Колесси – Прелюдія і fuga та Пасакалія для органа; Ж.Колодуб – «Маленька сюїта в стилі бароко»; Є.Станковича – Пасакалія «Жертва отрока Божого» для органа тощо.

І.Мартон спирається на семантичний комплекс пасакалії, вироблений у добу бароко, що виявляється в структурі теми, повільному темпі, тридольному метрі, а також у принципах розвитку та характері звучання. Композитор, які і інші митці, через жанр пасакалії осмислює значущі проблеми сучасності – роздумує над життям, розкриває ідеї добра і зла. Форма варіацій на basso ostinato через багаторазове повторення теми і неквапливе розгортання музичної форми дозволила митцеві продемонструвати масштабність і смислову глибину, занурити слухача у стан зосереджених роздумів, які приводять до життєствердних висновків.

І.Мартон, включивши до виконавського складу Пасакалії камерний оркестр, надає твору рис концертності. Ця ідея підкріплюється драматургійними рішеннями автора, вибудованими на основі тембрових і фактурних контрастів: сольні варіації органа співставляються з проведеннями їх струнною групою.

Композиція твору базується на проведенні теми та 18 варіацій і обрамляється вступом і кодою. У вступі (Andante) формується тематичне зерно, пов'язане з напруженою інтонацією зб.2, котра асоціюється з болісним переживанням. Вступ постає як діалог струнних і органа, що зітканий із запитальних інтонацій та багатозначних пауз. Він передбачає масштабність композиції та глибоке занурення у зосереджену атмосферу.

Початкове проведення теми І.Мартон робить не одноголосим (як це прийнято у пасакалії), а доручає всім інструментам. У ролі basso ostinato постає речитативна тема із звивистою мелодичною лінією, виразними альтераціями та перерваними зворотами, що посилює процесуальність музичного мислення. Ладове забарвлення теми – гуцульський лад – додає звучанню локального колориту.

Особливістю інтерпретації жанру пасакалії у творчості І.Мартона є включення утриманого протискладнення у верхніх шарах фактури, що відтінює строгість басової теми ліричним співучим мелодизмом. Інтонаційний зміст протискладнення виявляє деяку спорідненість із фольклорними прототипами і теж містить інтонацію зб.2, але в низхідному напрямку. Тема протискладнення постійно переміщується між партіями та інтонаційно й ритмічно оновлюється, збагачуючи музичну тканину твору. Митець використовує традиційні прийоми розвитку: темброві та динамічні зміни, ритмічну дімінуцію, включення нових контрапунктуючих голосів.

Темпові зміни та фактурні контрасти дозволяють згрупувати варіації у тричастинну форму: де 1-8 варіації складають 1 розділ, 9-15 – середній, а 16-18 – репризний, котрий завершується кодою. Принцип концертності, закладений у Пасакалію, потребував від І.Мартона посилення тембрових контрастів. Відтак, повнозвучні туттійні варіації співставляються із сольними. Зокрема, 4, 10 і 11 варіації виконуються органом, а 3, 9, 14 і 15 – струнними. Як бачимо, у багатьох випадках дві сольні варіації розташовані поряд, що

дозволяє глибше відчутти природу ліричного і зосереджено-філософського образів.

Незмінний бас виконує важливу формотворчу функцію: вторгальна каденція забезпечує плавні переходи від однієї варіації – до іншої. Упродовж твору зберігається стала структура теми – 8 тактів, водночас, перед останньою варіацією, що виконує репризну функцію, композитор суттєво розширює тему (22 такти) завдяки інтенсивному мотивному й гармонічному розвитку. Еліптичні звороти, бурхливі арпеджіо у всіх шарах фактури, насичена динаміка та безупинна ритмічна пульсація підкреслюють кульмінаційний характер 17-ї варіації. Таким чином, композиційне ціле виявляє крещендууючий тип розвитку і спрямоване від поліфонічного багатоголосся до монолітного гармонічного та моноритмічного ансамблю у кодї.

Отже, звернення І.Мартона до жанру пасакалії у зрілий період творчості можна пояснити не лише здобутими можливостями встановлення органу у великій залі філармонії, а, насамперед, пошуками рівноваги емоційного та інтелектуального начал у музиці. Це також відповідало загальній тенденції посиленого інтересу композиторів другої половини ХХ ст. до старовинних поліфонічних форм.

Не втративши опори на традиційний комплекс жанрово-стильових ознак пасакалії, І.Мартон наділив її індивідуальними рисами. По-перше, поєднання органу з інструментами камерного оркестру надало твору рис концертності, що сприяло посиленню контрасту тембрових барв, колоруванню як самої теми, так і супутніх голосів. Теплі тембри струнних дозволили автору посилити ліричну та елегантну інтерпретацію жанру. По-друге, насичення тематизму елементами жанрової характерності (насамперед, речитативності та пісенності) та використання гуцульського ладу виявляє тісний зв'язок з національно-фольклорними витоками, що є характерною рисою стилю музики І.Мартона.

Тонально-тематичні й фактурно-ритмічні принципи формотворення у Пасакалії є домінуючими. Загалом, чіткість та логіка форми, ясність музичної мови, тонке відчуття природи інструменту в Пасакалії для органу та камерного оркестру свідчать про вияв неокласичних тенденцій у творчості І.Мартона. Власне жанр пасакалії, попри стильові трансформації, довів свою життєздатність та гнучкість упродовж століть.

Список літератури:

1.Шевчук-Назар Л. Українські органні магістралі. *Музика*. 2021. URL: <http://mus.art.co.ua/ukrainski-orhanni-mahistrali-lviv/> (дата звернення 22.03.2026)

*Семенюк Наталія Вікторівна,
старша викладачка ЦК музики та окремих методик*

БАЯННЕ МИСТЕЦТВО ВОЛИНІ: ВИТОКИ ТА РОЗВИТОК

З кінця тридцятих років минулого століття на Волині організовується система культурно-освітньої та мистецької роботи. На відміну від початку тридцятих років, коли заборонялася українська мова в офіційних установах, школах, одним із прогресивних кроків тодішньої радянської влади було утвердження української мови, запровадження системи обов'язкового початкового шкільництва, створення культурно-мистецьких закладів. Разом з тим влада використовувала структури культурно-освітньої галузі для ведення пропагандистської роботи у підтримці нового режиму. Однак, друга світова війна, фашистська окупація краю перервали цей процес. У другій половині 1941 року припинялась діяльність культосвітніх установ. Багато з них було частково пошкоджені або зовсім знищені. Але після визволення Волині від фашистських окупантів у лютому-липні 1944 року розпочалося визволення мережі системи культурно-освітніх закладів.

У Луцьку ще до воєнного періоду функціонувала музична школа, де значну роль приділяли викладанню гри на народних інструментах, особливо баяні. Однак немає ніде зафіксовано перших викладачів баянного мистецтва. Відомо їх вже тільки в післявоєнний період, коли гра на баяні відходить від аматорської діяльності і досягає вершин професійної майстерності. В той час на Волинь був направлений на роботу в Луцьку музичну школу викладач по класу баяна Андрій Захарович Іщенко, також приблизно в цей період розпочав свою педагогічну діяльність Олександр Йосипович Левкович, трохи пізніше почав працювати Василь Петрович Чинч. Ось ці три провідні викладачі народного відділу Луцької музичної школи стали основоположниками баянного мистецтва Волині, зокрема міста Луцька.

Також в тяжкі післявоєнні часи на основі музичної школи в Луцьку були створені філіали у Володимирі-Волинському та Ковелі. А з 1954 (Володимир-Волинський) та 1956 (Ковель) років були засновані самостійні музичні школи в цих містах. Першим викладачем по класу баяна у Володимир-Волинській дитячій музичній школі став Владислав Миколайович Сарана, Белов Микола Павлович, Філоненко Павло Іванович, Манухін Микола Іванович, Віктор Тікучев, Лістратов Володимир Михайлович, Некрасов Олександр Іванович. Продовжували історію баянного мистецтва у Володимир-Волинській дитячій музичній школі Шпоцький Андрій Йосипович, Тарасюк Віктор Васильович та Чолохов Сергій Дмитрович [3].

Основоположниками баянного мистецтва Ковельської музичної школи були: Віктор Андрійович Климов, Віталій Іванович та Валентин Іванович Громадські, Олександр Миколайович Бердніков, Анатолій Савович Марценюк. Значний внесок у становленні баянного мистецтва в Ковельській музичній школі зробили: Андрій Йосипович Терехух та Микола Дмитрович Герес. З 2004 року музичну школу було перейменовано на Ковельську школу мистецтв. Значну частину школи становлять учні народно-клавішного відділу. Їх навчають: Оксенюк Світлана Никифорівна, Пастерницька Олена Володимирівна, Мишковець Людмила Пранасівна, Сілівончик Наталія Семенівна, Зінчук Віталій Федорович.

Тим часом у Луцьку в далекі 1977 та 1983-ті роки були засновані друга та третя музичні школи. Поряд з фортепіанним, струнним, духовим відділами у цих школах, а також у музичній школі №1, інтенсивно розвивався і народний клавішний відділ. На ньому працюють провідні педагоги-баяністи та навчаються обдаровані учні. Сьогодні можна відзначити таких викладачів баянного мистецтва: Удот Оксана Миколаївна, Рокосш Владислав Вікторович, Щегельський Феофан Григорович, Степанова Лариса Петрівна, Суворови Василь Олександрович та Тетяна Остапівна.

Досліджуючи історію становлення та розвитку баянного мистецтва на Волині неможливо не згадати про середні та вищі учбові заклади в області. До 17 вересня 1939 року на все колишнє Волинське воєводство не було жодного державного навчального закладу, який би готував педагогічні кадри. Після встановлення Радянської влади мережа шкіл значно розширилась і постала гостра потреба в учителях. Щоб задовільнити її, на Волині були відкриті педагогічні школи у місті Луцьку, Володимирі-Волинському та Любешові. 15 грудня 1944 року педагогічна школа у Володимирі-Волинському була перейменована у педагогічне училище. Навчально-виховний процес в училищі на той час забезпечувало більше 20 викладачів, об'єднаних в постійно діючі предметно-методичні комісії: мови і літератури, фізико-математичну, хіміко-природничу, історико-географічну, педагогічну, фізкультури і співів. Студенти мали змогу працювати у гуртках: філологічному, історичному, фізкультурному, шахово-шашковому, хоровому, музичному та інших. Після Великої Вітчизняної Війни у школах регіону постала гостра потреба у вчителів фізичної культури, тому від 5 серпня 1949 року Володимир-Волинське педагогічне училище було реорганізоване у педагогічне училище фізичної культури. Однак у 1960-61 роках почали готувати вихователів дошкільних закладів і відновлено процес підготовки спеціалістів для початкової школи [1]. Приблизно в цей час почали працювати і викладачі-баяністи, а саме: В.С. Троцюк, А.В. Патрай, К.М. Павловська, А.С. Павлов, Н.О. Тетерук, А.П. Карпук, В.А. Горгоц, М.А. Кравчук, І.С. Сурмик, Г.В. Грицевич. Продовжують традиції педагогів-баяністів О.М. Музичук, Л.Б. Музиченко, Н.В. Семенюк, І.В. Цезарук.

15 серпня 1952 року в місті Ківерцях був відкритий технікум підготовки культосвітніх працівників. Клас баяну очолювали М.П. Семчук, О.П. Токарев, А.М. Лонський. Через десять років (серпень 1962 року) технікум було перейменовано на училище, а директором назначено В.М. Чебліна. А з 1963 року училище переведено до обласного центру. Викладачами по класу баяна стали кваліфіковані педагоги – А.М. Стецько, П.С. Пасюк, В.В. Корбут, Л.В. Бортник [2].

Ще однією гілкою розвитку баянного мистецтва є історія відділу народних інструментів Луцького державного музичного училища, заснованого у 1959 році. Училище було створене, насамперед, для забезпечення кадрами музичних шкіл області. Біля витоків становлення відділу також стояли викладачі – баяністи А.З. Іщенко, Л.В. Горбатенко, І.М. Крицин, В.К. Дяченко, А.Н. Бідняк.

У 1997 році на базі Луцького державного музичного училища і Луцького училища культури, згідно з рішенням Волинської обласної Ради було створено Волинське державне училище культури і мистецтв, у якому відділ народних інструментів продовжив свою історію. З 2002 року відділ народних інструментів Волинського державного училища культури і мистецтв очолює Валентина Йосипівна Милогородська – ініціативна, творча і віддана баянному мистецтву особистість. Тривалий час в училищі працювали такі викладачі по класу баяна як О.А. Мізюк, П.Є. Милогородський, П.С. Пасюк, В.І. Громадський, Ф.Г. Щегельський, М.С. Козар, В.Є. Милогородський, А.О. Рихлюк, О.В. Мирончук, Р.П. Воронка.

Інтенсивно розвивається баянне мистецтво в Інституті мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки, який був заснований у 1993 році на основі Луцького педінституту імені Лесі Українки на кафедрі педагогіки і методики початкового навчання педагогічного факультету, де було створено методичну комісію з музики і співів початкових класів. Сьогодні можна вважати основоположниками баянного мистецтва на кафедрі музичних інструментів Інституту мистецтв Кучерука Володимира Феофіловича, Гордійчука Андрія Миколайовича та Шиманського Петра Йосиповича [4].

Баянне мистецтво Волині має глибоке історичне коріння та пройшло складний шлях становлення — від аматорського виконавства до професійного рівня. Важливу роль у його розвитку відіграли післявоєнне відновлення культурно-освітньої сфери, діяльність провідних педагогів та створення мережі музичних навчальних закладів. Сьогодні баянне мистецтво регіону продовжує активно розвиватися, зберігаючи традиції та водночас збагачуючись новими творчими здобутками.

Список літератури:

1. Володимир-Волинський педагогічний коледж ім. А.Ю. Кримського. 75 років. Історія, сьогодення, перспективи. Ювілейне видання/Наук.ред. М.Г. Савельєв, Володимир-Волинський педагогічний коледж ім. А.Ю. Кримського. Луцьк: ПрАТ

«Волинська обласна друкарня», 2014. 120 с.

2. Денисюк В.Т. Одержимі творчістю. Про мистецькі та культурно-освітні училища Волині /В.Т.Денисюк. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2004. 228 с.

3. Мосорук Н.Накартині піввіку музика звучить *Слово правди*. 12 жовтня 2004. С.2.

4. Перший творчий ужинок (до 10-річчя кафедри музичних інструментів інституту мистецтв ВДУ) / Уклад.В.Ф.Кучерук та ін. Луцьк : РВВ “Вежа” Волин.держ.ун.-ту ім.Лесі Українки , 2002. 43 с.

Комунальний заклад «Ужгородський музичний фаховий коледж імені
Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради

Тетерюк-Кінч Юлія Сергіївна,

PhD, викладачка-методистка ЦК «Фортепіано»

УКРАЇНЬСЬКА ФОРТЕПІАННА ШКОЛА ТА ЇЇ РЕГІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ: ЗАКАРПАТСЬКИЙ ВИМІР

Фортепіанна школа України є важливою складовою національної музичної культури та професійної мистецької освіти. Її становлення та розвиток нерозривно пов'язані з формуванням системи музичної освіти, розвитком виконавського мистецтва та діяльністю видатних музикантів-педагогів. Українська фортепіанна школа формувалася впродовж ХІХ–ХХ століть на основі поєднання європейських виконавських традицій із національною музичною культурою [3, с. 25]. Вона увібрала в себе риси різних піаністичних напрямів, що існували в провідних музичних центрах Європи, та поступово виробила власні педагогічні й виконавські принципи.

Значний вплив на формування української фортепіанної школи мали провідні музичні навчальні заклади, серед яких важливе місце займають Національна музична академія України, Львівська Національна музична академія імені М. В. Лисенка, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової тощо [1, с. 3]. У цих освітніх осередках сформувалися основні принципи української фортепіанної педагогіки, які передбачають гармонійне поєднання технічної досконалості з глибоким художнім змістом виконання. Серед ключових методичних засад української фортепіанної школи особливе значення мають розвиток музичного мислення, формування культури звуку, увага до стилістичної достовірності виконання, а також виховання індивідуальної творчої особистості піаніста.

Українська фортепіанна школа представлена цілою плеядою видатних виконавців і педагогів, які зробили вагомий внесок у розвиток фортепіанного мистецтва та педагогіки [2, с. 15]. Їхня діяльність сприяла становленню професійної музичної освіти, формуванню високих виконавських стандартів та популяризації фортепіанного мистецтва. Водночас у різних регіонах України поступово сформувалися власні виконавсько-педагогічні традиції, що

стали складовими загальноукраїнської фортепіанної школи.

Одним із яскравих регіональних осередків розвитку фортепіанного мистецтва є закарпатська фортепіанна школа. Її становлення відбувалося у специфічному історико-культурному середовищі Закарпаття, де протягом тривалого часу взаємодіяли українська, угорська, словацька, чеська та австрійська музичні традиції. Така культурна багатоманітність сприяла формуванню особливого мистецького середовища, у якому органічно поєдналися європейські виконавські принципи з національними музичними традиціями [5, с. 145].

Комунальний заклад «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. С. Задора» Закарпатської обласної ради, яке протягом десятиліть відіграє провідну роль у підготовці професійних музикантів і педагогів. Саме в цьому закладі освіти сформувалися основні педагогічні традиції, що визначають специфіку регіональної фортепіанної школи. Вони ґрунтуються на високих вимогах до технічної підготовки піаністів, розвитку художнього мислення, формуванні культури звуку та глибокому розумінні стилю музичних творів.

Значний внесок у розвиток закарпатської фортепіанної школи зробили талановиті викладачі-піаністи, серед яких вагоме місце займають Дезидерій Задор, Семіраміда Хосроєва, Маріанна Валковська та інші представники педагогічної спільноти регіону. Їхня багаторічна педагогічна діяльність сприяла формуванню високого професійного рівня підготовки піаністів, розвитку виконавської культури та популяризації академічного фортепіанного мистецтва.

Характерною рисою закарпатської фортепіанної школи є поєднання високої технічної культури виконання з особливою увагою до образності, емоційної виразності та стилістичної точності інтерпретації музичного твору. У педагогічній практиці велика увага приділяється розвитку слухового контролю, формуванню відчуття музичної форми, логіки розвитку музичної думки та сценічної культури виконавця. Важливим аспектом навчального процесу є також залучення студентів до ансамблевого музикування, концертної діяльності та участі в мистецьких конкурсах і фестивалях.

Сьогодні традиції української та закарпатської фортепіанних шкіл продовжують активно розвиватися. Викладачі музичних закладів освіти передають свій професійний досвід новим поколінням музикантів, поєднуючи класичні педагогічні принципи з сучасними методами музичної освіти. Завдяки цьому фортепіанна школа України залишається важливим осередком формування високопрофесійних виконавців і педагогів та продовжує відігравати значну роль у розвитку національної музичної культури.

Список літератури:

1. Виконавські школи вищих учбових закладів. Тематична збірка наукових праць / Ред. І. Д. Безгін, Л. Я. Бондаренко, О. І. Малозьмова. Київ : КДК ім. П. І. Чайковського, 1990. 180 с.

2. Гнатюк Л. А. Микола Лисенко і Лейпцизька консерваторія. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. [гол. ред. В. І. Рожок ; ред. кол. О. В. Антонюк, В. М. Апатський та ін.]. К., 2012. № 2 (15). С. 19–33.

3. Гуральник Н.П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті музичної педагогіки: монографія / Наталія Гуральник. Київ, 2007. 460 с.

4. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2002. 208 с.

5. Дьомін С. М. Тутковський. *Український музичний архів*. Вип.3.Київ : Центрумзінформ, 2003. С. 144–152.

РОЗДІЛ 3. ПЕДАГОГІЧНА МАЙСТЕРНІСТЬ: АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МУЗИЧНОЇ ПСИХОЛОГІЇ ТА ПЕДАГОГІКИ

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

Агратіна Георгій Іванович
народний артист України, професор кафедри народних інструментів

РОЗВИТОК МОТОРИКИ ЯК ОСНОВИ ТЕХНІКИ ЦИМБАЛІСТА

Сучасне виконавство на цимбалах в Україні представлене яскравими виконавцями, які гідно презентують різностильове цимбальне мистецтво як складову вітчизняної музично-інструментальної культури. Поміж виконавців, що активно концертують слід назвати А. Войчука, В. Овчарчина, В. Дмитренка, М. Кужбу, І. Ровенка, М. Чудновського та інших.

Поряд з виконавськими досягненнями нове століття отримало глибокий та всебічний аналіз цимбального мистецтва – від історичних питань, вирішення теоретичних та виконавських проблем, а також, педагогічних завдань. Грунтовні дослідження належать Т. Барану – ним написані дисертація, монографія, підручник, низка статей. Отримують розгляд зазначені теми і у роботах М. Кужби. У чисельних працях науковці не оминають своєю увагою один з важливих складників виконавського мистецтва – віртуозність.

Як явище, в музичному мистецтві та музикознавстві віртуозність висвітлена доволі широко. Так, А. Черноіваненко вважає, що «віртуозність є іманентною властивістю музичного інструменталізму як майстерно-технічне і енергетичне «збільшене» подовження людського мислечоття» [2. с. 27]. Погоджуючись з думкою авторки, слід вказати, що гра на цимбалах потребує високого рівня віртуозності. Віртуозність необхідно розглядати у декількох площинах – як засобу досконалого інтерпретування музичного твору та, як одного з основних компонентів виконавської майстерності. Трагування

поняття майстерності у науковій та методичній літературі вказує на його багатоплановість – техніка виконавця завжди виявляє зв'язок з художнім мисленням. Така єдність художнього та технічного пластів виконавської майстерності, формує комплекс віртуозності музиканта, який слід розуміти як особливу якість виконавця-митця. Виховання такого рівня виконавця передбачає розвиток інтонаційної виразності, інтелектуального та емоційного мислення, а також технічне володіння інструментом. Як слушно зауважив М. Кужба: «природна віртуозність цимбального виконавства спрямовує композиторів до максимального використання її можливостей із зверненням до жанрів, яким притаманна моторність, подекуди закладена навіть в назві (токатина, токато, капричіо тощо)» [1. с. 59].

Одним з важливих складників техніки цимбаліста є високорозвинена моторика, яка характеризується вправністю, швидкістю та усвідомленістю координаційних механізмів між слухом та руховою сферою. Формування ігрових рухів повинно відбуватись на основі завчасно сформованих чітких слухових уявлень. Водночас, в процесі роботи слухові уявлення можуть автоматизуватись і у таких випадках слід покладатись на моторну пам'ять, яка має бути вже доволі високого рівня.

У роботі над розвитком моторики варто дотримуватись послідовного принципу від простого до складного. Одним з першочергових завдань є постановка ігрового апарату, або, за необхідності, її корегування. Адже правильна постановка впливає на важливий елемент техніки звуковидобування на цимбалах – відтворення удару. Після його виконання виконавець повинен обов'язково розслабити апарат (у процесі навчання місце для розслаблення має бути чітко фіксованим).

Розуміння ролі аплікатури як раціонального показника для миттєвої орієнтації у просторі інструменту при швидкому переміщенні по регістрах. Подекуди, доречно уникати традиційного попереминого руху рук, що обумовлено як руховими, так і художніми завданнями. З огляду на специфіку побудови цимбалів (коли мала секунда може виконуватись у різних частинах інструменту) доцільно грати два удари, що передують великому стрибку, однією рукою. Виконання широких інтервалів однією рукою, що технологічно уявляє собою удар з швидким переміщенням, повинно втілюватись своєрідним літаючим рухом. Виявлення взаємозв'язку аплікатури з динамікою та тембром – урахування визначеного місця удару на струні для збереження тембральної однорідності чи посилення фарб звучання. Вплив правильно підібраної аплікатури впливає на темп – її раціональність забезпечує швидкість моторики. Вихід на стрімкі темпи досягається вивченням окремих фрагментів (ритмічних фігур, мотивів) у комфортному темпі з поступовим збільшенням швидкості. Високоорганізованої координації рухів, а також опануванню незалежності рухів рук сприяють різноманітні ритмічні вправи (одночасне виконання різних ритмів правою та лівою рукою), гра терціями, секстами та

октавами, виконання хроматичних та цілотонних гам, арпеджіо та септакордів (зменшених та збільшених), по всьому діапазону інструменту.

Відпрацювання моторики у тремоло рекомендується починати з триольного ритму, чергуючи початок ритмо-формули різними руками (перший удар правою, потім навпаки) від повільного темпу до швидкого. Такі комбінування рук забезпечують у перемінних ударах однакову інтенсивність для створення однорідності ударів та ефекту безперервного звуку. Досягнення плавності ведення звуку можна забезпечити підключенням диференціювання динаміки у шкалі від піано до форте. Для підсилення методичного ефекту у вихованні співучого звуковидобування можна практикувати позначення певних епізодів терміном *legato*. Такі вказівки активують слухову уяву цимбаліста, який через роботу внутрішнього слуху відтворює звучання інструменту як людського голосу.

Зразком еталону поетичного звучання цимбалів можна вважати гру Тоні Йордакі. Виступ видатного румунського музиканта свого часу залишив незабутні враження, втілюючи спів інструменту. Отже, через розвиток моторики виконавець на цимбалах здатний не лише досягати досконалості техніки, як прояву майстерності, але й формувати нові естетичні критерії гри на інструменті.

Список літератури:

1. Кужба М. Цимбальний всесвіт: стильові виміри сучасної творчості. Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту... доктор мистецтва. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, 2023. 102 с.

2. Черноіваненко А. Академічне народно-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої систематології: автореф. дис. ...д. мист. 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. 2021.

Тернопільський мистецький фаховий коледж імені Соломії Крушельницької

*Букало Наталія Зіновіївна,
викладачка-методистка, голова ПЦК «Теорія музики»*

СИМФОНІЯ БАРВ: МУЗИКА ТЕРНОПІЛЛЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ ДИТЯЧОЇ УЯВИ

**Книги-альбоми «Сім видатних композиторів Тернопільщини в
мистецьких витворах юних художників» та
«Соломія Крушельницька. Голос, який підкорив світ»**

Взаємозв'язок між музикою та живописом здавна є предметом дослідження. Будь-які прояви творчості так чи інакше викликають певні емоції та почуття, змушують замислитися про щось важливе. Відомі митці не випадково вважали живопис і музику спорідненими видами творчості. Сила

глибоко емоційних художніх образів, створених живописцями та музикантами впродовж століть, підтверджують доречність цього твердження [1, с.1].

Виклики сьогодення дали поштовх нам, авторам даного проєкту, познайомити дітей з музичною культурою рідного краю для того, щоб вони могли виразити свої емоції, думки в художніх полотнах. Ця робота стала частинкою музикотерапії для наших учнів, які зцілювалися мистецтвом, а також пізнавали нове про знакових митців Тернопільщини.

Книги-альбоми «Сім видатних композиторів Тернопільщини в мистецьких витворах юних художників» та «Соломія Крушельницька. Голос, який підкорив світ» видали викладачі Тернопільського мистецького фахового коледжу ім. Соломії Крушельницької, а саме: Богдан Федорів, викладач образотворчого мистецтва мистецької школи коледжу та Наталія Букало, очільниця відділу «Теорія музики». У даному проєкті брали участь учні мистецької школи художнього відділу при ТМФК ім. Соломії Крушельницької, які малювали картини під враженням від прослуханих творів у виконанні Соломії Крушельницької та композиторів Тернопільщини.

Книга-альбом «Соломія Крушельницька. Голос, який підкорив світ» складається з шістдесяти восьми робіт, а саме: п'ятдесяти двох учнівських картин та шістнадцяти робіт Богдана Федоріва. Книга є двомовною (українсько-англійською), що розширює коло читацької аудиторії. Також за QR-кодом можна прослухати одинадцять пісень у виконанні Соломії Крушельницької [2]. Видання вражає унікальним поєднанням сучасного художнього бачення молодих митців із величчю архівної спадщини легендарної співачки.

В альбомі «Сім видатних композиторів Тернопільщини в мистецьких витворах юних художників» представлені музичні композиції семи відомих світу композиторів, доля яких пов'язана з тернопільською землею. Книга-альбом складається з дев'яноста семи учнівських творів різних жанрів та вісімдесяти восьми робіт їхнього наставника, співавтора книги-альбому Богдана Федоріва.

Музичні твори, які були обрані для прослуховування, є знаковими у творчості цих композиторів. А саме:

- **Денис Січинський** (опера «Роксоляна», кантата «Лічу в неволі» слова Т. Шевченка);
- **Василь Безкоровайний** (дитяча казка-оперета «Червона Шапочка», солоспів «Де ж ти, листочку» слова Б. Лепкого);
- **Василь Барвінський** (Концерт для фортепіано з оркестром, фортепіанні прелюдії);
- **Михайло Вериківський** (ораторія «Гайдамаки» слова Т. Шевченка, ораторія «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку», симфонічна сюїта «Веснянки»);
- **Анатолій Горчинський** (пісні «Росте черешня в мамі на городі»,

«Троянди на пероні», «Червона троянда»);

• **Ігор Поклад** (пісні «Дикі гуси» та «Чарівна скрипка» на слова Ю. Рибчинського);

• **Іван Небесний** (опера «Лис Микита», «Небесний щедрик»).

У даній публікації стисло й пізнавально подана інформація про життя й творчість митців. Книга-альбом є також двомовним (українсько-англійським), що сприяє його поширенню серед ширшої читачької аудиторії. За QR-кодом в альбомі можна прослухати твори визнаних у світі тернопільських композиторів, які надихнули юних художників створити образотворче їх сприйняття. Електронна версія книги-альбому «Сім видатних композиторів Тернопільщини в мистецьких витворах юних художників» подана в списку використаних джерел [3].

«Цей альбом введе в чарівний світ музичної та мистецької алегорії... Манлива подорож крізь віки й простори примусить глибоко задуматися над історією рідного краю та призначенням людини на землі, над такими вічними поняттями як життя і смерть, вірність і зрада, любов і розлука, щастя і недоля... Коли розглядаємо представлені малюнки юних художників мистецької школи коледжу, вони неначе промовляють: чарівний світ музики і мистецтва вічний», — коментує співавтор видання Богдан Федорів, лауреат Всеукраїнської літературно-мистецької премії імені Богдана й Левка Лепких, лауреат обласної премії імені Олени Кульчицької [3, с.9].

Враженням від книги-альбому поділився Олег Герман, заслужений діяч мистецтв України: «Дивовижна мелодія образів споглядається крізь призму дитинного сприймання. Постаті наших славетних земляків, що залишили на партитурі часу незнищені сліди своєї творчості, оживають перед нами в роботах юних художників та мистецьких інтерпретаціях їх наставника Богдана Федоріва. Воістину все бачиться барвистим букетом щирої поваги та вдячності за можливість називати себе земляками велетів музики світового виміру. Діти, відчувши це у звучанні їх творів, передали образність своїх почуттів» [3, с.5].

Ці видання є справжнім мультимедійним проектом, де живопис, музика та історія сплітаються в єдину розповідь про світову зірку Соломію Крушельницьку та славетних композиторів Тернопільщини. Завдяки поєднанню художнього бачення, двомовності та інтерактивних QR-кодів, книги-альбоми стають унікальним інструментом популяризації української культури у світі.

Список літератури:

1. Живопис і музика: палітра кольорів і звуків.

URL: <https://artmuseum.kh.ua/novini/zhivopis-i-muzika-palitra-koloriv-i-zvukiv.html>

2. <https://www.youtube.com/watch?v=Asx7vVfWlz0&t=1659s>

3. «Сім видатних композиторів Тернопільщини в мистецьких витворах юних художників». URL: https://drive.google.com/file/d/1TRXAq2_cCrYgf9a8ThMfBOCq0k3AJ/view

*Гріньова Віталіна Віталіївна,
магістр, викладачка вищої категорії з музично-теоретичних дисциплін*

ВІД НОТИ ДО ГАДЖЕТА: СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ В МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНІЙ ОСВІТІ

Сучасний освітній простір потребує оновлення методів викладання музично-теоретичних дисциплін відповідно до особливостей сприйняття сучасних учнів. У доповіді представлено практичний досвід інтеграції цифрових та інтерактивних технологій у викладання сольфеджіо та музичної літератури в умовах мистецької школи.

Поєднання традиційних форм навчання (слуховий аналіз, робота з нотним текстом, сольфеджування) із цифровими інструментами сприяє активізації пізнавальної діяльності учнів, підвищенню мотивації до навчання та формуванню музичного мислення.

Використання інтерактивних платформ, мультимедійних презентацій, онлайн-вікторин та аудіовізуального аналізу музичних творів дозволяє зробити урок більш наочним, динамічним і практикоорієнтованим. Учні виступають не пасивними слухачами, а активними учасниками освітнього процесу.

Практика показує, що цифрові технології не замінюють традиційної музичної педагогіки, а розширюють її можливості, створюючи ефективне поєднання академічної музичної освіти та сучасного освітнього середовища.

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування та аналіз практичного застосування інтерактивних методів навчання в системі музичної освіти, виявлення їхнього впливу на формування музичного мислення, розвиток творчих здібностей учнів та підвищення ефективності навчального процесу.

Професійна новизна досвіду полягає у впровадженні інтерактивної моделі викладання музично-теоретичних дисциплін, що базується на поєднанні традиційних музично-педагогічних методик із цифровими освітніми технологіями.

Новизна підходу проявляється у:

- трансформації уроку музичної теорії з репродуктивного у діяльнісний формат;
- використанні цифрових сервісів як засобу розвитку аналітичного та слухового мислення;
- створенні інтерактивного освітнього середовища, у якому учень виступає активним учасником навчання;
- адаптації академічної музичної освіти до умов цифрової культури сучасного учня.

Запропонований підхід сприяє підвищенню ефективності засвоєння теоретичного матеріалу та формуванню стійкої навчальної мотивації.

Вибір відповідного типу ресурсу

Наступний етап – підбір формату, який найкраще працюватиме з навчальною метою:

- для пояснення нового матеріалу доречними будуть презентації, анімації, симуляції;
- для мотивації та занурення в тему – відео, інтерактивні історії, віртуальні екскурсії;
- для пояснення складних процесів – анімації та відео;
- для закріплення – інтерактивні вправи й тренажери;
- для розвитку критичного мислення – статті, інфографіки, онлайн-дослідження;
- для перевірки – онлайн-вправи, тести, ігрові платформи.

Саме формат визначає, наскільки зрозумілим і ефективним буде подання матеріалу для учнів. Також на цьому етапі важливо враховувати вік учнів, їхній досвід роботи з цифровими інструментами та доступ до технічних засобів – як у класі, так і вдома.

ПРИКЛАДИ ЦИФРОВИХ СЕРВІСІВ

Інтерактивне навчання

Kahoot

- онлайн-вікторини для повторення тем (інтервали, тональності, композитори);
- миттєвий зворотний зв'язок;
- ігрова мотивація учнів.

Quizizz

- індивідуальний темп виконання завдань;
- підходить для домашнього закріплення.

Візуалізація музики

Canva / PowerPoint (інтерактивні презентації)

- схеми музичних форм;
- порівняння тем;
- поєднання аудіо, тексту та зображення.

YouTube + QR-коди

- швидкий доступ до музичних прикладів;
- слухання фрагментів без втрати часу на пошук.

Розвиток слуху

MusicTheory.net

- вправи на інтервали, акорди, ноти;
- тренування слухового аналізу.

Chrome Music Lab

- візуалізація ритму, мелодії, тембру;
- пояснення складних понять через експеримент.

Залучення та рефлексія

Mentimeter / Slido

- швидкі опитування;
- асоціації після слухання музики;
- рефлексія наприкінці уроку.

ПЛАНУВАННЯ ІНТЕГРАЦІЇ В УРОК

Не кожен яскравий сайт є педагогічно цінним. Якісний ресурс має доповнювати урок, а не відволікати від нього. Тому перед використанням сервісу важливо критично оцінити його за кількома ключовими критеріями:

- зрозумілість інтерфейсу для дітей;
- мова ресурсу;
- достовірність інформації;
- наявність реклами;
- безпечність посилань;
- відповідність матеріалу освітнім стандартам та віковим особливостям дітей;
- коректність прикладів;
- відсутність контенту, що може нашкодити дитині.

У контексті цифрової безпеки також звертайте увагу на вимоги до реєстрації, захист персональних даних і дотримання авторського права. Лише після ретельної перевірки можна впевнено інтегрувати ресурс у навчання, знаючи, що він не лише цікавий, а й безпечний для учнів.

Онлайн-інструмент має бути органічною частиною уроку, а не «паузою» між традиційними видами роботи. Тож важливо заздалегідь визначити, на якому етапі уроку ресурс буде найбільш ефективним: на початку для актуалізації знань, у середині – для пояснення або практики, наприкінці – для рефлексії та підбиття підсумків. Не менш важливо підготувати чітку інструкцію для учнів, час виконання завдання та форму зворотного зв'язку.

Приклади інтеграції:

- Початок уроку (мотивація): Mentimeter (асоціації, очікування), Padlet (ідеї учнів).
- Пояснення матеріалу: Canva (візуальні презентації), Nearpod (інтерактивні уроки).
- Практична робота: LearningApps, Liveworksheets.
- Підсумок і рефлексія: Google Forms, AnswerGarden.

Інтернет-ресурси працюють найкраще, коли учні не просто споживають інформацію, а взаємодіють із нею. Обговорення, спільне виконання завдань, створення власних продуктів підвищує залученість і відповідальність за

результат навчання. Навіть під час перегляду відео або роботи з онлайн-матеріалом варто пропонувати завдання:

- поставити запитання;
- зробити висновок;
- виконати міні-дослідження;
- обговорити побачене в парах чи групах.

Такий підхід сприяє розвитку критичного мислення, комунікаційних навичок і відповідальності за власне навчання.

Створюємо структуру уроку

Цифровий конструктор уроку допомагає не лише «вклеїти» матеріали, а й побудувати логічну, продуману структуру, яка робить урок цікавим і легким для сприйняття. Найзручніше почати з класичної моделі уроку, але додати до неї інтерактивні елементи, щоб утримувати увагу учнів і зробити навчання живим:

• **Мотивація та зацікавлення.** Починаємо урок із того, що одразу приверне увагу: коротке відео, інтерактивна гра, опитування або провокаційне запитання. Це створює настрій на роботу, пробуджує цікавість і налаштовує на активну участь.

• **Основна частина.** Тут відбувається пояснення нового матеріалу. Використовуємо інфографіку, схеми, анімації або міні-ролики. Цифрові платформи дозволяють вставляти коментарі, підказки та цікаві факти, що допомагають учням глибше зрозуміти тему.

• **Практична частина.** Даємо учням можливість застосувати знання на практиці: вправи, творчі завдання, створення власного продукту. Наприклад, учні можуть скласти схему фотосинтезу, створити презентацію або розв'язати інтерактивну задачу, що закріплює матеріал у доступній і зрозумілій формі.

• **Рефлексія та підсумок.** Завершуємо урок обговоренням, онлайн-опитуванням, міні-тестом або коротким обговоренням у чаті. Це допомагає оцінити, наскільки учні засвоїли матеріал, і визначити, що потребує повторення чи додаткового пояснення.

Така структура дозволяє перетворити урок на динамічну «дорожню карту», де кожен етап логічно впливає один з одного, а учні легко слідуєть за ходом заняття, не втрачаючи зацікавленості.

Додаємо мультимедіа та інтерактив

Щоб урок залишився в пам'яті учнів і дійсно працював на результат, варто поєднувати різні формати подачі матеріалу. Кожен формат виконує свою роль і робить навчання більш зрозумілим та цікавим:

• Відео та анімації допомагають наочно пояснити складні концепції, демонструють процеси, які важко описати словами, і роблять інформацію більш живою.

• Інтерактивні тести, кросворди, ігри закріплюють знання, мотивують учнів перевіряти себе і перетворюють навчання на веселий та захопливий процес.

• Інфографіка, таблиці та схеми дозволяють швидко структурувати інформацію, виділити ключові моменти та полегшують запам'ятовування.

Комбінування різних форматів робить урок динамічним і дозволяє учням обирати спосіб сприйняття матеріалу, який їм найзручніший – хтось легше засвоює інформацію через візуальні схеми, а хтось – через інтерактивну вправу чи коротке відео.

Інтеграція цифрових технологій у музично-теоретичну освіту дозволяє зберегти академічні традиції, водночас роблячи навчання ближчим і зрозумілішим сучасному учневі.

Список літератури:

1. Биков В. Ю. Цифрова трансформація освіти: нові завдання педагогіки. Київ, 2019.
2. Державний стандарт початкової мистецької освіти. МОН України.
3. Концепція Нової української школи. МОН України, 2016.
4. Сисосва С. О. Інноваційні педагогічні технології. Київ, 2011.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Факультет початкової освіти та мистецтва

*Душний Андрій Іванович,
к. пед. н., проф., завідувач кафедри
музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки*

СУЧАСНА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА У ВИКЛИКАХ СЬОГОДЕННЯ

Парадигма мистецької освіти сьогодення спрямована на збереження та примноження традицій з проекцією на запити сучасності. Тут важливо пам'ятати про триєдину систему освітнього мистецького простору: *початкова мистецька освіта – фахова передвиця та вища мистецька освіта.*

Ключовий акцент варто зосередити на музичній освіті. Особливого значення варто приділяти початковим музичним (мистецьким) закладам. Адже початкова ланка – фундамент навчально-освітнього простору формування учня-початківця та його майбутній професійний орієнтир у музичному соціумі.

Підтримка музичних та мистецьких шкіл через популяризацію їхнього надбання у загальну освітянську та музичну скарбницю, домінуючий аспект викладацького потенціалу, систематизацію концертно-виконавської діяльності, обмін досвідом, методичну складову, репертуарну політику, композиторську творчість, загальну систему навчання та виховання юних музикантів – першочерговий пріоритет та орієнтир у національній системі інформатизованого мистецького середовища XXI століття.

У цьому контексті, хочемо окреслити ключові аспекти підтримки початкових мистецьких навчальних закладів крізь призму Дрогобицьких проєктів і особливо Мистецького форуму.

Мистецький форум Дрогобиччини (із Всеукраїнською участю) – проєкт який акумулює здобутки мистецької освіти у реаліях сьогодення, розкриваючи нові горизонти музичного мистецтва та сприяючи збереженні та примноженні культурного надбання. Заснований форум кафедрою музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Він має декілька складових (частин):

- **перша** – презентація діяльності навчальних закладів «Мистецька освіта у викликах сьогодення» з концертною програмою;
- **друга** – Концерт-презентація виконавської майстерності студентів та викладачів кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.
- **третя** – Всеукраїнський фестиваль «День баяна та акордеона у Дрогобичі».

На сьогодні, форум об'єднав єдиному пориві десятки музичних шкіл та середніх шкіл різних регіонів, музичні коледжі та коледжі культури, музичну академію у Львові та Університет у Дрогобичі а відтак – представників Львівської, Івано-Франківської, Закарпатської, Волинської, Миколаївської областей та м. Києва. Варто наголосити – перший форум був присвячений 70-річчю Маєстро Володимиру Зубицькому (2023) а третій – 90-річчю від дня народження Анатолія Онуфрієнка, 75-річчю від дня народження Віктора Чумака, 75-річчю заснування Львівської баянної школи та 20-річчю науково-мистецького проєкту «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва».

Питання історичних рефлексій навчальних закладів, їхньої матеріальної бази, навчально-методичного забезпечення, міжнародної співпраці, інструментарію, волонтерської та концертної діяльності, знані випускники, здобутки та перспективи на національному та міжнародному рівні, зв'язок з Дрогобицькими конкурсами та фестивалями і багато іншого стало ключовою фазою презентації та мистецької дискусії. На концертній сцені ми маємо можливість слухати твори сучасних композиторів викладачів-практиків, які виходячи із нагальних репертуарних потреб, пишуть музику та апробують її з учнями свого класу, а відтак, діляться своїми надбаннями через нотодрук. Маємо нагоду виокремити низку викладачів які активно працюють на методичній платформі, проводять показові уроки та майстер-класи, виступають на конференціях та діляться своїм педагогічним досвідом через публікації у збірниках тез та матеріалів конференцій різного рівня. Важливою компонентною постає концертна діяльність викладачів у складі різних колективів (ансамблі, оркестри), що стимулює та активізує учнівство до сценічних виступів, а приклад педагога служить взірцем для учня.

Таким чином, Мистецький форум Дрогобиччини із Всеукраїнською участю дає можливість виокремити сучасну мистецьку освіту та [3, с. 353]:

- *виявити* конструктивні шляхи навчання та виховання молодого

покоління музикантів, комунікацію у сольному та колективному музикуванні, багатогранність інструментального тембрового поєднання;

➤ *розкрити* репертуарну палітру української музики та естрадної пісні, творів сучасних композиторів, класичного надбання у спектрі різних інструментів, каверів, привнесення у репертуарне розмаїття світових хітів, варіювання в аранжуванні та переосмисленні авторського тексту;

➤ *унаочнити* взаємодію творчого симбіозу *учень – викладач* на концертній естраді як приклад для наслідування;

➤ *довести* взаємообмін досвідом через комунікацію засобами музики та музичного мистецтва, творчого спілкування та культурно-естетичного наповнення.

Список літератури:

1. Дидик Р. Відбувся IV мистецький форум Дрогобиччини. URL: <https://dspu.edu.ua/news/vidbuvsya-iv-mysteckyj-forum-drogobychchyny/>

2. Душний А. Перший мистецький форум Дрогобиччини. URL: <https://dspu.edu.ua/news/pershyj-mysteckyj-forum-drogobychchyny/>

3. Душний А., Челяда М. III Мистецький форум Дрогобиччини: виклики сьогодення. *Актуальні питання гуманітарних наук* / [ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 87. Том 3. С. 348–353. https://www.aphn-journal.in.ua/archive/87_2025/part_3/54.pdf

4. Душний А., Чорний Ю. II мистецький форум Дрогобиччини: виклики та перспективи. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 76. Том 2. С. 304–307. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/76_2024/part_2/51.pdf

5. Душний А., Чорний Ю. Мистецький форум Дрогобиччини 2024. *Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика: зб. матер. та тез IX міжнар. наук.-практ. конф. (ДДПУ ім. І. Франка, 10 травня 2024)* / [Ред.-упоряд. А. Душний]. Дрогобич: Посвіт, 2024. С. 167–173. URL: <http://www.ir.dspu.edu.ua/jspui/handle/123456789/3619>

6. IV мистецький форум Дрогобиччини — простір, де формується майбутнє нашої культури. URL: <https://dspu.edu.ua/news/iv-mysteckyj-forum-drogobychchyny-prostir-de-formuyetsya-majbutnye-nashoyi-kultury/>

МУЗИКА В ШКОЛІ – ПОПЕЛЮШКА ЧИ ПРИНЦЕСА? (чим загрожує нехтування уроками музики в українській загальноосвітній школі?)

1. На сучасному етапі потенціал музичного навчання і виховання на всіх рівнях освіти, починаючи від дитячих садків до вищих навчальних закладів (включно з мистецькими), використовується мінімально, з подальшою тенденцією до повного витіснення музики з шкільного процесу. З позиції суспільних потреб, особливо ж орієнтуючись на актуальну ситуацію воєнного часу, а в перспективі – поствоєнної відбудови і психологічної адаптації українського соціуму, музика могла б стати потужним чинником подолання посттравматичного синдрому і всебічного інтелектуально-емоційного розвитку дітей і шкільної молоді.

2. Позиція музики в сучасній українській школі: необов'язковий предмет, який перший йде на заміну профільними предметами; в сучасній навчальній програмі українських шкіл музичне мистецтво є одним із компонентів курсу «Мистецтво», несамостійним предметом, а лише часткою ширшого провізоричного фантому, що включає потрохи інформації про все і ні про що; відсутність навіть такого «інтегрованого» предмету у системі зовнішнього незалежного опитування. В 1999 – 2009 у Польщі музика теж була вилучена з шкільних програм як самостійний предмет і включена в курс «Мистецтво». Після 10-річного експерименту фахівці прийшли до висновку про недоцільність такого об'єднання і повернули музику як самостійний предмет у шкільну програму.

3. Зміна світоглядних парадигм сучасної шкільної системи. Замість цінностей «духовного розвитку» – конкретні екзистенційні потреби; максимальна редукція вільного часу – пріоритети безперервного вдосконалення і додаткових занять з профільних предметів; переакцентування з гуманітарно-духовних на економічно спрямовані спеціальності; вплив гаджетів і соціальних мереж.

4. Така ситуація приховує в собі низку суттєвих небезпек: вилучення емоційних реакцій, зниження емоційного прояву особистості, обмеження уяви, розмиття культурних кордонів і втрата ідентичності, знищення ментально-історичної пам'яті. Врешті предмети точного циклу жодним чином не виховують громадянської позиції і моральних цінностей.

5. Натомість правильно побудоване і впроваджене в повному об'ємі музичне виховання і навчання сприяє розвитку інтелігентності і логічного мислення (зокрема математичного та філологічного), розвиває “емоційну

інтелігентність” (передусім емпатію), у синтезі з танцем утримує досконалу фізичну кондицію, забезпечує соціалізацію особистості, апелює до питомих національних традицій і сприяє естетично-емоційному наповненню історичної пам’яті.

6. Є вираз «коли в нації немає вождів, то вождями стають поети». А можна і переінакшити цей вислів. Коли держава не має розвинутої державної інфраструктури, вона може компенсувати це поезією, музичною культурою, піснею. Державницькі устремління трансформуються, знаходять свій вияв у фольклорі, в пісні. Пісня може «запрацювати» як форма реалізації творчого потенціалу нації. Основні рівні використання музики як державного чинника: Репрезентативний – у створенні позитивного іміджу країни і популяризацію української музики через musical stories; Історико-культурологічний – актуалізація історичної пам’яті і національних архетипів у слові про музику, створення комунікативних спільнот на основі національних музичних інтересів Аналітичний – проведення і аналіз соціологічних зрізів у сфері музичних інтересів як важливих показників зрілості суспільства

7. Оптимальний музичний розвиток передбачає: якомога більш ранній початок музичних занять, заохочення співу, яким дитина виражає емоції і реакцію на світ; сумісне музикування в групах на різних інструментах, утворення т. зв. спонтанних ансамблів та оркестрів; використання нових технічних засобів (нп. імпровізація на комп’ютері); міждисциплінарне застосування музичних елементів (в курсі історії, літератури); розмаїтість форм музичних занять, акцент на самостійному музикуванні, імпровізації; багатоманітність музичного матеріалу, рівновага між класикою, фольклором, популярною музикою. Ні одна з цих переваг наразі не застосовується у загальноосвітній школі, пріоритети якої концентруються виключно на точних предметах природничо-математичного циклу.

8. Практичні пропозиції: донести до освітньої спільноти із максимальним залученням різних платформ, соціальних мереж, інших видів комунікації в освітньому середовищі меседжі, які акцентують на екзистенційних перевагах, коригуючих фізичний і психоемоційний стан, на потенціалі інтелектуального розвитку завдяки заняттям музикою та інших переференціях. Основна цільова аудиторія – батьки, зацікавлені в оптимальному розвитку своєї дитини. Саме для них варто запропонувати прицільні маркетингові стратегії і комунікації, спрямовані на реабілітацію музичного навчання і виховання в шкільному середовищі.

9. Стратегії практичної діяльності: повернення практики музичних (творчих, танцювальних, музично-театральних, хорових, фольклорних) студій при загальноосвітніх школах. Це не обов’язково має бути полегшений варіант музичної школи, але в них слід формувати позитивну комунікацію дітей через сферу музики. Таким чином відбувається соціалізація дітей і подолання кримінальних нахилів. У німецькій музичній педагогіці таку стратегію використовувала система Ганса Г. Бастіана, викладена в його праці «Musik(erziehung) und ihre Wirkung: Eine Langzeitstudie an Berliner Grundschulen».

10. Стратегії практичної діяльності: Музикотерапія як нагальна потреба сучасного українського суспільства. Створення при реабілітаційних центрах, але також і при школах, особливо тих, де навчаються ВПО, психокоригуючих груп із застосуванням музики для подолання посттравматичного синдрому.

11. Стратегії практичної діяльності: Кооперація музичних елементів з предметами, передбаченими для ЗНО, і поступове включення питань, пов'язаних з музичними елементами даних предметів: історія; українська мова і література; іноземна мова; географія та ін.

12. Додаткові перспективи: музичні заняття в школах альтернативного типу, наприклад, у вальдорфських школах чи школах за системою Монтесоррі; коригуюча музична педагогіка для дітей з особливими потребами; «музика в суспільно-культурній інфраструктурі», яка мала б охоплювати різні форми «музичної соціалізації», починаючи від стратегії ведення музичних блогів до вивчення, планування і розміщення музики в мультимедійному просторі.

КЗПМО «Близнюківська школа мистецтв» Близнюківської селищної ради
Харківської області

*Конькова Марина Олександрівна,
викладачка, спеціалістка вищої категорії*

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ УЧНІВ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КЛАСІВ ДО КОНЦЕРТНИХ ВИСТУПІВ

Проблема психологічної підготовки музиканта-виконавця до концертного виступу – одна з найважливіших тем у музично-виконавському мистецтві. Кожен виконавець під час виступу на сцені має знаходити шляхи подолання негативних форм сценічного хвилювання. Публічний виступ – це вирішальний момент у творчому житті учня інструментальних класів мистецької школи. Це підсумок тривалої роботи учня та викладача над музичним твором, це необхідний етап у системі навчання та становлення музиканта. Завдання викладача мистецької школи створити сприятливі умови для учня, щоб він почувався впевнено на сцені.

Внаслідок індивідуальних особливостей психічної організації кожного учня, стан сценічного хвилювання по-різному відбивається на якості виконуваних творів. Розуміння типу темпераменту учня допомагає викладачу підібрати індивідуальну стратегію підготовки до публічного виступу. У людини виявляються такі типи темпераменту: холеричний, сангвінічний, флегматичний і меланхолічний. Холеричний темперамент вирізняється циклічністю та імпульсивністю у діяльності й поведінці. Холеричний тип є підвищено збудливим і нестриманим, але люди з таким темпераментом, коли

в них є серйозні, позитивні інтереси, виявляють ініціативу, енергійність і принциповість у справах. Учні з темпераментом холерика захоплюють аудиторію енергією, але через хвилювання їм не вистачає самовладання, вони можуть прискорювати темп, починати грати метушливо, не контролювати свої емоції, схильні до перезбудження. Таких учнів потрібно навчити робити паузи та дихальні вправи для заспокоєння та контролю темпу. Сангвінік - людина із сильною, врівноваженою, рухливою нервовою системою, для якої властива висока швидкість реакцій. Для діяльності сангвініка характерна продуктивність у тому разі, коли йому цікаво, коли він знаходить щось нове для себе. Нервова система сангвініка вирізняється великою силою нервових процесів, їхньою рівновагою і значною рухливістю. Його характеризує висока опірність труднощам життя. Порівняно легко і швидко він переживає невдачі. Учні з темпераментом сангвініка не бояться робити помилки на сцені, але можуть імпровізувати там, де це не потрібно. Ретельна підготовка та концентрація уваги на структурі виступу та відпрацюванні чіткості тексту допомагає учню бути на сцені більш відповідальним. Флегматик – спокійний, завжди врівноважений. Для учнів такого типу характерна зосередженість, витривалість. Серед інших вони вирізняються стійкістю уваги, здатністю старанно й наполегливо працювати. Флегматики вміють контролювати, затримувати та регулювати безумовні рефлексії та емоції. Також їм властива інертність, яка не дає змоги швидко реагувати на зміни середовища. Учні з темпераментом флегматика добре запам'ятовують матеріал, виступають стабільно, але їм важко виражати сильні емоції. Таким учням потрібно більше приділяти уваги при роботі над розкриттям художньо-образного змісту твору та спонукати учня бути більш емоційними, щоб зацікавити слухачів. Меланхолік - це людина зі слабкою, невірвноваженою, малорухливою нервовою системою, яка володіє підвищеною чутливістю навіть до слабких подразників. У них легке відволікання уваги, нетривале зосередження на об'єктах діяльності. Для меланхоліка характерний низький рівень психічної активності, швидка стомлюваність, глибина і стійкість емоцій при слабкому їхньому зовнішньому вираженні, переважають негативні емоції. Публічні виступи для них — серйозне випробування, що потребує найбільшої підтримки. Такі учні глибоко переживають за результат, бояться критики, можуть розгубитися від одного суворого погляду із залу. Викладачу потрібно створити ситуацію успіху. Починайте з виступів перед маленькою групою знайомих людей і обов'язково акцентуйте увагу на сильних сторонах публічного виступу.

Методи роботи зі зниження сценічного хвилювання зазвичай поділяють на три основні групи залежно від часу їхнього застосування та механізму дії: психологічна саморегуляція, фізична підготовка та виконавська стратегія. Методи психологічної саморегуляції спрямовані на зміну внутрішнього стану та ставлення до виступу:

✓ дихальні техніки: глибоке діафрагмальне дихання допомагає

заспокоїти нервову систему (наприклад, вправа «квадрат»: вдих, затримка, видих і знову затримка на рівні проміжки часу);

✓ візуалізація (метод уявного тренування): детальне уявлення свого успішного виступу в усіх деталях — від виходу на сцену до оплесків (це формує позитивну «програму» в підсвідомості);

✓ метод перемикання уваги: замість концентрації на власному страху, виконавець фокусується на змісті твору або на комунікації з аудиторією.

Методи фізичного впливу та релаксації допомагають зняти м'язову напругу, яка є фізичним проявом страху:

✓ м'язове розслаблення: спеціальні вправи на послідовне напруження та різке розслаблення різних груп м'язів (метод Джекобсона);

✓ заземлення та центрування: відчуття опори під ногами та пошук центру ваги тіла допомагає відчувати себе стабільніше на сцені;

✓ легка фізична активність: невеликі розминки перед виходом допомагають «спалити» надлишок адреналіну в крові.

Головне в процесі підготовки до концертного виступу – вміння виробити почуття впевненості, спокою. Потрібно привчити учня до сцени правильним режимом занять. Основні етапи навчально-педагогічної підготовки до виступу:

✓ вибір творів, що відповідають технічним та психологічним можливостям виконавця, аналіз їхнього змісту та стилю;

✓ проведення систематичних репетицій, відпрацювання складних місць;

✓ знання усієї програми не пізніше 1 місяця до публічного виступу;

✓ репетиції в умовах, близьких до концертних (використовуйте сценічний одяг та взуття під час репетицій, щоб відчувати себе впевнено);

✓ записуйте свої репетиції на аудіо чи відео, щоб проаналізувати помилки.

У кожного музиканта-виконавця є власний оптимальний рівень емоційного збудження, який дає йому змогу найуспішніше реалізовувати творчий задум. Підготовка учнів інструментальних класів до концертних виступів має ґрунтуватися на загальних принципах теорії вольової регуляції поведінки в умовах стресових ситуацій, що включає три фази: мотиваційний стан, вольовий стан, післястресовий стан. Сценічне хвилювання – це психічний стан, що виникає під час спроби людини встановити контроль над слухацькою увагою. На переживання цього стану впливають психологічні та фізіологічні особливості організму людини, її мотиваційний стан, рівень володіння музичним матеріалом і навички вольової саморегуляції.

Робота з підготовки учнів мистецької школи до концертних виступів має вестися систематично на кожному уроці. Протягом навчання в навчальному закладі майбутні музиканти набувають першого досвіду участі в публічних заходах та отримують знання, що будуть необхідними для них на шляху до професійності.

Список літератури:

1. Варій М.Й. Загальна психологія: Навч. посібник / Для студ. психол. і педагог. спеціальностей. Львів: Край, 2005.
2. Гільбух Ю.З. Темперамент і пізнавальні здібності школяра: Діагностика, педагогіка. Київ: ВППОЛ, 1992.
3. Кондаш О. Хвилювання – страх перед випробуванням / пер. зі словацької. Київ : Радянська школа, 1981.
4. Основи психології / За заг. ред. О.В. Киричука, В.А. Роменця. Київ: Либідь, 1996.
5. Психологія: Підручник / За ред. Ю.Л. Трофімова. - 3-тє вид. Київ: Либідь, 2001.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

*Салій Володимир Степанович,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки*

КОМП'ЮТЕРНЕ АРАНЖУВАННЯ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ

Комп'ютерне аранжування в умовах сучасного освітнього простору набуває особливої актуальності як ефективний засіб розвитку творчих здібностей учнів, що зумовлено стрімким розвитком цифрових технологій та їх активною інтеграцією у сферу мистецької освіти. Сучасний освітній процес орієнтується на формування креативної, самостійної особистості, здатної до творчого самовираження, тому використання цифрових музичних інструментів відкриває нові можливості для реалізації цих завдань. У цьому контексті комп'ютерне аранжування постає як інноваційний педагогічний засіб, що поєднує традиційні музично-теоретичні знання з сучасними інформаційно-комунікаційними технологіями [1; 5].

Комп'ютерне аранжування можна визначити як процес творчої обробки музичного матеріалу із застосуванням спеціалізованого програмного забезпечення, що дозволяє створювати багатоголосні фактури, моделювати звучання різних інструментів, експериментувати з гармонією, ритмом і тембром. Такий вид діяльності сприяє формуванню в учнів цілісного музичного мислення, розвитку слухових уявлень і здатності до художнього конструювання музичного образу [3]. Водночас він забезпечує інтеграцію знань із музичного мистецтва, інформатики та медіакультури, що відповідає сучасним міждисциплінарним тенденціям освіти [2].

Залучення учнів до комп'ютерного аранжування активізує їх творчу діяльність, оскільки вони виступають не лише як виконавці, а й як автори музичного продукту. Це сприяє розвитку креативного мислення, уяви, здатності до імпровізації та самостійного прийняття рішень. Такий підхід

відповідає ідеям компетентнісної освіти, де ключову роль відіграє здатність застосовувати знання у практичній діяльності та створювати нові продукти [1;4].

Важливою особливістю комп'ютерного аранжування є його інтерактивність, яка дозволяє учням у реальному часі змінювати параметри музичного твору, експериментувати зі звуком, аналізувати результати своєї діяльності. Це створює умови для розвитку рефлексивного мислення та формування дослідницьких навичок, що є важливими компонентами творчої діяльності [5]. Крім того, можливість миттєвого прослуховування результату сприяє більш глибокому усвідомленню музичних закономірностей і підвищує ефективність навчання.

Індивідуалізація навчального процесу є ще однією важливою перевагою використання комп'ютерного аранжування. Учні можуть працювати у власному темпі, обирати складність завдань, реалізовувати власні творчі задуми, що сприяє розвитку внутрішньої мотивації та формуванню стійкого інтересу до музичної діяльності [3]. Такий підхід дозволяє враховувати індивідуальні особливості учнів, їх здібності та інтереси, що є важливою умовою ефективного навчання.

У процесі комп'ютерного аранжування учні набувають не лише музичних, а й цифрових компетентностей, що відповідає вимогам сучасного інформаційного суспільства. Вони опановують роботу з цифровими аудіостанціями, віртуальними інструментами, звуковими ефектами, що розширює їх світогляд і сприяє формуванню інформаційної культури [2]. Таким чином, комп'ютерне аранжування виступає як засіб інтеграції мистецької та технологічної освіти.

Методика навчання комп'ютерного аранжування передбачає поетапне формування відповідних умінь і навичок. На початковому етапі учні ознайомлюються з основами роботи у програмному середовищі, вивчають базові принципи створення музичного матеріалу. На наступних етапах вони опановують прийоми аранжування, такі як гармонізація, оркестрування, робота з ритмічними структурами та тембровими характеристиками. Завершальний етап передбачає виконання творчих проєктів, що сприяє розвитку самостійності та креативності [1].

Ефективність використання комп'ютерного аранжування значною мірою залежить від застосування відповідних методів навчання. До них належать проблемно-пошукові, проєктні, інтерактивні та ігрові методи, які забезпечують активну участь учнів у навчальному процесі та сприяють розвитку їх творчих здібностей [4]. Важливим є також поєднання індивідуальної та групової роботи, що сприяє розвитку комунікативних навичок і вмінню працювати в команді.

Інтеграція комп'ютерного аранжування з іншими видами музичної діяльності дозволяє забезпечити цілісність освітнього процесу. Наприклад, аналіз музичних творів може поєднуватися з їх подальшим аранжуванням у цифровому середовищі, що сприяє глибшому розумінню музичної форми,

гармонії та стилістичних особливостей [5]. Такий підхід формує в учнів здатність до комплексного сприйняття музичного мистецтва.

Суттєву роль у цьому процесі відіграють сучасні інформаційно-комунікаційні технології, які забезпечують доступ до різноманітних освітніх ресурсів, зокрема онлайн-платформ, бібліотек звуків, навчальних відеоматеріалів. Це розширює можливості навчання та сприяє формуванню навичок самостійної роботи [2].

Роль учителя у процесі використання комп'ютерного аранжування полягає у створенні умов для творчого розвитку учнів, організації їх діяльності та наданні необхідної методичної підтримки. Учитель має володіти сучасними педагогічними технологіями та цифровими інструментами, що дозволяє ефективно реалізовувати потенціал комп'ютерного аранжування у навчальному процесі [1; 4].

Разом із тим впровадження комп'ютерного аранжування в освітній процес супроводжується певними труднощами, серед яких недостатнє технічне забезпечення, обмежений доступ до якісного програмного забезпечення та потреба у підвищенні кваліфікації педагогів. Подолання цих проблем потребує системного підходу, що включає оновлення матеріально-технічної бази закладів освіти та вдосконалення професійної підготовки вчителів [3].

Таким чином, комп'ютерне аранжування є потужним засобом розвитку творчих здібностей учнів, що поєднує можливості музичного мистецтва та сучасних цифрових технологій. Воно сприяє формуванню креативного мислення, розвитку музичних і цифрових компетентностей, підвищенню мотивації до навчання та створенню умов для самореалізації учнів у творчій діяльності. Використання комп'ютерного аранжування відкриває нові перспективи для модернізації мистецької освіти та відповідає вимогам сучасного інформаційного суспільства.

Список літератури:

1. Масол Л. М. Нова українська школа: методика навчання інтегрованого курсу «Мистецтво»: навч.-метод. посіб. Київ: Генеза, 2018. 208 с.
2. Морзе Н. В., Буйницька О. П. Інформаційно-комунікаційні технології в освіті: навч. посіб. Київ: Видавнича група «ВНВ», 2020. 352 с.
3. Олексюк О. М., Ткач М. М. Музично-педагогічні технології у вищій школі: навч. посіб. Київ: КНУКіМ, 2019. 304 с.
4. Падалка Г. М. Теорія і методика мистецької освіти: навч. посіб. Київ: Освіта України, 2017. 272 с.
5. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в початковій школі: навч. посіб. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2016. 368 с.

Сікорська Анастасія Василівна,
к. мист., старша викладачка відділу «Теорія музики»

КІНОМИСТЕЦТВО В МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ: МІЖДИСЦИПЛІНАРНИЙ ПІДХІД (НА ПРИКЛАДІ СТРІЧКИ «ТРИДЦЯТЬ ДВА КОРОТКОМЕТРАЖНІ ФІЛЬМИ ПРО ГЛЕННА ГУЛЬДА»)

У сучасній мистецькій освіті дедалі більшого значення набуває міждисциплінарний підхід, що дозволяє інтегрувати знання з різних галузей та формувати цілісне художнє мислення. У цьому контексті кіномистецтво може виступати ефективним педагогічним інструментом, зокрема у викладанні музично-теоретичних і виконавських дисциплін. Показовим прикладом є фільм Франсуа Жирара «Тридцять два короткометражні фільми про Гленна Гульда» (1993), який відкриває широкі можливості для використання у навчальному процесі.

Передусім, стрічка може бути залучена на заняттях з *аналізу музичних творів* як наочна модель варіаційної форми. Її структура безпосередньо співвідноситься з «Гольдберг-варіаціями» Й. С. Баха: 32 епізоди функціонують як варіаційний цикл, де кожен фрагмент є самостійною «варіацією» на спільну тему – особистість Гленна Гульда. Такий підхід дозволяє студентам краще зрозуміти принципи варіаційності: збереження інваріантного ядра (постаті музиканта) при постійній зміні форми та жанру окремих епізодів – варіацій (ігрові сцени, документалістика, інтерв'ю, анімація); роль повторюваних елементів у створенні композиційної єдності, де «темою» виступає не музичний матеріал, а постать Гульда, його мислення, поведінка, ставлення до мистецтва. Водночас кінострічку можливо інтерпретувати як демонстрацію характерних варіацій, де кожен епізод розкриває окремий аспект образу музиканта: Гульд як виконавець, мислитель, ексцентрик, відлюдник.

У контексті аналізу формотворчих принципів фільму звернемо увагу ще на один важливий композиційний прийом – обрамлення. Стрічка відкривається і завершується подібною за настроєм і візуальною організацією сценою: самотня прогулянка Гленна Гульда засніженими пейзажами північної Канади – глибоко символічний елемент, який виконує функцію смислової рамки для всього фільму. З одного боку, цей образ уособлює самотність – стан, що був органічною частиною внутрішнього світу Гульда, його свідомого дистанціювання від концертного життя, публіки та соціальної взаємодії. З іншого боку, він відображає його щире захоплення природою, зокрема північними ландшафтами Канади, які для нього були простором свободи, тиші й зосередження. Цей мотив безпосередньо перегукується з його

радіодокументальним циклом «Ідея Півночі», де самотність осмислюється не як ізоляція, а як особливий спосіб існування й мислення.

Візуалізація подібних формотворчих процесів у кіномові значно полегшує засвоєння складних теоретичних понять, й, водночас, сприяє глибшому усвідомленню та розумінню взаємозв'язку музичної форми, образного мислення і принципів організації матеріалу в різних видах мистецтва. Відтак, кінострічка демонструє, що музична логіка здатна виходити за межі власне музичного мистецтва, формуючи універсальні моделі організації художнього матеріалу.

Не менш цінним є використання фільму на заняттях з *музичної літератури*, зокрема під час вивчення творчості Й. С. Баха. Через інтерпретацію Гульдом клавірної музики композитора студенти отримують можливість глибше усвідомити особливості бахівського стилю; простежити взаємозв'язок між текстом і виконавською інтерпретацією; відчутти актуальність барокової музики у сучасному культурному контексті.

Особливо показовим є використання у кінострічці поліфонічного принципу. Подібно до бахівської фуги, де голоси співіснують у складній взаємодії, у фільмі створюється ефект багатоголосся: накладання звукових потоків (сцена у придорожньому кафе – епізод №15, «Ідея радіодокументального фільму Північ від Гленна Гульда» – епізод №16 тощо); поєднання внутрішнього та зовнішнього слухання; співіснування документального й художнього планів. Такий прийом перегукується з експериментами самого Гульда у сфері «контрапунктичного радіо», де він поєднував різні голоси в єдину звукову тканину.

Фільм у цьому випадку виступає не лише ілюстрацією, а й своєрідним коментарем до музичного матеріалу, розкриваючи його через призму індивідуального виконавського мислення.

Окремий аспект міждисциплінарного використання стрічки пов'язаний із дисципліною *«Історія виконавства»*, де постать Гленна Гульда постає як яскравий приклад музиканта-інтелектуала ХХ століття. Фільм дозволяє розглянути особливості його виконавського стилю, відмову від концертної діяльності як естетичну позицію, новаторське ставлення до звукозапису як творчого процесу, індивідуальну модель взаємодії з аудиторією. Таким чином, Гульд постає не лише як піаніст, а як мислитель, який переосмислив саму природу музичного виконавства.

Відтак, «Тридцять два короткометражні фільми про Гленна Гульда» – унікальний приклад кіномистецтва, який доцільно розглядати не лише як навчальний матеріал у межах окремих дисциплін, а як універсальний інструмент формування цілісного сприйняття музичного мистецтва крізь призму кіномови.

Фільм демонструє, що формотворчі принципи можуть ефективно трансформуватися у візуально-драматургічні структури, набуваючи нових смислових вимірів. Це відкриває можливість для глибшого розуміння музики

не лише як звукового, а як універсального художнього явища, здатного охоплювати різні види мистецтва. Водночас через постать Гленна Гульда стрічка актуалізує проблему взаємодії митця і світу, інтерпретації як творчого акту, ролі виконавця у сучасній культурі. Це дозволяє розглядати фільм як своєрідну сполучну ланку між теоретичним знанням і живим мистецьким досвідом, дієвий інструмент у процесі інтеграції різних музичних дисциплін у єдину систему в контексті сучасної міждисциплінарної освіти.

Список літератури:

1. Афоніна О. С. Художні прийоми «подвійного кодування» в синтезі мистецтв. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2017. Вип. 38. С. 118-128. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2017_38_16 (дата звернення: 30.03.2026)
2. Ніколаєвська, Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть. Харків: Факт, 2020. 576 с. URL: <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/68> (дата звернення: 01.03.2026)
3. Kenneth Turan. Movie review : 32 Passionate Variations on a Legendary Pianist April 14, 1994. URL: https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1994-04-14-ca-45634-story.html?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 01.04.2026)
4. Michael Koresky. Thirty Two Short Films About Glenn Gould: The Idea of Gould Essays Jun 26, 2025. URL: <https://www.criterion.com/current/posts/8847-thirty-two-short-films-about-glenn-gould-the-idea-of-gould> (дата звернення: 31.03.2026)
5. Thirty Two Short Films About Glenn Gould (1993) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aZU4qJsujjo> (дата звернення: 31.02.2026)

Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

*Чабан-Чайка Світлана Володимирівна,
к.пед.н., доцентка кафедри музичного мистецтва*

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО ПРОЦЕСУ СПІВАКІВ- БАНДУРИСТІВ НА ЗАНЯТТЯХ З ОСНОВНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТУ

Особливе місце у формуванні особистості, становленні її духовного світу займає культурна спадщина українського народу. Розв'язання проблеми підготовки майбутнього вчителя мистецтва, формування інтересу до педагогічної професії передбачає зростання його професійної майстерності, розширення музичної ерудиції, виховання естетичних смаків, знання різних жанрів музичної народної творчості, володіння грою на українських народних інструментах, зокрема на бандурі.

Вокальна підготовка бандуристів відповідає основним принципам української вокальної школи з урахуванням особливостей виконавського процесу співаків-бандуристів. У педагогічній роботі ця специфіка вимагає

пріділяти багато уваги головним питанням загальної вокальної підготовки, а також особливостям, які пов'язані з вихованням правильного співочого дихання в сидячому положенні, у виробленні вірної і точної інтонації при слуховому контролі над особистим співом водночас під власний інструментальний супровід, у досконалому оволодінні мелодичною декламацією у співі тощо. У зв'язку з цим виникає необхідність спеціальних методичних настанов та правильного ретельного добору учбового репертуару, який відіграє вирішальну роль у вихованні співака-бандуриста.

Вокальна музика співака-бандуриста завжди звучить в ансамблі з бандурою. Це синтез поезії, співу та інструментальної музики, органічно поєднаних між собою. Педагогічний репертуар повинен відповідати завданням правильного формування вокально-технічної підготовки та художньо-виконавської зрілості студента. Разом з тим, інструментальний супровід рекомендованого репертуару слід підбирати згідно з технічними можливостями студента на даному етапі навчання.

У процесі індивідуального навчання сольного співу студенти-бандуристи повинні набути головних співочих навичок, домогтися вільного, невимушеного звукоутворення, оволодіти основами вокальної техніки, навчитися виконувати порівняно нескладні вокальні твори з текстом, підпорядковуючи вокальну техніку художньо-виконавським завданням та ідейному змісту твору. Для розвитку музично-вокального слуху рекомендується співати без супроводу нескладні вокальні твори.

Мета викладача – спрямувати передусім свою діяльність на розвиток індивідуальності студента, навчити його розуміти вокально-технічне завдання кожного виконуваного твору, вмінню пов'язати ці завдання з музичним змістом.

Водночас з практичною роботою, яка супроводжується поясненням всіх необхідних прийомів голосоутворення та виконання, ведеться теоретична частина курсу – основи вокальної методики, що необхідно для майбутніх керівників ансамблів та капел бандуристів.

Надзвичайно важливим є виховання у студентів навичок самостійності в роботі над своїм голосом та втіленні музичних образів, що допоможе їм розвинути увагу, самоконтроль, музичну пам'ять, творчу ініціативу.

Таким чином, після навчання з сольного співу студент-бандурист повинен:

- розвинути музично-вокальний слух;
- оволодіти головними компонентами (основами) вокальної техніки;
- навчитися виконувати нескладні вокальні твори у супроводі бандури;
- оволодіти навичками самостійної роботи над музичним твором;
- знати головні методичні принципи виховання та розвитку співочого голосу.

Вокально-педагогічний репертуар бандуриста повинен бути різноманітним, утверджувати фольклорну лінію, яка йде від народних співців,

відображати нові якості, народжені сучасною дійсністю, а також збагачуватись творами українських композиторів-класиків, що зумовлено ідейно-художніми принципами музичної культури України. Тому за час навчання у виші, крім необхідних знань з музичних дисциплін, випускник-бандурист має оволодіти навичками перекладу вокальних та інструментальних творів для гри на бандурі. З метою розвитку інтересу до музичної народної творчості, зокрема до кобзарського мистецтва, репертуар майбутнього вчителя-бандуриста має включати старовинні і сучасні думи, історичні, козацькі, стрілецькі та повстанські пісні, календарно-обрядові пісні (веснянки, гаївки) [2; с. 4].

Робочий план складається з врахуванням індивідуальних особливостей кожного студента, музичного розвитку та вокальної підготовки.

Найважливіше завдання у роботі із студентами-бандуристами – зберегти і творчо розвивати народні музичні традиції минулого, що значною мірою сприятиме формуванню професійно-педагогічного інтересу майбутніх учителів музики до української народної музичної творчості. Постійне поповнення репертуару народними піснями, удосконалення майстерності виконання – невідкладні завдання у роботі з бандуристами, першооснова їхнього професійного зростання.

Отже, головним у вихованні в класі сольного співу студента-бандуриста, як і кожного музиканта, перш за все є формування патріотизму, світогляду, високих громадянських позицій та національної самосвідомості.

Список літератури:

1. Сточанська М. Спеціальний музичний інструмент [Ноти] : методичні рекомендації для самостійної роботи над технічним матеріалом у класі бандури. Луцьк : Вежа-Друк, 2017. 28 с.
2. Чайка С., Чайка М. Сольний спів у класі бандури. *Методичні рекомендації*. Кам'янець-Подільський: ПП «Медобори – 2006», 2015. 28 с.
3. Черногуз Я. Грай, бандуро, грай. *Культура і життя*, 2007. С. 3–5.

РОЗДІЛ 4. МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ МОЛОДИХ ДОСЛІДНИКІВ

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

*Бабій Тетяна Василівна,
студентка 3 курсу, спеціальності В5 Музичне мистецтво
Науковий керівник — Артем'єва Віра Борисівна,
к. мист., доцентка, доцентка кафедри історії світової музики*

ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА ЛУЇДЖІ КЕРУБІНІ В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Постать Луїджі Керубіні займає особливе місце в історії європейської музичної культури кінця XVIII – першої половини XIX століття. Композитор, який здобув загальне визнання завдяки своїм операм та духовним творам, водночас відіграв значну роль у становленні професійної музичної освіти у Франції. Актуальність звернення до педагогічної діяльності Керубіні зумовлена необхідністю осмислення його ролі у розвитку академічної системи музичної освіти. Аналіз принципів викладання композитора, а також його теоретичної спадщини дозволяє глибше зрозуміти процес формування професійної підготовки музикантів у Франції першої половини XIX століття та вплив цих принципів на подальший розвиток європейської музичної педагогіки

Доба, в якій жив і творив Луїджі Керубіні, вимагала від митців внутрішньої стійкості та стратегічного мислення. Це був час, коли мистецькі інституції поступово трансформувалися з придворних апаратів у суспільні та державні структури, а музика ставала інструментом формування політичної ідентичності. У Франції, де Керубіні провів більшу частину свого життя, після революційних потрясінь виникла потреба формувати новий культурний канон, який би водночас увиразнював велич нації і формував її моральний образ. Власне тому держава почала системно інвестувати в освіту, інституції, церковну й театральну культуру. У вищій музичній школі Франції Керубіні відіграв ключову роль. Ще у 1795 році, разом із реформою музичної освіти після Революції, він увійшов до складу дирекції нового Паризького консерваторіуму під головуванням Бернара Сарраета. Але справжнім поворотом став 1822 рік: Керубіні офіційно призначили директором Консерваторії. Він займав цю посаду аж до самої смерті (1842), докладаючи всіх зусиль, щоби захистити навчальний заклад від політичних потрясінь і водночас підвищувати рівень навчання.

Серед його учнів були відомі композитори, такі як Франсіс Обер, Фредерік Галеві тощо. Педагогічна робота Керубіні ґрунтувалася на принципах строгого академізму, особливу увагу приділяючи вивченню контрапункту, гармонії та поліфонічного письма. Важливим внеском композитора у музично-педагогічну думку став його трактат «Курс

контрапункту і фуги» («Cours de contrepoint et de fugue» (1835)), у якому систематизовано правила поліфонічної техніки та методика навчання композиції. Ця праця стала одним із ключових навчальних посібників ХІХ століття і значною мірою вплинула на формування французької композиторської школи. Водночас варто зауважити, що його підхід був надто традиційним і обмеженим, сам композитор відзначав: «Жодна традиція не дає нам жодної причини, чому класика таким чином помилково відхилилася від правила» [4]. Отже, педагогічна робота Керубіні, хоча часто критикувалася за строгість, проте зміцнила авторитет консерваторії, а його чіткість у прищепленні технічних навичок, безперечно, вплинула на багатьох студентів та сприяла формуванню високого рівня музичної освіти у Франції. Консерваторія Парижа, очолена Керубіні, стала одним із ключових центрів цього процесу: вона не тільки готувала професійних музикантів, але й утверджувала специфічну французьку культуру композиції, що поєднувала структурну дисципліну та афектовану драматичність.

Керубіні мав значний вплив на творців як у Франції, так і поза її межами, активно контактував та співпрацював з іншими видатними композиторами свого часу. Так, уже при житті він користувався пошаною Бетховена, який у 1817 році назвав Керубіні «великим живим композитором» і зізнався, що найбільше цінує його твори. Відомо також, що композитор вплинув на відбір тем для єдиної опери Бетховена «Fidelio»: ідеї з опери Керубіні «Два дні» («Les deux journées») і сюжет «рятівної опери» стали передумовою для творчого задуму Бетховена. Згодом спадщину Керубіні високо цінували Й. Брамс (який назвав оперу «Медея» «вершиною драматичної музики»), а також Ф. Ліст та Р. Вагнер. Необхідно зазначити, що Г. Берліоз попри конфліктну натуру й складні стосунки з наставником, визнавав його велич: «Керубіні був найосвіченішим музикантом Франції» [2, р. 56], а молодий Фелікс Мендельсон отримав похвалу від Керубіні під час свого приїзду до Парижа (1825 р.). На французьку оперну школу Керубіні вплинув опосередковано через своїх учнів: наприклад, Франсуа Обер і Фредерік Галеві пішли його шляхом реформування опери та створення театральних жанрів.

Керубіні виявився фігурою-посередником між художніми системами. Творчість митця засвідчує, що він не сприймав романтизм як безумовний розрив із класичною традицією; а радше бачив майбутнє в синтезі — дисципліна форми мала слугувати основою для вияву драматичного начала. Завдяки своїй творчій і педагогічній діяльності композитор сприяв формуванню тієї художньої моделі, у якій академічна традиція не заперечувала нових естетичних тенденцій, а ставала підґрунтям для їхнього розвитку. У цьому контексті спадщина Керубіні постає важливою ланкою в еволюції європейської музичної культури, що поєднала принципи класицизму з новими виражальними прагненнями ХІХ століття. Його діяльність у Паризькій консерваторії, а також теоретичні праці, спрямовані на

систематизацію музичної освіти, заклали основи для подальшого розвитку французької композиторської школи. Значущість впливу Керубіні полягає не лише у його власній творчості, а й у здатності забезпечити спадкоємність музичних традицій, поєднавши класичну дисципліну з новими естетичними орієнтирами епохи. Саме цей синтетичний підхід визначає його місце в історії музики як одного з ключових представників перехідного періоду між класицизмом і романтизмом.

Список літератури:

1. Бедакова С. В. Історія зарубіжної музики (кінець XVI-XIX століття): Навчальний посібник. Миколаїв. 306 с.
2. Berlioz, H. *Mémoires*. Paris: Michel Lévy, 1844. 412 p.
3. Bonds M. E. *History of Music in Western Culture*. 4th ed. Upper-Saddle-River, New Jersey : Pearson Education, 2013. 676 p.
4. Contributors to Wikimedia projects. 1911 Encyclopædia Britannica/Cherubini, Maria Luigi Carlo Zenobio Salvatore - Wikisource, the free online library. *Wikisource, the free library*. URL: https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclopædia_Britannica/Cherubini,_Maria_Luigi_Carlo_Zenobio_Salvatore#:~:text=submit,there%20can%20be%20no%20doubt
5. Notice des manuscrits autographes de la musique composée par feu M. L. C. Z. S. Cherubini. Etc.. etc., Paris, chez les principaux Editeurs de musique» 1843, p. 36.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Факультет початкової освіти та мистецтва

*Бабчій Зоряна Олегівна,
студентка I курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти
спеціальності В5 «Музичне мистецтво»
Науковий керівник – Сторонська Наталія Зенонівна,
к. мист., доцентка кафедри музично-теоретичних дисциплін
та інструментальної підготовки*

АНАСТАСІЯ КОМЛІКОВА ТА ЇЇ «КАЗКОВЕ ФОРТЕПІАНО»

Музика для дітей є надзвичайно відповідальною, кропіткою та психологічно врівноваженою галуззю мистецтва. Протягом століть вона еволюціонувала з окремих музичних творів у самостійну сферу композиторської творчості, що має власні унікальні риси. Усталений образ дитячого репертуару здебільшого охоплює невеликі за обсягом твори, які вирізняються виразним образним змістом. Вони створені з урахуванням ментальних і фізіологічних особливостей сприйняття дитини, роблячи їх доступними й зрозумілими для малечі [4, 110].

Створення музики для дітей є вкрай важливим і морально відповідальним процесом. Нотні твори, які опановують молоді музиканти в процесі навчання, значною мірою впливають на формування їхнього музичного смаку. Вони сприяють пробудженню інтересу до музики,

допомагають дітям висловлювати свої почуття та переживання через виконавські інтерпретації, розширюють світогляд і наповнюють внутрішній світ новими емоціями й ідеями. Дидактична складова музичних творів не обмежується вихованням естетичного смаку – вона також відіграє важливу роль у розвитку виконавських навичок юних музикантів. Саме тому дитячий репертуар включає завдання, спрямовані на формування технічних умінь, що є основою для подальшого творчого росту.

Представником нової генерації українських композиторів є Анастасія Комлікова – кандидат мистецтвознавства, викладач-методист, лауреат премії імені В. С. Косенка в галузі творчості для дітей та юнацтва, член Національної Співки Композиторів України. Народилася в сім'ї музикантів (8 січня 1984 року, Донецьк). Вищу освіту здобувала в інституті мистецтв НПУ ім. М. Драгоманова, а в 2009 році з відзнакою закінчила Київську Національну музичну академію України (композиція – клас професора Г. Ляшенко, оркестровка – клас професора Л. Колодуба). Різнобічність таланту дає змогу композиторці створювати твори в різних жанрах і стилях. До її творчого доробку входять твори для симфонічного оркестру, камерна експериментальна опера «Самотність?!», балети («Форвард», «Бондарівна»), хореографічні сюїти, камерні, а також хорові твори, естрадні пісні. Особливе місце в творчості Анастасії Комлікової займає музика для дітей. Популярними серед юних музикантів є серія посібників «Музика для малюків», а також збірки «Пісні до свят», «Репертуарна збірка для бандури», «Казкове фортепіано», «Інтервалія».

«Казкове фортепіано» (2017) – авторська збірка нескладних для виконання фортепіанних ансамблів для наймолодших піаністів, оформлення якої є оригінальним прикладом використання інтегративного підходу [1]. Налаштуванню на відповідний настрій п'єси сприяють загадкові прозові літературні тексти, які гармонійно доповнюються яскравими ілюстраціями сучасної української художниці Ірини Хаухи. Усі твори подані у формі казкової музичної подорожі, де кожна п'єса гармонійно вплітається в єдиний сюжет. Така побудова безперечно перегукується з традиціями композиторів-класиків, які часто використовували подібну модель у створенні циклічних творів. Застосування ігрового підходу з елементами казки та залучення яскравих персонажів сприяє ефективному вирішенню навчальних завдань [5, 49].

У збірнику представлені 12 п'єс, кожна з яких починається на один із звуків в межах октави, і виконується учнем на одній певній ноті. Твори зі збірки можна виконувати разом із викладачем у дуєті вже з перших занять у класі фортепіано, під час ознайомлення з клавіатурою. Вони не лише допомагають засвоїти висоту звуків, але й знайомлять юного музиканта з регістрами, тональностями, ритмічними формами, штрихами, динамічними відтінками, темпами та іншими музичними елементами. Завдяки цьому учень від самого початку опановує майстерність ансамблевої гри.

Чергування різних п'єс відбувається по хроматичній гамі – C, Cis, D, Es, E, F, Fis, G, As, A, B, H. Кожна із дванадцяти п'єс має програмну назву, а саме:

«Казковий замок спить», «Місто прокидається», «Привид», «Чарівниця», «Топ-топ і Стриб-стриб», «Мелодія», «Мандри», «Сурми грають», «Старовинний замок», «Троїсті музики», «Вередухи», «Happy End». Композиторка прагне передати цікаву художню образність, зробити її зрозумілою та виразною для учнів, а також сприяти розвитку їхніх естетичних почуттів. Водночас вона розширює їхнє уявлення про різноманіття музичних стилів, поєднуючи елементи джазу, старовинної музики й окремі фольклорні мотиви [5, 50].

Першою у цій збірці є п'єса «Казковий замок спить», в якій учень знайомиться з ноткою «До», що звучить у середньому та високому регістрах, а також з тривалістю половинна з крапкою. Стисло виражена динаміка, монотонність та ладова варіативність, досягнута через альтерацію другої партії, надають твору загадковий і захопливий характер. Форма п'єси утримується в межах простої тричастинної структури з нерозгорнутою середньою частиною. Наступна п'єса «Місто прокидається» вирізняється яскравим контрастом, захоплюючи світлими мажорними тонами. Вона оригінально й водночас витончено відкриває слухачеві багатогранність складної тональності До-дієз мажор. Якщо в першій п'єсі учень був солістом, то тут він виконує акомпанемент. Партія учня побудована на повторенні ноти Сіс у різних штрихах та тривалостях у басовому ключі. З точки зору композиції, п'єса складається з життєрадісної теми та двох її варіацій, причому кожне проведення виконується зі зростаючою динамічною інтенсивністю [5, 51].

Для створення моторошного образу у п'єсі «Привид» композиторка використовує низький регістр, динамічні нюанси, хроматичні мелодичні переходи та гармонійну невизначеність. На прикладі цього твору можна помітити звучання ноти «ре» у діапазоні великої та контроктави. У свою чергу, наступна п'єса циклу – «Чарівниця» (Es-dur) – вирізняється світлим і фантастичним колоритом. Подібно до другого твору циклу, її форма побудована у варіаційній техніці, де головна тема з кожним повторенням набуває більшої емоційної насиченості та багатшого фактурного оформлення. У процесі розвитку, нота мі-бемоль у партії учня поступово переходить у вищі регістри, досягаючи в кульмінаційному тремоло четвертої октави. У творі «Топ-топ і Стриб-стриб» юний музикант не лише освоює нову, виразну нотку «мі» за допомогою штрихів *staccato* та *tenuto*, але й поринає у джазові настрої. Ця стилістика досягається через використання ритмічних синкоп і характерних елементів блюзового ладу. Лірична «Мелодія» звертається до фольклорних традицій завдяки імпровізаційному підходу, елементам гуцульського ладу в середній частині та остинатному супроводу учня на ноті «фа». Наступна композиція є яскравою імпресіоністичною замальовкою. У п'єсі «Мандри» поєднання крайніх регістрів фортепіано та включення нетерцієвих співзвуч створюють виразний імпресіоністичний образ. На основі цього твору учень знайомиться з ноткою «фа-дієз», тональністю Fis-dur і вдосконалює техніку плавного перекидання рук. У мініатюрі «Сурми грають» роль учня передбачає повторення фанфарного мотиву, який містить

пунктирний ритм і акцентується на ноті «соль» [5, 51]. П'єса «Старовинний замок», що вводить ноту «ля-бемоль», вирізняється своїм архаїчним звучанням. Цей ефект досягається завдяки використанню натурального мінору (f-moll), квінтових паралелізмів та мордентів у партії вчителя. Думний лад та епічний речитативний виклад твору «Троїсті музики» знову звертають нашу увагу до національних витоків. Завдяки структурі, яка поєднує імпровізаційні та танцювальні епізоди, передається рапсодійний стиль композиції, відомий як «думка-шумка». Передостання п'єса «Вередухи» написана в атональній стилістиці. Партія учня, який виконує ноту «сі-бемоль» у різних штрихових варіаціях, супроводжується дисонансним акомпанементом викладача, заснованим на секундових інтервалах. На завершення циклу звучить яскрава і радісна п'єса «Happy End», в якій, застосовуючи ноту «сі», учень закріплює в пам'яті вивчені тривалості і динамічні відтінки [5, 52].

Опанувавши всі твори з циклу «Казкове фортепіано», юний піаніст матиме змогу не лише ознайомитися зі звучанням інструмента, але й познайомитися з різноманітними музичними стилями та відчути себе в різних технічних ролях. Одні твори звертають увагу на складність із огляду на ладотональність, тоді як в інших основний акцент зроблено на ритмічні нюанси.

Список літератури:

1. Анастасія Комлікова [Персональний сайт композитора]. URL: <http://www.komlikova.com/>
2. Данілішина М. Українська дитяча фортепіанна музика та її дидактично-виховні можливості. *Актуальні питання мистецької педагогіки: зб. наук. праць ХГПА*. Вип. 15. Хмельницький, 2016. С. 21–25.
3. Матяшук О., Шумська В. Сучасні тенденції українського фортепіанного репертуару. *Інноваційна педагогіка. Випуск 10. Т. 2*. Одеса, 2019. С. 142–145. [Електронний ресурс]. URL: http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2019/10/part_2/33.pdf
4. Новосядла І. Сучасні засади формування дитячого репертуару в українському фортепіанному мистецтві. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2008. Вип. XII–XIII. С. 109–115.
5. Похила В. Тенденції розвитку сучасної української фортепіанної музики для дітей у жанрово-образному та дидактичному аспектах. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2022. 84 с.
6. Таран І. Фортепіанні збірки для дітей українських композиторів у контексті сучасного педагогічного репертуару. *Альманах науки. Мистецтвознавство*. № 4. Київ, 2017 р. С. 26–29.
7. Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка, 2010. 94 с.

*Білинський Василь Миколайович,
студент магістратури факультету початкової освіти та мистецтв
Салій Володимир Степанович, кандидат педагогічних наук, доцент
кафедри музично-теоретичних дисциплін
та інструментальної підготовки*

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ

Формування музичної культури учнів є важливою складовою мистецької освіти, що спрямована на розвиток естетичного смаку, емоційної чутливості та творчого потенціалу особистості. У сучасних умовах трансформації освітнього простору, зумовлених впливом глобалізаційних процесів і цифрових технологій, актуалізується потреба в оновленні методичних підходів до музичного навчання. Музична культура виступає не лише як результат засвоєння знань і формування виконавських умінь, а як інтегративна характеристика особистості, що охоплює здатність до глибокого емоційного переживання музики, її осмислення та творчого самовираження [1; 3].

Музична культура учнів формується як складне багатоконпонентне утворення, що включає музично-естетичні знання, розвиненість музичного слуху, виконавські навички, сформованість музичного смаку, інтерес до мистецтва та потребу у взаємодії з музичними творами. Важливим є те, що цей процес передбачає не лише репродуктивне засвоєння навчального матеріалу, але й формування особистісного ставлення до музики, розвиток здатності до її інтерпретації та критичного осмислення [4; 2]. Саме тому методичні аспекти формування музичної культури мають ґрунтуватися на поєднанні різних підходів, що забезпечують цілісність і ефективність навчального процесу.

Серед провідних методологічних орієнтирів особливе місце займає компетентнісний підхід, який спрямований на формування здатності учнів застосовувати набуті знання та вміння у практичній діяльності. Особистісно орієнтований підхід забезпечує врахування індивідуальних особливостей школярів, їхніх інтересів, рівня підготовки та творчих можливостей, що сприяє підвищенню мотивації до навчання. Діяльнісний підхід акцентує увагу на активній участі учнів у різних видах музичної діяльності, що є основою формування їхнього художнього досвіду. Культурологічний підхід дозволяє розглядати музику як феномен культури, що відображає історичні, соціальні та духовні процеси, тоді як інтегративний підхід забезпечує взаємозв'язок музичного мистецтва з іншими видами мистецтва та навчальними дисциплінами [1; 2].

Ефективність формування музичної культури значною мірою залежить від організації різних видів музичної діяльності учнів. Слухання музики виступає базовим компонентом, оскільки сприяє розвитку емоційного

сприймання, формуванню музичного мислення та аналітичних умінь. Воно має здійснюватися з урахуванням вікових особливостей школярів і супроводжуватися використанням методів бесіди, аналізу та порівняння музичних творів [4]. Виконавська діяльність, зокрема спів і гра на музичних інструментах, забезпечує розвиток музичних здібностей, технічних навичок і художньо-образного мислення, а також сприяє самовираженню учнів [2]. Музично-ритмічна діяльність допомагає розвивати відчуття ритму, координацію рухів та емоційну виразність, тоді як творча діяльність, що включає імпровізацію та елементи композиції, стимулює креативність і самостійність [1].

Важливе місце у формуванні музичної культури посідають методи навчання, які мають забезпечувати активізацію пізнавальної діяльності учнів і розвиток їхнього творчого потенціалу. Метод емоційного впливу сприяє створенню відповідного художнього настрою та глибшому переживанню музичних образів. Художньо-образний аналіз дозволяє розкрити зміст музичного твору, його емоційно-смісловне наповнення. Порівняльний метод допомагає виявити спільні та відмінні риси різних музичних явищ, що сприяє розвитку аналітичного мислення. Проблемно-пошуковий метод орієнтує учнів на самостійне здобуття знань і формування дослідницьких умінь, тоді як ігрові методи підвищують інтерес до навчання та забезпечують емоційну залученість [3]. Метод проєктів дозволяє інтегрувати знання з різних галузей і сприяє розвитку самостійності, відповідальності та творчої ініціативи учнів [1].

Сучасні інформаційно-комунікаційні технології значно розширюють можливості музичної освіти, надаючи доступ до різноманітних музичних ресурсів і сприяючи підвищенню мотивації до навчання. Використання мультимедійних засобів, музичних редакторів, онлайн-платформ і інтерактивних додатків дозволяє урізноманітнити освітній процес, зробити його більш наочним і динамічним [2].

Організація процесу формування музичної культури учнів має ґрунтуватися на дотриманні основних дидактичних принципів, зокрема науковості, доступності, систематичності та послідовності, емоційності, творчої активності та індивідуалізації навчання. Важливим є також принцип інтеграції, який забезпечує формування цілісного художнього світогляду учнів і сприяє глибшому розумінню мистецьких явищ [1; 3].

Особлива роль у цьому процесі належить учителю, який виступає не лише як джерело знань, а як організатор творчої діяльності, наставник і носій музичної культури. Його професійна компетентність, педагогічна майстерність, здатність до творчого підходу та використання сучасних методик визначають ефективність формування музичної культури учнів. Важливим є також створення сприятливої емоційної атмосфери на уроці, що стимулює інтерес до музики та сприяє активній участі школярів у навчальному процесі.

Таким чином, формування музичної культури учнів є складним, багатогранним і тривалим процесом, що потребує системного підходу, поєднання різноманітних методів, форм і засобів навчання. Його ефективність

залежить від урахування індивідуальних особливостей учнів, активного залучення їх до різних видів музичної діяльності, використання сучасних технологій і високого рівня професійної підготовки вчителя. У результаті цього процесу формується особистість, здатна до естетичного сприймання дійсності, творчого самовираження та усвідомленого ставлення до музичного мистецтва як важливої складової культури.

Список літератури:

1. Масол Л. М. Теорія і методика навчання мистецтва : навч. посіб. Київ : Освіта, 2012. 256 с.
2. Олексюк О. М. Музична педагогіка : навч. посіб. Київ : КНУКіМ, 2013. 248 с.
3. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва : теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Київ : Освіта України, 2008. 274 с.
4. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти : навч.-метод. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. 640 с.

ПВНЗ «Київський університет культури»

*Боднар Олександра Олександрівна,
студентка 4 курсу ОР «Бакалавр»*

*Науковий керівник – Сінельнікова Валентина Володимирівна,
кандидатка історичних наук, доцентка кафедри естрадного співу*

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СУЧАСНИХ ЕСТРАДНИХ БАЛАД (НА ПРИКЛАДІ РЕПЕРТУАРУ SHUMEI, DOMIY, ТІНА КАРОЛЬ ТА ІН.)

Сучасна естрадна балада переживає новий виток розвитку: на перетині фольклорних традицій, академічної вокальної школи та сучасних звукорежисерських технологій формується принципово новий тип виконавської інтерпретації, що потребує наукового осмислення. Особливої ваги ця проблематика набуває в контексті відродження національної музичної ідентичності – як в Україні, де балада дедалі частіше стає простором для культурної рефлексії, так і у світовому поп-просторі, де виконавці свідомо звертаються до баладного жанру як до засобу художнього висловлювання найвищого емоційного напруження [1]. Водночас аналіз виконавської інтерпретації конкретних творів залишається малодослідженою галуззю вітчизняного музикознавства, що зумовлює актуальність пропонованого дослідження.

Мета роботи – виявити характерні риси виконавської інтерпретації сучасних естрадних балад на матеріалі творів: «Мальви» (SHUMEI), «Нагадай» (DOMIY), «Нічка» (Тіна Кароль), «Журавлі» (Олена Білокінь), «Love in the Dark» (Adele) та «Diamonds» (Rihanna), простеживши спільне та відмінне між національними й міжнародними виконавськими стратегіями.

Естрадна балада як жанр характеризується поєднанням наративності, ліричної напруги й розвиненої вокальної партії. У сучасній практиці вона існує одночасно в кількох вимірах: фольклорно-стилізованому, академічно-поп-орієнтованому та електронно-продюсованому. Кожен із обраних творів репрезентує окрему модель взаємодії між цими вимірами [2].

«Мальви» у виконанні SHUMEI вирізняються свідомою опорою на архаїчний мелодичний тип: вокальна лінія будується за принципом монотонного наростання, що споріднює пісню зі зразками традиційного українського плачу. Виконавиця послуговується прийомом мікрохроматики – незначного відхилення від темперованого строю, – що надає звучанню сакрального відтінку. Водночас аранжування включає глибокий реверб і шарові синтезаторні пади, завдяки чому архаїка органічно поєднується з естетикою неофолку [3]. У тексті пісні читаємо: «Мальви цвітуть у полі, сонце й досі гріє...» – образ, у якому закодовано не просто пейзажну картину, а ціннісну пам'ять про рідний простір, зруйнований війною.

«Нагадай» гурту DOMIY являє собою приклад мінімалістичної балади, в якій виконавська інтерпретація повністю підпорядкована слову. Тут майже відсутня мелізMATика, а голос рухається в межах обмеженого діапазону – близько октави, – що підкреслює довірливий, сповідальний характер висловлювання. Особливістю є динамічна стриманість: виконавець свідомо уникає форте навіть у кульмінаційних моментах, досягаючи ефекту емоційної глибини через недовомленість. Така інтерпретаційна стратегія вписується в традицію так званого «тихого» крику, описану у дослідженнях з вокальної педагогіки [4].

«Нічка» Тіни Кароль демонструє принципово інший підхід: виконавиця активно використовує весь діапазон голосу – від глибокого грудного регістру до прозорого фальцету, – підкреслюючи контраст між станом тривоги та надією. Характерно, що у приспіві інтонація наближається до речитативної, немов передаючи невпинність думок ліричної героїні. Продюсерське рішення – поступове нарощування оркестрових шарів – підсилює виконавський жест, але не підміняє його: голос залишається смисловим центром твору на всіх динамічних рівнях [1].

«Журавлі» Олени Білокінь вирізняються серед аналізованих творів своєю тематичною конкретністю: балада присвячена темі полеглих захисників, і виконавська інтерпретація пісні несе виразне меморіальне навантаження. Образ журавля – традиційний в українській культурі символ душі, що відлітає, – у виконанні артистки наповнюється новим, актуальним змістом. Голосоведення переважно кантиленне, із мінімальною вібрацією, що надає звуку аскетичного, молитовного характеру. Характерний рядок: «Летять журавлі у вирій, несуть наші мрії...» – у виконавській трактовці перетворюється на ритуальну формулу прощання та вшанування.

Звертаючись до міжнародного контексту, слід зазначити, що «Love in the Dark» Adele з альбому «25» (2015) є одним із найбільш показових зразків

сучасної world-балади. Виконавська інтерпретація Adele ґрунтується на принципі «голос як основний інструмент»: усі аранжувальні рішення підпорядковані динаміці голосу, а не навпаки. Показово, що ключова кульмінація пісні досягається не на найвищій ноті, а на моменті різкого динамічного спаду – своєрідного обриву, після якого артикульовано лише «...let me go», – що є виразним прикладом інтерпретаційної роботи з паузою й тишею як музичними засобами [2].

«Diamonds» Rihanna (альбом «Unapologetic», 2012) демонструє естрадну баладу в її максимально комерціалізованому, проте художньо виправданому варіанті. Основним виконавським інструментом тут слугує тембральна якість голосу: Rihanna не вдається до складної мелізматика, натомість акцентує на безпосередності й «оголеності» звуку. Показово, що під час живих виступів виконавиця суттєво переосмислює динамічну архітектуру пісні, роблячи її більш камерною порівняно зі студійною версією, – що свідчить про усвідомлену роботу з інтерпретацією як процесом, а не лише як результатом.

Порівняльний аналіз усіх названих творів дозволяє виокремити кілька спільних тенденцій у сучасній виконавській інтерпретації естрадної балади. По-перше, спостерігається відмова від надмірної орнаментальності – виконавці дедалі частіше обирають простоту й прозорість вокальної лінії замість технічної демонстративності. По-друге, зростає роль тиші та паузи як самостійних виражальних засобів. По-третє, архетипічна образність (мальви, журавлі, нічка, діаманти) у поєднанні з автентичним виконавським голосом перетворює естрадну баладу на жанр, здатний виконувати функцію культурної пам'яті [3].

Відмінності між українськими та міжнародними зразками полягають передусім у характері інтерпретаційного підґрунтя: якщо в українських виконавиць відчутний зв'язок із фольклорною та академічною традицією, то в Adele й Rihanna домінує вплив соул, ритм-енд-блюз та госпел-традиції. Однак обидва вектори сходяться в ключовому: естрадна балада залишається жанром, у якому голос і особистість виконавця є первинними змістами [4].

Отже, аналіз виконавської інтерпретації сучасних естрадних балад засвідчує, що цей жанр перебуває у стані активного переосмислення: технічна досконалість поступається місцем автентичності й смисловій насиченості. Українські виконавці (SHUMEI, DOMIY, Тіна Кароль, Олена Білокінь) органічно вписують баладу в контекст національної ідентичності та воєнного досвіду, тоді як світові зірки (Adele, Rihanna) виходять у простір universal human experience. Спільним для всіх є розуміння баладного жанру як художнього висловлювання, що потребує не лише вокальної майстерності, а й глибокої інтерпретаційної рефлексії.

Список літератури:

1. Бобул І. В. Естрадно-вокальне мистецтво в контексті розвитку масової культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021.

№ 3. С. 190–196. URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/257681>

2. Ковмір Н., Зібров П., Бурлака А. Жіноча вокальна ідентичність на сучасній естраді: нові виконавські стратегії та деконструкція гендерних стереотипів. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. Вип. 5. С. 53–65. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-8>

3. Цап Г., Ковальчук М., Єфименко Н. Інтерпретація української пісні в сучасному естрадному вокальному виконанні як чинник формування національного стилю. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. Вип. 3(09). С. 137–146. URL: https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/article/download/810/763/1_546

4. Шпортько О., Калужна Т., Усачова І. Новітні вокальні техніки в українській естраді XXI століття: між етнікою та попкультурою. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2025. Т. 8. № 2. С. 202–216. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.2.2025.346285>

Тернопільський мистецький фаховий коледж імені С. Крушельницької

*Бойчук Анастасія Ігорівна,
студентка 4 курсу відділу «Теорія музики»
Науковий керівник — Червінська Надія Ігорівна,
викладачка відділу «Теорія музики»*

ПІСЕННА ТВОРЧИСТЬ ІГОРЯ БОЙЧУКА: ТЕМАТИЧНІ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

Ігор Бойчук – заслужений працівник культури України, композитор-пісняр, чий професійний шлях тісно пов'язаний з музичним життям Тернопільщини та з містом Тербовля, де сформувалися основні засади його творчого стилю. Саме в період навчання у Тербовлянському культурно-освітньому училищі була створена перша авторська пісня композитора – «Тільки ти». Відтоді пісенний жанр посідає провідне місце у його творчості. Не можливо не згадати в цьому контексті народний аматорський ансамбль української пісні «Трембовляни» – колектив, створений з ініціативи самого Ігоря Бойчука, який він очолює впродовж тривалого часу та включає у його репертуар як свої авторські композиції, так і власні обробки народних пісень. На даний момент композитор також очолює вокально-інструментальну студію при ЦКіД в м. Тербовля. Свідченням популярності та актуальності творів Ігоря Бойчука для регіону є факт проведення за весь період його діяльності восьми авторських творчих вечорів, присвячених безпосередньо його постаті.

На сьогодні Ігор Бойчук є автором близько 200 пісень, випустив 5 авторських музичних альбомів – «Порятуємось в любові», «Друзі», «Тримаймось разом українці», «Спогад побачень», «Тільки ти».

Тематичний спектр пісень Ігоря Бойчука є досить широким і охоплює такі основні групи:

- Патріотичні – пісні присвячені Україні, рідному краю («Я люблю Україну», «Тримаймось разом українці», «Мій край», «Геребовля моя», «Посадить калину»);

- Ліричні – пісні про кохання, особисті переживання та почуття («Тільки ти», «Погляд», «Зачаруй», «Краса жіноча», «Як тебе кохана, не любити»);

- Жартівливі або побутові – пов'язані з повсякденним життям, народним гумором («Або мене Грицю люби», «Ой, чого козаче», «Баламут», «Кредити», «Незнайомка в капелюшку»);

- Філософські – пісні, у яких порушуються теми життя, долі, людських цінностей («Полинове вино», «Візьми», «Добро і зло», «А душа болить», «Незрівняна»);

- Духовні – пов'язані з релігійними мотивами («Прекрасна новина», «Пасхальний день», «Чинім добро», «Різдво Богородиці Диви», «Різдвяна ніч»);

- Родинні – пісні про взаємини батьків і дітей («Сивіють батьківські роки», «Батькова вишня», «Вишивала мама», «Чужина», «Мамине серце»);

- Військові – пісні про мужність та героїзм українських військових («Сповідь героя», «Від'їжджали хлопці», «Війна коханка», «Я проклинаю війну»);

- Шкільні – пісні про теплі, безтурботні роки («Шкільна пора», «Вчителів», «Гімн школи»).

Така різноманітність свідчить про орієнтацію автора на відображення різних аспектів людського життя та суспільних цінностей. При цьому провідне місце у творчості композитора посідає лірична сфера, що визначає емоційно-образну спрямованість більшості його пісень.

Пісенний стиль Ігоря Бойчука відзначається спорідненістю з народнопісенною традицією. Це виявляється у домінуванні куплетної форми, гнучкій мелодиці з опорою на відносно вузький діапазон, використанні мінорної ладовості з відхиленнями (зокрема у паралельний мажор), а також у переважанні простої, функціонально зрозумілої гармонічної мови. Важливою рисою є тісний зв'язок музики з поетичним текстом, що зумовлює виразність музичного висловлювання. У сукупності це формує тенденцію до доступності музичної мови, яка водночас не позбавлена елементів ускладнення, зумовлених образним змістом творів.

Яскравим зразком єдності художнього змісту та музичних засобів його втілення є пісня **«Коломийка-непомийка»** на слова Ольги Подоляк. Її сюжет ґрунтується на жартівливій історії взаємин між дівчиною та легковажним парубком, що зумовлює відповідний характер музики. Мелодика твору поєднує пісенність із речитативними елементами та спирається на відносно вузький діапазон, що сприяє динамічності викладу. Жвавий, танцювальний темп, а також використання гармонічних відхилень підсилюють відчуття руху

та енергії. Водночас у пісні чітко простежуються інтонаційні та ритмічні ознаки коломийкового типу, що надає твору яскраво вираженого народного колориту.

Показовим прикладом ліричної спрямованості творчості композитора є пісня **«Сивіють батьківські роки»** на слова Ірини Валь. Зміст пісні пов'язаний із темою родинних цінностей і відповідальності перед батьками, що знаходить відповідне відображення у стриманій, але виразній музичній мові. Хвилеподібність мелодії та її неширокий діапазон сприяють зосередженості й інтимності висловлювання, а гармонічні відхилення із основної мінорної тональності додають емоційної глибини. Повільний, розповідний темп підкреслює зворушливий характер композиції.

Яскравим взірцем творів Ігоря Бойчука на патріотичну тематику є пісня **«Теребовля моя»** на слова Володимира Лахмана. Її мелодика наспівна, з елементами урочистості, що поєднуються з ліричністю. Помірний, дещо пошвавлений темп створює відчуття внутрішньої динаміки, водночас зберігаючи загальний спокійний характер. Гармонічна мова залишається відносно простою, що підсилює щирість висловлювання. Образний зміст твору пов'язаний із темою малої батьківщини, яка постає як простір пам'яті, дитинства та особистісної ідентичності.

Лірико-драматичну сферу творчості композитора репрезентує пісня **«Чужина»** на слова Леона Городиського. Хвилеподібна мелодика та повільний темп тут сприяють розкриттю настрою туги й внутрішньої напруги. Вузкий діапазон мелодії та стримана гармонічна мова підсилюють відчуття зосередженості й емоційної глибини. Тематично твір звертається до актуальної соціальної проблематики – вимушеної трудової міграції, що надає пісні особливої змістової ваги. Музичні засоби органічно підкреслюють драматизм ситуації та емоційний стан героїв.

Пісня **«Шкільна пора»** на слова Тараса Пороського вирізняється більш світлим емоційним забарвленням. Образний зміст твору пов'язаний із спогадами про шкільні роки, що поєднують у собі безтурботність і легкий смуток за минулим. Рухливий темп надає пісні життєрадісності, тоді як мінорна основа зберігає легкий відтінок ностальгії. З гармонічних прийомів варто відзначити висхідну півтонову модуляцію перед останнім куплетом, яка підсилює емоційну виразність пісні.

Таким чином, аналіз розглянутих творів дозволяє виявити характерні риси пісенного стилю Ігоря Бойчука (переважання куплетної форми, опора на наспівну хвилеподібну мелодику з нешироким діапазоном, домінування мінорного ладу, відносно проста гармонічна мова), які в окремих вірцях порізно розкривають зміст тексту та забезпечують втілення широкого спектра художніх образів.

Отже, пісенна творчість Ігоря Бойчука є вагомим явищем регіональної музичної культури, що вирізняється тематичною різноманітністю та цілісністю стилістичних ознак, сформованих на основі органічного поєднання народнопісенних традицій із сучасним музичним мисленням. Пісні

композитора поєднують простоту музичного висловлювання з емоційною насиченістю та змістовною глибиною, що забезпечує їхню актуальність і популярність у сучасному виконавському середовищі.

Список літератури:

1. Народний аматорський ансамбль української пісні «Трембовляни». *Тернопільщина: Регіональний інформаційний портал*. URL: <https://irp.te.ua/ir-25/> (дата звернення: 25.03.2026).

2. Солодовник В. Естрада. *Нариси української популярної культури*. Київ: УЦКД, 1998. С. 139–161.

3. Черкашина Л. Народнопісенні джерела в українській музичній естраді. *Мистецтво та етнос*: зб. наук. праць. Київ: Наукова думка, 1991. С. 126–141.

Хмельницький фаховий музичний коледж ім. В. І. Заремби

*Борик Анастасія Іванівна,
студентка 3 курсу відділів «Теорія музики» та «Спів»(народний)
Науковий керівник - Хлистун Любов Петрівна*

ЕТНОГРАФІЧНА КАРТИНА ТРАДИЦІЙНОГО ПОДІЛЬСЬКОГО ВЕСІЛЛЯ ХМЕЛЬНИЧЧИНИ (СЕЛА ГУТА ДЕРАЖНЯНСЬКОГО РАЙОНУ)

Інтерес до цієї роботи обумовлений навчанням на двох відділах музичного коледжу: «Теорія музики» та «Спів» за спеціалізацією народний, а також мою виконавською діяльністю у фольклорному гурті «Родослава». Моє перше фольклорне дослідження присвячене селу Гута Деражнянського району Хмельницької області. Назва села походить від давнього ремесла пов'язаного із виготовленням виробів зі скла в лісистій місцевості, що знайшло поширення у різних регіонах України, де було поширено скловаріння [5].

Точна дата заснування села документально не зафіксована, проте більшість дослідників його появу пов'язують з господарською політикою польських магнатів, які володіли землями Поділля у складі Речі Посполитої. Перші гутні поселення на Поділлі з'являються в кінці XVI століття. Для їх створення відбирали малозаселені, лісисті ділянки, віддалені від великих міст, але з достатньою кількістю природних ресурсів. Територія майбутньої Гуті відповідала цим вимогам: тут були ліси, придатні для випалювання деревного вугілля, а також піщані ґрунти, необхідні для виготовлення скла.

На початковому етапі існування Гута не мала статусу села. Вона функціонувала як робітничий пункт, населений майстрами-скловарами, підмайстрами та допоміжними працівниками. Кількість мешканців була невеликою й коливалася залежно від потреб виробництва. Попри спустошливі війни та козацькі повстання середини XVII століття, промислове значення села

поступово зникає і на межі XVII–XVIII ст. остаточно трансформувалося в аграрне село, де основним заняттям мешканців стало землеробство.

Село Гута відоме на Хмельниччині своїми пам'ятками давніх народних і церковних традицій. Яскравим зразком церковної споруди села є храм Св. Анни (зведений на початку XX століття), який виконував не лише релігійну, а й соціальну функцію, де збирались для обговорення важливих подій. Основним джерелом народної пам'яті залишився сільський цвинтар, де збереглися кам'яні хрести та надгробки минулих століть, що дають уявлення про родові прізвища та традиції поховальної культури краю.

Цінним джерелом мого дослідження стали пісні, які я записала під час літньої фольклорної експедиції від двох місцевих бабусь - Коханенко Галини Олександрівни (1956 р.н.) та Савчук Валентини Сергіївни (1945 р.н.). Вони не мають повної освіти, але все своє життя приділили важкій праці на землі й господарству. У свій вільний час вони співали у сільському клубі та їздили на виступи по селах Хмельницької області. Галина та Валентина були активними учасницями життя громади, брали участь в організації весільних дійств, куди їх запрошували в якості коровайниць.

В цьому селі від двох виконавиць народних пісень мною було записано 25 різножанрових творів, частина з яких належить до неприуроченого фольклору (це ліричні і жартівливі). Більша частина записаного репертуару села належить до весільного циклу з описом обрядових дій до кожної пісні.

Перший день весілля – Субота.

Виконавиці почали опис весілля з детального розповіді про **обряд зачинання короваю з виготовлення тіста** (збережена лексика жительок села, яка подається в тексті у лапках і курсивом): *«В суботу коровай. Мати весільна ходить просить коровайниць. Коровайниці прийшли з мукою, яйцями. У кожній хаті стояв хрест і в те місце ставили стола, кожуха. Сіють муку¹⁾, ті розводять дроци²⁾, а інші ставлять по парам дві копистки³⁾, дві ложки і люльки. Сразу ще коровай не розчиняють, а питають: «Благослови, Боже, старосто панінський, батько домовий. Батько й мати дозвольте молодій коровай розчиняти!»*. Батьки відповідають: *«Хай Бог благословить»*

Батьки сидять, а коровайниці беруться за діло і примовляють: «Пречистая тоже і отець, і мати, своєму дитяті коровай розчиняти». Розчиняючи, співають: «Як йшла я, да й на короваєць», «Ой на печі зайчик сидить», «А де та я весільная мати». Співають доки колотять коровай, а його довго треба колотити: «Ой матінко плиско, да налиий воду в миску». Перед короваєм ставили миску з водою, мили в ній руки. Тоді беруть несуть йому⁴⁾ коровайниці, дець в тепле місце, в якусь кімнату і коровай сходить. Вони пішли по домах, потім через якусь 2-3 години приходять всі і місять.»

В цей же день відбувались **запросини на весілля**, які в цьому селі очолювали коровайниці, позаду яких йшла наречена. *«Всі йдуть у гарних фартухах і йшли селом просити на коровай. В суботу коровайниці просили на коровай, бо ввечері робили його, а наречена просила на весілля»*.

Ввечері відбувається обряд **виготовлення та випікання короваю**: «Вже подпірає⁵⁾ мати хусткою дно короваю, положила на деку, вже коровайниці його розстеляють. Хто вміє робить розу⁶⁾. Вона розрізається, потім зліплюється, друга на верх, потім меншенькі⁷⁾ на верх і робиться така рвонія. А між цими квітками – кульки, по бокам теж квітки. Потім помаслили яйцями, совали в піч і співали: **«Наша пічка регоче, короваю хоче», «Ой, старосто, помилуй».**

Особливістю коровайного обряду с. Гута є **«продаж коровайних шишок»** старостам, якими були всі запрошені чоловіки на весілля, від яких чекали багатого обдарування: **«Приносимо цю шишечку і співаємо: «Добрий вечір, старосто», а коли він дав гроші: «Згода, старосто, згода».** Гроші збирались для весільної матері, жінкам, доречі, безкоштовно давали шишечку.

В цьому описі суботніх обрядів відсутній дівчачий вечір про який виконавиці не розповіли, пояснюючи це тим, що не хотіли казати про те, що не дуже добре пам'ятають. Таке відношення до давніх традицій свідчить про велику відповідальність жительок села за точне відтворення весільних обрядів.

Другий день – Неділя.

Зранку відбувався **приїзд молодого**: **«В неділю приїжджає молодий, а молода десь там схована стоїть, дружками. Ходять, шукають молоду і співають пісню: «Коло тихого броду».**

Наступний обряд недільного ранку – **розплітання коси молодої**. Його виконувала мати молодої, яка накладала вінця, співаючи: **«Ой дайте нам стільця».**

Недільний ранок закінчувався посадом молодої. Після того як молодий сів біля молодої, виносять посад, кожух і вишиту подушку. Цей обряд символізував створення нової сім'ї на народному весіллі. Закріплення подружнього статусу відбувалось в церкві під час вінчання, куди їхали з образами⁸⁾ і рушниками. По дорозі додому відбувались жартівливі сценки між хлопцями і молодим.

«Перейми на дорозі: **«Їде молодуха⁹⁾ від вінчання і переймають її хлопці. Називалось це – перейма. Переймають з хлібом і примовляють: «Перейма на дорозі, горілочка у возі, що дати, то дати аби довго не стояти».** Вкупляють, щоб дівчину з села не забирали. Потім цей хліб на весіллі ріжуть і по кусочку¹⁰⁾ роздають молодим».

Зустріч молодих батьками молодої та молодого: **«Після вінчання приїжджають і сідають молоді разом. Мати стоїть з батьком у воротах, ставлять стуло, свати тримають образи двох. Молодусі дають Божу Матір, а молодому Спасителя. Батьки беруть пляшку, хлібину, стопки і зустрічають їх. Молоді встають, хліб цілують і наливають горілку. Батьки моляться Богу і благословляють їх, після цього вони вже п'ють та промовляють: «Сідайте, люди, вгощайтеся». Тоді всі танцюють, співають, починається святкування».**

На завершення весільного дійства відбувалось **биття миски**: «У неділю коровайниці вже не потрібні, бо їх місія закінчилась. Коровайниці беруть миску в якіймили руки під час виготовлення короваю. Миска мала бути череп'яна, щоб точно побилася. В цей час примовляють, підставляючи імена молодят: **«Ми йдемо миску бити, під вишеньку лити, щоб вишня родила, щоб Настуня Дімочку любила»**. Як мали бити - співали: **«Позволь, позволь, мати»**. Вилили воду під вишню і на хату, ця миска взлетіла, побилася і коровайниці б'ють її ногами, танцюючи. А як побили миску співають: **«Що ви нас просили»**».

Записаний текст окремих обрядових дій весілля у с. Гута свідчить про добре збереження в пам'яті його жительок давніх народних традицій, на що вказують численні примовляння і виконанні весільні пісні. Здебільшого співались весільні ладканки на типовий наспів, який ритмічно і дещо інтонаційно варіювався в залежності від текстів. Подібна мелодика весільних ладканок характерна для більшості регіонів Хмельниччини. Її ознакою є мажорний пентахорд, переважно в низхідному напрямку з повтором першого рядка і словообривом в кінці пісні [1].

Через відсутність опису обряду дівич-вечір, від виконавців була записана лише одна журна пісня («Коло тихого броду»), яка звучала під час пошуків молодої, коли приїжджав молодий. Особливість цієї пісні полягає в синтезі сумного змісту характерного для журних весільних пісень і типового наспіву весільних ладканок із характерним словообривом в кінці, відмінність цієї мелодії від інших проспіваних на весіллі полягає в мінорному квінтовому звукоряді (замість мажорного) і більш значні ролі розспівів, що підсилюють скорботний настрій мелодії.

Безцінний етнографічно-пісенний матеріал с. Гута, який добре зберігся завдяки двом виконавицям з цього села став поштовхом для моєї подальшої дослідницької і виконавської роботи в галузі музичного фольклору рідного краю.

Список літератури:

1. Весільні пісні. Упорядник, автор вступної статті та приміток М.М. Шубравська. Київ: Дніпро, 1988.
2. Іваницький А. Сторична Хотинщина, Музично-етнографічне дослідження. Вінниця: Нова книга, 2007. С.145-176.
3. Чумарна Марія. Тройдереве. Обряд хрещення, весільний та поховальний обряди українців. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2008. С.31-75.
4. Шкода М.Н. Люба моя Україна. Свята, традиції, звичаї, обряди, прикмети та повір'я українського народу. ПП «Кристал БУК», 2016. С.71-79.
5. URL: <https://uk.Wikipedia/orgГута>

¹мука=борошно; ²дроши=дріжджі; ³копистка=дерев'яна лопатка для розмішування їжі; ⁴йому=його; ⁵подпірає=підпірає; ⁶роза=троянда; ⁷меншенькі=менші; ⁸образи=ікони; ⁹молодуха=молода; ¹⁰кусочок=шматочок.

*Вошик Андріана Ігорівна,
студентка II курсу відділу «Теорія музики»
Науковий керівник – Соловей Лариса Михайлівна,
викладачка-методистка ЦК «Музична література»*

ДРОГОБИЦЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ФАХОВИЙ КОЛЕДЖ ІМЕНІ В.БАРВІНСЬКОГО ТА ДРОГОБИЦЬКА ФІЛІЯ ЛЬВІВСЬКОГО ВИЩОГО МУЗИЧНОГО ІНСТИТУТУ ІМЕНІ М.ЛИСЕНКА

Василь Барвінський увійшов в історію української музики різновекторним діячем-композитором, теоретиком, музикознавцем, педагогом, піаністом, організатором мистецького життя. У 1995 році до 50-річчя від дня заснування Дрогобицькому музичному училищу було присвоєно ім'я Василя Барвінського.

У закладі створено кімнату-музей, у якій зібрано чималу кількість друкованих матеріалів про Василя Барвінського та світлин. Встановлено погруддя Василя Барвінського та галерею видатних композиторів Галичини – Д.Січинського, М. Вербицького, А. Вахнянина, Н.Нижанківського, А. Кос-Анатольського, Р. Сімовича, С. Людкевича, М. Колесси.

Чи був Барвінський в Дрогобичі? Довший час не було такої інформації. Однак, була зафіксована одна світлина, зроблена в Дрогобичі, у виданні «Дрогобичина – земля Івана Франка».

Під світлиною вміщено лаконічний підпис «Музичний Інститут в Дрогобичі в 1925р. Четвертий зліва направо сидить в першому ряді дир. В. Барвінський і о. С. Сапрун» [4, с.723].

Музикознавець М.Ластовецький зазначає, що «ця світлина зроблена після іспиту в дрогобицькій філії Музичного інституту ім.М.Лисенка у 1925 році. На такі іспити В.Барвінський двічі на рік приїздив, переважно з С.Людкевичем до Дрогобича їх приймати. На світлині С.Людкевича не має, зате зафіксовано о.Сапруна – великого подвижника музичного життя в Дрогобичі в міжвоєнні роки, засновника та диригента знаменитого хору «Дрогобицький Боян», а також великої кількості інших визначних музичних ініціатив» [2, с.23].

Згодом до рук М.Ластовецького потрапляє ще одна світлина, на якій В. Барвінський і С. Людкевич з акторами Підкарпатського Українського Театру. Дослідивши світлину, Ластовецький встановив, що фото зроблене на фоні театральних декорацій опери М.Лисенка «Ноктюрн» у 1943 році.

Такі знахідки стали потужним стимулом для подальших пошуків невідомих біографічних та творчих матеріалів діячів музичної культури.

Нещодавно наш музей поповнився двома цінними документами – це старі афіші, які підтверджують перебуванні Барвінського і його сина-скрипаля в Дрогобичі. Одна датується 1921 роком, це концерт за участі композитора

В.Барвінського, скрипаля Е. Перфецького та інших виконавців, які і виконували твори українських і європейських композиторів, зокрема Лисенка, Барвінського, Шуберта, Пуччіні та інших. А подія відбувалась в залі «кіно «Олімпія» в Дрогобичі. Друга афіша 1936 року, це програма концертних заходів виконавців Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у двох містах – Стрию та Дрогобичі.

У 1923 році постало питання про створення філії ВМІ ім. М.Лисенка в Дрогобичі (поряд із Тернополем, Коломиєю і Перемишлем). Ініціатором відкриття і директором філії Музичного інституту ім. М. Лисенка в Дрогобичі був о.Северин Михайлович Сапрун (1897-1950).

І вже у 1924 році дрогобицька філія ВМІ ім. М.Лисенка запрацювала. У перший рік її існування інспектором був Василь Барвінський, згодом Станіслав Людкевич. Викладалися всі теоретичні і практичні предмети (сольфеджіо, хоровий спів, фортепіано, скрипка, альт, віолончель, сольний спів).

Северин Сапрун очолював філію Музичного інституту в Дрогобичі вісім років (1923 – 1931). Він був високоосвіченим музикантом-професіоналом, який здобув освіту у Львівській консерваторії по класу скрипки у професора Євгена Перфецького і майже 20 років був провідним музичним митцем у Дрогобичі. Як підкреслює В.Пацлавський: «найлюбшим та постійним заняттям о.Сапруна був Музичний інститут, якого творцем, директором і вчителем він був» [4, с.723].

«Очолити педагогічний колектив, директор запросив до співпраці відомих музикантів – Антона Рудницького, Богдана П'юрка, Романа Сімовича, Степана Огородника та багатьох інших викладачів цієї філії» [5,с.3].

У Дрогобичі Сапрун ініціював створення низки хорових колективів–хор «Боян», хор церкви Святої Трійці, хор гімназії ім. Івана Франка. «Дрогобицький Боян» під його орудою приймав участь і зайняв перше місце у Красовому конкурсі хорів у Львові (1942), який був присвячений 100-річчю Миколи Лисенка.

Дрогобицька філія Музичного інституту розташовувалася у приміщенні Народного Дому. Сьогодні на цьому місці знаходяться службові приміщення Львівського обласного академічного музично-драматичного театру ім. Ю. Дрогобича. Ім'я С.Сапруна носить дитяча музична школа №1, в нашому коледжі вже вдруге відбувається хоровий конкурс його імені, а згодом Велика зала Дрогобицького музичного фахового коледжу буде носити славне ім'я Северина Сапруна.

Музичні заклади Дрогобича пов'язані не тільки спільною історією, але й справою плекання талановитої молоді. В них працюють професійні викладачі, імена багатьох з них відомі за межами Дрогобиччини. Велика кількість здібних дітей поповнюють ряди студентства нашого музичного коледжу ім. В.Барвінського.

Список літератури:

1. Довганюк І., Шнерх С. Сторінки життя і творчості о.Северина Сапруна. *Дрогобиччина - земля Івана Франка: Матеріали і документи*. Дрогобич: Відродження, 1997. Т.4. С.565-575.
2. Ластовецький М. Про історію однієї невідомої світлини В.Барвінського і С.Людкевича. *Молодь і ринок: щомісячний науково-педагогічний журнал*. Дрогобич, 2009. №3 (50). С.22-26.
3. Ластовецький М. Рецепція творчості Василя Барвінського у музичному житті Дрогобича. *Молодь і ринок: щомісячний науково-педагогічний журнал*. Дрогобич, 2021. №11-12 (197-198). С.74-78.
4. Пацлавський В. Отець Северин Сапрун. *Дрогобиччина - земля Івана Франка: Матеріали і документи*. Дрогобич:Бескід, 1993. Т.1. С.721-725.
5. Яцків О. Священик, диригент, громадський діяч (до 100-річчя від дня народження Северина Сапруна). *Галицька зоря*. 1996. №134. 19 листопада. С.2-3.

Кам'янець-Подільська дитяча музична школа ім.Ф.Д.Ганіцького

*Гаджаман Лука Вадимович,
учень 8 класу
Науковий керівник - Гріньова Віталіна Віталіївна,
магістр, викладачка вищої категорії з музично-теоретичних дисциплін*

ТАДЕЙ ГАНІЦЬКИЙ: ТВОРЧА ДОЛЯ ВИДАТНОГО МУЗИКАНТА ПОДІЛЛЯ

Кам'янець-Подільський – центр Подільської губернії – у другій половині XIX – першій половині XX ст. відігравав провідну роль на шляху становлення та професіоналізації фортепіанної освіти. У місті активно діяла низка культурно-просвітницьких та мистецьких спілок: товариство «Просвіта», музичне товариство «Кобзар», гурток «ХЛАМ» – об'єднання художників, літераторів, артистів і музикантів, Європейська Національна Музична організація «Кадіма» (єврейська), Український Народний Дім та Український Національний Клуб; функціонували театри – Російський театр драми та музичної комедії, Український Народний театр імені Т. Шевченка, – та музичні установи: Народна Консерваторія, Державний зразковий симфонічний оркестр, Українська філармонія.

У Кам'янці-Подільському працювали й відомі подільські піаністи-композитори, які у другій половині XIX ст. в той чи інший спосіб пропагували фортепіанне мистецтво. Засновником фортепіанної освіти на Поділлі дослідники вважають Антона Гіацинтовича Коціпінського (1816–1866), який був композитором, відомим фольклористом та видавцем. У музичній школі А. Коціпінського деякий час викладав фортепіано Владислав Іванович Заремба (1833–1902), учень А. Коціпінського, який починав своє творче життя у

Кам'янці-Подільському. Ім'я цього талановитого музиканта з 2000 р. носить Хмельницьке музичне училище.

Відомим подільським піаністом та популярним композитором того часу був Михайло Адамович Завадський (1828–1887), який працював як вчитель фортепіанної гри й співу у Кам'янці-Подільському та Києві.

Найважливіше значення у процесі становлення професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі належить здобуткам та мистецькій діяльності Тадеуша (Тадея Денисовича) Ганицького. Він народився у польській поміщицькій сім'ї 10 (22) липня 1844 р. в селі Чемериси-Волоські Могилівського повіту Подільської губернії (нині – село Журавлівка Барського району Вінницької області). Збереглися відомості, що музикант почав займатись на фортепіано у родинному колі раніше за гру на скрипці. Свою професійну музичну освіту Т. Ганицький отримав за кордоном. Там він вчився як скрипаль спочатку у Віденській консерваторії у Я. Донга, яку закінчив 1872 р., потім – у Берлінській академії музики, яку 1876 р. закінчив по класу скрипки у Й. Йоахіма, а по класу композиції – у Ф. Кілля та Л. Бусслера. Згодом музикант працював у Берлінському філармонічному оркестрі та Берлінській консерваторії, викладаючи клас скрипки; також вів відділ музичної критики в газеті «*Berliner Borser Zeitung*».

У 1894–1898 рр. Т. Ганицький працював у Варшаві, виступав з концертами як соліст-скрипаль і диригент, був кореспондентом газети «*Echo Muzyczne, teatralne i artystyczne*» [1].

Для узагальнення власного досвіду та випробовування нових методик навчання Т. Ганицький вирішує створити власну музичну школу. У Варшаві цей проект він не зміг здійснити, тому в 1898 р. Він виїхав до Лодзі, де 15 вересня 1898 р. разом зі своїм рідним братом Ігнаці (випускником Петербурзької консерваторії по класу віолончелі К. Давидова) відкрив школу. 1901 р. Т. Ганицький від'їжджає до Петербурга, де налагоджує зв'язок з М. Фіндейzenом, головним редактором «*Русской музыкальной газеты*» [1].

У 1903 р. Т. Ганицький приїхав до Кам'янця-Подільського, де за власні кошти, виручені від продажу родинного маєтку, відкрив музичну школу. Варто зазначити, що Ігнаці Ганицький, за свою частину спадку, відкрив музичну школу у Барі (Вінницька область). У музичній школі Т. Ганицький започаткував класи фортепіано, скрипки, теорії музики та вокалу. Клас фортепіано, окрім Т. Ганицького, вели А. Лозинський (випускник Варшавської консерваторії), М. Петліна (випускниця Московської консерваторії). Клас скрипки – випускник Празької консерваторії З. Комінек, клас вокалу – випускниця Московської консерваторії С. Булгакова та випускник Міланської консерваторії баритон Пік де Реплонж. У 1904 р. створюється підготовчий клас для бідних дітей, які вчилися у школі безкоштовно, оскільки Т. Ганицький домогся встановлення іменної стипендії Є. Садовської, прихильниці мистецтва з багатого роду, для бідних та обдарованих дітей. Окрім того, школа проводила багато благодійних концертів. За три роки свого існування школа

перерахувала 6000 крб. на благодійні цілі. Здебільшого допомога йшла на потреби бідних викладачів та учнів. Така діяльність потребувала великої кількості концертів. Наприклад, лише у 1905–1906 навчальному році відбулося більше 10 концертів учнів та викладачів школи [2, с. 20]. Проведення концертів сприяло залученню багатьох бажаючих вчитися музиці не тільки з Кам'янця-Подільського, але і з інших повітів Волині та Поділля. Школа, таким чином, набула не лише статусу мистецького навчального закладу, але й почала виконувати функції філармонії. Концерти, де звучали твори світової класики, проводились на різних майданчиках. Резонанс від діяльності школи Т. Ганицького був відчутний далеко за межами міста. Підтвердженням цьому є рецензії на концерти школи в газетах «Киевские Ведомости», «Русская музыкальная газета», варшавська «Nowa gazeta», а також регулярні відгуки в місцевій пресі – виданнях того часу «Подолія», «Подольанин» [2, с. 9–10].

Відмітимо, що Т. Ганицький навіть намагався перетворити музичну школу в заклад Імператорського Російського Музичного Товариства. У травні 1905 р. подільський губернатор у секретному листі у МВС за № 312 прохав Великого князя Костянтина Костянтиновича: «Ваша імператорська величносте! Дворянин Тадеуш Дионисович Ганицький, який стоїть на чолі відкритої ним в 1903 р. на власні кошти музичної школи в Кам'янці, звернувся до мене з проханням про допомогу у перетворенні означеної школи в навчальний заклад Імператорського музичного товариства на підставі, вказаній у другій частині статті 39 Статуту цього товариства» [2, с. 24]. Зазначимо, що позитивно ця справа не вирішилась і школа продовжувала існувати, як і раніше. Єдиним встановленим фактом щодо співпраці із ІРМТ є наявність декількох листів Т. Ганицького до редактора «Русской музыкальной газеты» М. Фіндейзена та стаття в цій газеті про діяльність школи.

У 1914 р. Т. Ганицький організував симфонічний оркестр, з яким у березні того ж року дав цикл концертів, що відбулися в Пушкінському домі у Кам'янці-Подільському. Збереглися відомості, що в симфонічних концертах приймала участь відома московська піаністка Доленго-Грабовська, яка виконувала твори Ліста, Шопена, Бетховена, Моцарта, Рубінштейна [2, с. 26]. Проте, чи грала вона з оркестром, невідомо.

Помер Т. Ганицький 12 лютого 1937 р. До сторіччя від дня його народження рішенням 11 сесії Кам'янець-Подільської міської ради 4-го скликання від 8.04.2003 р. Дитячій музичній школі присвоєно ім'я Т. Ганицького [5, с. 6–7], яке до того часу у Кам'янці-Подільському було практично забуте. Музичний технікум в післявоєнні роки переріс в Кам'янець-Подільське культпросвітнє училище. Зараз училище готує музичних працівників для будинків культури, керівників самодіяльних музичних колективів.

Діяльність подільських піаністів А. Коціпінського, В. Зентарського, В. Заремби, М. Завадського, Т. Ганицького сприяла професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі. Головну роль в цьому процесі відіграла

багатогранна музична діяльність Т. Ганицького. Отримавши блискучу європейську освіту та ставши достатньо відомим в європейському музичному світі, він прагнув впровадити європейські традиції виконавства та освіти в Кам'янці-Подільському. До своєї музичної школи він запрошував викладачів, які отримали освіту в таких містах, як Мілан, Варшава, Москва. Концертна діяльність педагогів та учнів школи була настільки інтенсивною, що була відома далеко за межами подільського регіону. Завдяки діяльності Т. Ганицького фортепіанне мистецтво Подільського регіону стало на шлях професійного розвитку на зразок тих регіонів, які були охоплені діяльністю РМТ.

Список літератури:

1. Ганицький Тадей. Біографічні відомості. Архівні матеріали м. Кам'янець-Подільського.
2. Історія Кам'янець-Подільська дитяча музична школа ім. Ф. Д. Ганицького. Кам'янець-Подільський, 2018.
3. Матеріали з фондів Кам'янець-Подільський державний історичний музей-заповідник.
4. Нариси з історії музичної культури Поділля. Хмельницький: Поділля, 2005.
5. Локальні краєзнавчі публікації про розвиток культури Кам'янця-Подільського.

Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування

*Ганушевська Лілія Віталіївна,
студентка I курсу магістратури кафедри музичної фольклористики
Наукова керівниця – Довгалюк Ірина Сергіївна, докторка
мистецтвознавства, проф., завідувачка кафедри музичної фольклористики*

ДОСЛІДЖЕННЯ РИТМІКИ І СТРОФІКИ ВЕСІЛЬНИХ ПІСЕНЬ У СТУДЕНТСЬКІЙ ПРАЦІ ФІЛЯРЕТА КОЛЕССИ

Серед українських дослідників народної музики особливою вагомістю вирізняється постать академіка Філярета Колесси (1871–1947) – представника відомого роду Колессів, етномузиколога, фольклориста, етнографа, музикознавця, педагога, громадського діяча, композитора, фонограмархівіста.

Проте, попри значну кількість публікацій у яких розглянуто різні аспекти спадщини академіка [3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 19], поза увагою дослідників досі залишається період його становлення як вченого – зокрема перші кроки на ниві музичної етнографії, здійснені ще під час навчання у Львівському університеті.

У роботі вперше проаналізовано одну з перших студентських фольклорних розвідок Філярета, яка присвячена українському обрядовому фольклору. Дослідження Ф. Колесси не є опублікованим і наразі невідоме

навіть вузьким спеціалістам. Втім саме ці ранні праці дослідника дали початок його науковій діяльності і представляють окремих і важливий етап формування Колесси як етномузиколога.

Отож, після закінчення Стрийської гімназії, у 1891 році Ф. Колесса вирушив до Відня, де став студентом теологічного факультету Віденського університету та місцевої духовної семінарії. Окрім здобуття основної освіти, цей період став для нього також часом інтенсивного музичного збагачення, зокрема, Колесса брав уроки гармонії у Антона Брукнера. Усвідомивши за рік, що теологія не відповідає його внутрішнім зацікавленням, він повернувся до Галичини та у 1892 році вступив на філософський факультет Львівського університету.

Протягом чотирьох років студій у Львівському університеті (1892–1896) Філярет Колесса вивчав різні дисципліни. Центральне ж місце для опанування фаху посідала руська філологія. Окрім лекцій, присвячених давній українській літературі, історичній граматиці, а також аналізу «Слова о полку Ігоревім» та «Руської Правди», які викладав студентам Омелян Огоновський¹, надважливим предметом у підготовці філологів-україністів були «Семінари для руської фільології», які протягом чотирьох семестрів (1 та 2 курси) Колесса проходив теж у О. Огоновського.

На «Семінарах» студенти під керівництвом досвідченого вченого писали наукові роботи, а потім на заняттях виступали з доповідями. Такі свої перші наукові праці вже у перший рік навчання в університеті готував і Ф. Колесса. Загалом за рік проходження курсу він написав щонайменше два реферати. У першому півріччі темою для дослідження він обрав теоретичну розвідку про ритмічну і строфічну будову українських народних пісень загалом, та колядок зокрема [11], про яку можна дізнатися детальніше у моїй попередній розвідці «Перші наукові студії Філярета Колесси» [2].

У другому ж семестрі Колесса продовжив студіювати ритмічну і строфічну будову народних пісень, але вже головню зосередившись на аналізі весільних пісень. Таким чином постав другий реферат – «Про ритмічну і строфічну будову наших пісень весільних» [12].

Рукопис реферату, підготованого в рамках «Семінарів» у другому півріччі навчального 1893/1894 року, зберігається у Приватному архіві академіка Філярета Колесси у Львові. Очевидно це був чистовий варіант праці. Зошит має 34 аркуші акуратно написаного тексту. Окрім реферату, переписаного начисто, існує також і його чернетка (менша за об'ємом – 24 аркуші). Наприкінці стоїть дата: «с. Струтин Нижній 28.05.1894». Очевидно, Колесса дописував реферат, гостюючи у свого батька – о. Михайла – де той 1888 року отримав парафію та здійснював служіння до своєї смерті.

¹ Омелян Огоновський (1833–1894) – учений-філолог, педагог, письменник і громадсько-політичний діяч народовського напрямку. З 1867 року він очолював кафедру руської філології Львівського університету, а у 1877 році був обраний деканом філософського факультету.

Якщо семінарська праця Колесси, підготована у першому семестрі складалася із двох частин, перша з яких була присвячена його детальним роздумам про розвиток ритмічних форм та початків строфічної будови українських пісень (ці напрацювання дослідник використав і в своїй праці про весільні пісні), то у другому півріччі Колесса більшу частину своєї праці присвятив саме аналізу пісень.

Колесса серйозно підійшов до написання дослідження. Він не просто опирався на знання, здобуті в рамках курсу О. Огоновського чи загалом отримані в стінах університету. При викладі своїх теоретичних думок Ф. Колесса покликався на тогочасні авторитетні джерела, зокрема, праці Оскара Кольберга [20], Чеслава Неймана [14], Хведора Вовка [22], Володимира Охримовича [16], Олександра Потебні [18], Вільгельма Вольнера [24]. Варто зазначити, що Колесса вільно володів українською, польською, німецькою мовами, що значно розширило його можливості пізнання важливих фахових народознавчих (музикознавчих, етнологічних, філологічних) студій. У тексті Колесса використовував різні варіанти покликання: інколи це прямі цитати, інколи – переповідання думки автора, з якою він погоджувався, інколи навіть і з покликанням на конкретну сторінку праці.

Окрім безпосереднього аналізу весільних форм, дослідження містить невеликий вступ, у якому Колесса доповнює свої міркування щодо розвитку та кристалізації форм наших народних пісень. Наприклад, Колесса стверджує, що весільні пісні мають відрубний старинний характер, творять особливу групу – особливий пісенний тип. Колесса посилається на Волкова [22]² і Охримовича [16], згадуючи, що вони обидва надають цієї первісності весільним пісням через відображення в них первісних форм сімейного устрою («подружжє при помочи рабунку, купівлі, гетерізм, матріярхат, і пр.» [12, с. 2]). Натомість Колесса пропонує інший підхід – для нього доказом давности є не сюжет, а сама пісенна форма. Водночас він чітко розмежовує архаїчне ядро та пізніші нашарування, вказуючи, що коломийки, хоч і часто співаються на весіллях, мають пізніше походження та локальний характер, а отже, не є репрезентативними для вивчення первісної ритміки.

За допомогою порівняння структур весільних пісень з колядками Колесса продовжує обґрунтовувати, що це різні пісенні типи. Також на відміну від колядок, як підмітив дослідник, у весільних пінях відсутні припіви. Колесса припускає, що у весільних пінях колись були припіви: «На слід таких припівів в колишнім ладканю весільнім наводить нас близке спорідженя деяких колядок з пінями і обрядами весільними. І так загално звістний, бо в десятках колядок проспіваний єсть приміром ось який мотив: мила знаходить

²У рукописі Колесси зазначена праця датована 1893 роком, проте, очевидно, йдеться про роботу Федора Вовка – українського антрополога, етнографа, фольклориста, археолога, археографа, музеєзнавця, громадського діяча – “Rites et usages nuptiaux en Ukraine”, опубліковану 1891 року в кількох томах періодичного видання L’Anthropologie [Volkov 1891].

ся в великім небеспеченьстві (потопає в Дунаю), або взагалі в прикрім положеню (загубила воли) – і просить ратунку і приходить до неї отець, мати, брат, сестра, і ніхто не в силі їй помочи подати і аж з'являє ся милий, і той вивабсяє єї з нещастя» [12, с. 13–14].

Як і обіцяє нам назва самої розвідки, основна частина дослідження присвячена аналізу ритмічної і строфічної будови весільних пісень. Колесса детально аналізує ритмічну будову «стихів»³ (серед виділених – «несталі форми стиха і мельодії, стих семискладний, осьмискладний, дев'ятискладний, одинацятискладний, тринацятискладний, сімнацятискладний»), а також і строфічну будову пісень (налічує вісім типів +1 особливий – «тип I паратактичне зіставлення, тип II заспів + властива пісня, тип III заспів + ряд уриваних фраз + окінчення, тип IV чотири вірші, що утворюють випадкову цілість, тип V паратактичні вірші, що повторюються в мелодії, тип VI двовіршова строфа з респонзією, тип VII два вірші, три музичні фрази, тип VIII два вірші, що обидва повторюються (4 музичні фрази на 2 вірші тексту). + 1 «неуловима» форма»).

Дослідження містить багато музичних прикладів, які підтверджують теоретичні висновки Ф. Колесси. Основними джерелами, звідки був взятий ілюстративний матеріал є перший том «Покуття» Оскара Кольберга [20], публікація Івана Колесси про народини, весілля і похорон в селі Ходовичі (Narodziny i chrzciny, wesele i pogrzeb u ludu ruskiego we wsi Chodowicach, powiecie Stryjskim), яка вийшла 1889 року у «Zbiór wiadomości do Antropologii Krajowej» при Академії мистецтв і наук у Кракові [21], рукописний збірник Остапа Нижанківського [15]. Один зразок Колесса також запозичив із видання «Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego» Вацлава Залеского [23].

У семінарській розвідці Колесса дотримався і характерної для зламу XIX–XX ст. практики наведення паралелей форм з різних пісенних видань. Нею послуговувався й Іван Колесса у своїй збірці [21], а також і Осип Роздольський зі Станіславом Людкевичем у знаменитому виданні «Галицько-руські народні мелодії» [1].

Отож, Ф. Колесса вже у 1894 році, будучи студентом другого курсу Львівського університету зробив свої перші кроки на стежі наукового дослідження фольклору. Обравши непросту для вивчення тему – опрацювання та класифікацію весільних мелотипів, він не лише достойно справився із окресленим завданням, але й заклав міцні підвалини для своєї майбутньої наукової праці.

Список літератури:

1. Галицько-руські народні мелодії. Зібрані на фонограф Йосифом Роздольським. Списав і зредагував Станіслав Людкевич. Часть 1, 2. *Етнографічний*

³ У студентських рефератах 1894 року термінологія Колесси відрізняється від тієї, якою ми послуговуємося сьогодні. Так, наводимо еквіваленти назв структурних одиниць словесних текстів: «стопи синтактичні», «групи силябічні» – **силабогрупи**, «стих» – **рядок**, «цілість строфічна», «строфа» – строфа. Такою ж термінологією послуговувався й Потебня, про що він сам і згадує у своїй праці [Колесса 1894а, с. 35].

збірник. *Видає Етнографічна комісія Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 1906, 1908. Том 21, 22.

2. Ганушевська Л. Перші наукові студії Філярета Колесси. *Восьма конференція молодих дослідників народної музики (06 грудня 2025 року): матеріали* / редактор-упорядник Вікторія Ярмола. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; кафедра музичної фольклористики; Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології. Львів, 2025. С. 71–80.

3. Глушко М. Філарет Колесса і Наукове товариство імені Шевченка у Львові. Львів, 2023. 224 с.

4. Грица С. Філарет Михайлович Колесса. Київ, 1962. 112 с.

5. Грица С. Ф. М. Колесса про дослідження фольклору / Підгот. до друку, вступна замітка і примітки С. Грици. *Народна творчість та етнографія*. 1966. № 4. С. 73–79.

6. Дмитренко М. Колесса Філарет Михайлович. Українська фольклористична енциклопедія: у 2 т. Т. 1: А – Л / упорядник М. Дмитренко. Київ, 2018. С. 622–625.

7. Енциклопедія історії України: у 10 т. / ред. Смолій В. Т. 9. Київ, 2012. 944 с.

8. Квітка К. Філарет Колесса. Зібрання праць: Прижиттєві публікації (1902–1941) / Ініціатор та керівник проекту Богдан Луканюк; редактор Ліна Добрянська. Електронне перевидання. Львів, 2010. 196 с.

9. Колесса К. Колесси у скриптах історії (від джерел – до звершень). *Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX – XX століття (з нагоди 130-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси та 100-річчя від дня народження академіка Миколи Колесси): Збірник наукових праць та матеріалів*. Львів, 2005. С. 10–33.

10. Колесса К. Колесса Філарет Михайлович. *Encyclopedia. Львівський національний університет імені Івана Франка: у 2 т.* Т. 1. Львів, 2011. С. 633.

11. Колесса Ф. Про ритмічну і строфічну будову наших пісень народних. *Приватний архів акад. Філарета Колесси у Львові*. 1894. Папка 4 (Науково-педагогічний доробок).

12. Колесса Ф. Про ритмічну і строфічну будову наших пісень весільних. *Приватний архів акад. Філарета Колесси у Львові*. 1894. Папка 1 (Науково-педагогічний доробок).

13. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень. Львів, 1906. 254 с.

14. Нейман, Ч. Куплетні форми народної южно-руської песни. *Кієвская старина*. Т. VI. 1883. С. 599–645.

15. Нижанківський О. Народні пісні: Збірка 1891 року / відчитання рукопису – Вікторія Ярмола, редакція, покажчики та примітки – Богдан Луканюк. Львів, 2016. XII+100 с.

16. Охримович В. Значеніє малорусскихъ свадебныхъ обрядовъ и пѣсенъ въ історіі еволюціі семьи. Матріархатъ. *Етнографическое обозрѣніе*. 1891. Кн. 11, №4. С. 44–105.

17. Потебня О. О мифическомъ значеніи некоторыхъ обрядовъ и поверій. *Чтенія въ императорскомъ обществѣ історіи и древностей російскихъ*. 1865. Апрель–Іюнь. Книга вторая. 310 с.

18. Потебня О. Объясненія малорусскихъ и сродныхъ пѣсенъ. Том II. Колядки и шедровки. Варшава, 1887. 810 с.

19. Шуст Я. Ф. М. Колесса. Київ, 1955. 60 с.

20. Kolberg O. Pokucie. T. I. Kraków, 1882. 360 s.
21. Kolessa J. Narodziny i chrzciny, weese i pogrzeb u ludu ruskiego we wsi Chodowicach, powiecie Stryjskim. *Zbiór wiadomości do Antropologii Krajowej*. Dział III, T. XIII, Akademia Umiejętności w Krakowie, 1889. S. 117–150.
22. Volkov Th. Rites et usages nuptiaux en Ukraine. *L'Anthropologie*. 1891. T. 2. P. 160–184, 408–437, 538–587; 1892. T. 3. P. 541–588.
23. Waclaw z Oleska. Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. Lwow, 1833. LIV+530 s.
24. Wollner, W. Untersuchungen über den Versbau des Südslavischen Volksliedes. *Archiv für slavische Philologie*. 1886. T. IX. S. 177–281.

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування

*Годьмаш Вікторія Ярославівна,
студентка 1 курсу, спеціальності В5 Музичне мистецтво
Науковий керівник: Письменна Оксана Богданівна,
к. мист., проф кафедри теорії музики*

ГАРМОНІЧНА МОВА У РАННІХ СОНАТАХ ЛЮДВІГА ВАН БЕТХОВЕНА (НА ПРИКЛАДІ СОНАТ №1 І №2).

Людвіг ван Бетховен – німецький композитор, представник віденського класицизму. Твори композитора часто використовуються в якості репертуару концертних програм і відомих гастролуючих колективів. Значне місце у його творчій спадщині займають фортепіанні твори і твори з участю фортепіано: 5 концертів для фортепіано з оркестром, 10 тріо, 4 квартети, 32 варіації, близько 60 п'єс, 10 сонат для скрипки і фортепіано, потрібний концерт, 5 сонат для віолончелі та фортепіано, 6 юнацьких сонат і 32 сонати для фортепіано.

Його клавирні сонати становлять високу художню цінність, адже вони не тільки використовуються в якості педагогічного репертуару, але і є часто виконуваними відомими піаністами: Артуром Шнабелем, Ігорем Левітом, Юрієм Котом, Святославом Ріхтером, Йозефом Ермінем. Три сонати op.2 Бетховен написав у 1795 році. Вони є першими зразками сонатної форми в творчості композитора, присвячені основоположнику форми сонатного allegro і вчителю Бетховена – Йозефу Гайдну.

Предметом дослідження є Соната №1 f moll і Соната №2 A dur. Аналіз перших двох сонат Людвіга ван Бетховена дозволяє виявити риси, які притаманні раннім зразкам сонатного allegro композитора. Це зумовлює вибір перших частин сонат (Allegro з Першої і Allegro vivace з Другої сонати) для детального аналізу. На їх прикладі будуть розглянуті окремі гармонічні звороти і гармонія вищого порядку (тональний план).

За обсягом сонати значно відрізняються: перша триває 152 такти, а друга – 337 тактів. Це зумовлено більшими масштабами експозиції, розробки і репризи у Другій Сонаті.

Перша частина Сонати № 1 (Allegro) показує боротьбу між впевненістю та рішучістю і сумнівами. Конфлікт закладений у її Головній партії⁴, яка є внутрішньо контрастна: цілеспрямованому висхідному руху по звуках T_6^4 протиставляється секундова інтонація в каденції (8 такт). Г. п. має форму квадратного періоду, що викликає асоціації з класичною традицією Йозефа Гайдна. Їй притаманна перевага автентичних зворотів, які надають музиці активного та рішучого характеру. Гармонічна мова Сп. п. ускладнюється відхиленням в *c moll* (9-10 такти) і переходом в *As dur* через низку співзвуч $IV_2-II_7-D^4_3$ (11-14 такти). Тональність *As dur* закріплюється повторюваною тричі послідовністю $II_6-DD^6_5-D-T_6$ (15-19 такти).

П. п. виражає крайню нестійкість. Вона є результатом трансформації теми Г. п., тому контраст, який вона становить з Головною, має похідний характер. Вона звучить у *As dur* і розвиває три різні елементи, що робить її значно масштабнішою за Головну і надає їй домінуючої ролі в експозиції сонати. Перший елемент звучить на гармонії $D_9^{гарм}$ з розв'язанням у тонічну функцію, що у поєднанні з домінантовим органом пунктом створює відчуття неспокою. Другий і третій елементи базуються на чергуванні автентичних та плагальних співзвуч із додаванням альбертєвих басів і стрімких пасажів, що робить розвиток музичного матеріалу динамічним. Основу Закл. п. становлять кадансування на $DDVII_7^{b7}-K^6_4-D_7-T$ (41-46 такти), що утверджує тональність *As dur* і піднесений характер. У двох заключних тактах експозиції звучить D^4_3 на тонічному органом пункті з подальшим розв'язанням. Завдяки динаміці *ff* початковий розділ циклу завершується бадьоро.

Розробка розвиває Головну тему і перші два елементи П. т. Г. т. звучить у тональності, яка була закріплена в експозиційному розділі - *As dur*. П. т. збагачена низкою відхилень у *b moll*, *c moll*, *As dur*, *f moll*. При відхиленні в *C dur* настає домінантовий предикт, який побудований на інтонаціях першого елемента П. т. і призводить до репризи. Вона розлогіша, ніж експозиція тому, що в рамках Закл. т. звучить низка відхилень через D^6_5 у *b moll* і *As dur* (146-148 такти). У трьох заключних тактах опусу додається каденція, яка містить такі функції: $VI^6_5-II-D^6_5-t-VI-II^6_5-D_7-t$ (149-152 такти). Перераховані гармонічні співзвуччя, динаміка *sf* і *ff*, а також паузи на слабких долях надають завершенню патетичності.

Перша частина Сонати №2 (Allegro vivace) має жвавий і рішучий характер. Він виражений у Г. п., яка виходить за рамки квадратного періоду, адже експонує і розвиває 4 елементи: a, b, c і d. Бадьорий тон задає початкова інтонація, яка характеризується впевненим квартовим стрибком і

⁴ Головна, Сполучна, Побічна та Заключна партії в подальшому будуть позначатися скорочено: Г. п., Сп. п., П. п., Закл. п.

цілеспрямованим низхідним рухом. У рамках першого речення, яке експонує елементи a, b і c, наявна гармонічна тріада T, S і D, яка спонукає музичний розвиток до подальшого руху. Розв'язання у тоніку співпадає з розвитком елементу d, який має ліричний характер, адже містить ходи паралельними секстами і плавну мелодику. Яскраві висхідні гамоподібні пасажі Сп. п. продовжують образну лінію Головної. Сп. п. слугує переходом у тональність П. п., е moll, через прирівняння акорду DD до D (42-43 такти). П. п. починається домінантовою гармонією, яка виражає нестійкість і напругу. За образом вона контрастує з попередніми темами, адже виражає сумніви і внутрішні переживання. У тематизмі Побічної чітко прослідковуються два елементи, які споріднені секундовою інтонацією, що надає монолітності звучанню. Образна сфера підкреслена тональністю е moll, інтонаціями lamento і гармонією, яка збагачена еліптичним зворотом VII⁶₅->(e)-D⁶₅->G (60-63 такти). Схвильованості звучанню додають відхилення через VII₇ і D⁶₅ у B dur (64-67 такти) і через VII⁵₃ у G dur, D dur, E dur, fis moll (68-74 такти). Наступне відхилення через VII⁶₅ у E dur призводить до 3. п., яка містить активні октавні ходи і впевнений рух по звуках T⁵₃ E dur. Вона створює образний контраст з П. п. і закріплює бадьорий настрій.

Для того, щоби здійснити модуляцію від E dur в C dur, композитор використав перехід до розробки, який базується на гармонії III⁵₃->C dur (119-122 такти). Розробка починається з проведення Г. т., яке звучить бадьоро завдяки динаміці forte. Її тональний план збагачений рядом відхилень у As dur, f moll, F dur, d moll, g moll з поверненням у F dur і d moll. Репризний розділ форми відновлює тональну єдність. П.т. проводиться у а moll, містить відхилення у C dur і Es dur (281-288 такти), а також низку еліптичних співзвуч D65->G-D7->(C)-VII7->(a)-D7->(D)-VII7->(h)-D7->(E)-VII⁶₅->(a), яка динамізує музичний розвиток і значно збагачує гармонічну мову (289-302 такти). Повторення тонічної функції у заключних 6-ти тактах твору на динаміці piano надає відчуття заспокоєння і створює умиролюбне завершення 1-ої частини циклу.

Отже, гармонічна мова у Сонатах №1 f moll і №2 A dur є одним із ключових музично-виражальних засобів, який допомагає ясніше і глибше розкрити образний зміст проаналізованих творів. У першій частині Першої сонати закладений глибокий образно-емоційний контраст: сумнівам протиставляється жага і готовність до боротьби. Для підкреслення образного змісту і динамічності музичного розвитку композитор використовує зменшені гармонії і чергування автентичних і плагальних зворотів. Частина Allegro vivace Сонати №2 має жвавий, рухливий характер. У ній чергуються бадьорі й ліричні епізоди, що створюється завдяки динамічним відтінкам і ладовим змінам. Гармонічну мову у двох перших сонатах композитор збагачує відхиленнями у тональності 1-го, 2-го ступеню споріднення та в далекі тональності, альтераціями в гармоніях D₉ і DDVII₇ (у Сонаті №1) та еліптичних зворотами із участю акордів домінантової групи (у Сонаті №2).

Слід зазначити, що гармонічна мова у Сонатах має формотворчу роль. Завдяки еліптичним зворотам і відхиленням розширюється форма Сонати №2, а напружені дисонантні гармонії надають розвитковості П. п. Сонати №1. Перелічені засоби у поєднанні зі стрімким рухом у мелодії, швидким темпом, динамічними відтінками постійно активізують музичний розвиток.

Список літератури:

1. Дика Н. Бетховенська камералістика у світлі виконавських традицій України 60-80-х років ХХ ст. *Матеріали Міжнародної науково-творчої конференції «Бетховенські традиції виконавства в просторі камерного музичування ХІХ-ХХІ ст. (до 250-х роковин від дня народження Л. ван Бетховена)»*. Львів, 2020. С. 44-53.
2. Письменна О., Якубаш В. Фортепіанна соната ор. 2 по. 1 f-moll Людвіга ван Бетовена: особливості перекладення для баяна/акордеона. *Українська музика. Науковий часопис*. Щоквартальник. Число 2 (49). Львів, 2024. С. 108–122.
3. Taruskin R. *Oxford History of Western Music*. Oxford University Press. New York, 2010. 923 s.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Факультет початкової освіти та мистецтва

*Городицький Олександр Михайлович,
студент 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти
спеціальності В5 Музичне мистецтво
Науковий керівник – Душиний Андрій Іванович,
к.пед.н., професор кафедри музично-теоретичних дисциплін та
інструментальної підготовки*

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА У НАУКОВИХ СТУДІЯХ СУЧАСНОСТІ

Скрипкове мистецтво та його дослідницький потенціал активно розвивається та розкриває горизонти наукового осмислення в українському виконавському музикознавстві. Нове тисячоліття абстрагувало дослідження української скрипкової школи у власному феномені різновекторного спрямування. Сьогодні, відоме гроно науковців які працюють у методичному (М. Білецька, Н. Миронова, К. Чайковська, В. Федоришин), композиторському (М. Бабій, Ю. Волошук, О. Гаргай, М. Єфіменко, Н. Коляда, А. Мельник, М. Однолькіна, Т. Омельченко, Н. Пилатюк, З. Ядловська), науковому синтезі скрипкового мистецтва (К. Дрига, С. Романенко, Радван Нассіб, О. Сидоренко, І. Успенська, Н. Чистякова), уаочнення персоналії та сподвижництва скрипкової сфери (М. Кулиняк, К. Марків, М. Которович), усвідомлення значущості українського

скрипкового виконавства у загальній структурі національного та європейського соціокультурного простору.

Українську скрипкову школу у розрізі становлення та розвитку другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття досліджує Станіслав Кучеренко [4]. Науковець вперше розкриває явище «школотворчості» та квадратичного підходу (запозичення від Н. Колотій) ... через визначення спадкоємних зв'язків педагогічних кадрів й виявлені основні традиції, синтезовані українськими скрипачами...» [4, с. 15].

Виконавську компоненту теоретичного осмислення звукоутворення у скрипковому мистецтві виокремлює Ніна Семеняк [7]. Володимиром Заранським досліджено тенденції жанрово-стильової динаміки українського скрипкового концерту ХХ століття у іманентній ознаці трансформаційних процесів [3]. Анна Мельник розкриває парадигму жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини ХХ – початку ХХІ століття через класифікацію та типологічні ознаки [5].

У цьому контексті вирізняється дослідження Ігоря Пилатуюка щодо скрипкової музики Мирослава Скорика та її значення у соціокультурі другої половини ХХ століття [6]. Жанровий симфонізм скрипкової музики Євгена Станковича у інтонаційно-драматичній концепції художнього осмислення досліджує Євгенія Сіренко [8].

Дослідженню програмності в українській скрипковій музиці присвячена праця Ірини Борух [2]. Від дитячого репертуару до концертних опусів, авторка розробляє класифікатор за певними модусами крізь призму культурно-історичних умов, педагогічних та репертуарних запитів, індивідуальною авторською мотивацією.

Науковим опусом сьогодення постає монографія Оксани Андрейко «Виконавська культура скрипача: теорія та методика формування» [1]. Науковиця ґрунтовно та послідовно розкриває формування скрипача-виконавця на основі тенденції історично-спектрального аналізу та методично-наукового обґрунтування. Ключовим елементом постає культура скрипача та її різновекторна платформа формотворення й психолого-виконавського усвідомлення художнього значення цілісності структури. Дослідниця пише: «На ґрунті ознак виконавської особистості студента формується його фахова самосвідомість, яка спрямовує музично-виконавську діяльність до постійного самовдосконалення» [1, с. 205]. Таким чином, відзначається мотивація до розвитку та вдосконалення знань, умінь та навичок виконавського потенціалу на проєкцією креативного моделювання художньої техніки скрипача із інтегрованою вагою до виконавської культури.

Отже, наукові студії скрипкового мистецтва ХХІ століття постійно розширюють коло досліджень, виокремлюють концепцію нового репертуару, діяльності яскравих представників, генеруючи нові ідеї та компоненти цілісної системи мистецького арсеналу підкреслюють значимість феномену у науково-культурному просторі сучасності.

Список літератури:

1. Андрейко О. Виконавська культура скрипаля: теорія та методика формування: монографія. Львів: Галицька видавнича спілка, 2014. 298 с.
2. Борух І. Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03. Музичне мистецтво. Львів, 2018. 20 с.
3. Заранський В. Український скрипковий концерт: тенденції жанрово-стильової динаміки: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2001. 20 с.
4. Кучеренко С. Шляхи становлення та розвитку української скрипкової школи: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03. Музичне мистецтво. Харків, 2018. 17 с.
5. Мельник А. Тенденції жанрово-стильової динаміки в українській скрипковій мініатюрі XX – XXI століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03. Музичне мистецтво. Харків, 2016. 19 с.
6. Пилатюк І. Скрипкова творчість Мирослава Скорика в соціокультурному контексті другої половини XX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03. Музичне мистецтво. Одеса, 2004. 16 с.
7. Семеняк Н. Теоретичні основи системно-функціональної організації процесу звукоутворення на скрипці: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03. Музичне мистецтво. Київ, 1999. 18 с.
8. Сіренко Є. Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03. Музичне мистецтво. Київ, 2016. 20 с.

Комунальний заклад «Ужгородський музичний фаховий коледж
імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради

*Далекорей Павла Іванівна,
студентка I курсу відділу «Теорія музики»
Науковий керівник – Росул Тетяна Іванівна,
к.мист., викладачка-методистка ЦК «Теорія музики»*

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ЕТИЧНОЇ ІДЕЇ В ОРАТОРІЇ Г.Ф.ГЕНДЕЛЯ «ТРИУМФ ЧАСУ ТА РОЗЧАРУВАННЯ»

Музика в різні часи виконувала різні ролі: розважала, створювала настрої, супроводжувала урочисті події. Проте, для видатного композитора доби бароко Георга Фрідріха Генделя музика мала значно важливіше призначення. Він вважав, що вона не повинна бути лише приємною розвагою, а має служити духовному та моральному вихованню людини. Саме тому у своїй творчості митець прагнув через музику впливати на внутрішній світ слухача, формувати його цінності та спонукати до роздумів.

Естетичні погляди Г.Ф.Генделя ґрунтувалися на переконанні, що справжнє мистецтво повинно виховувати в людині шляхетні почуття, розуміння добра і зла, відповідальність за власний вибір. Композитор надавав

великого значення змісту музичних творів, їх ідейній наповненості та моральному посланню. Саме тому Маестро часто звертався до серйозних філософських і релігійних тем, які дозволяли розкрити внутрішню боротьбу людини та її прагнення до духовного вдосконалення.

Найповніше ці погляди втілилися в жанрі ораторії, який у творчості Г.Ф.Генделя посідав одне з найважливіших місць. У спадщині композитора є 30 ораторій, переважно, релігійного характеру. Однак, навіть світські ораторії композитора не позбавлені етичного пафосу. Ми у доповіді зосереджуємо увагу на ораторії «Тріумф часу та розчарування», у якій композитор через алегоричні образи показує життєвий вибір людини між швидкоплинними земними насолодами та вічними духовними цінностями.

Вибір даного твору обумовлений не лише надзвичайною актуальністю його ідеї, але й недостатнім інтересом дослідників до вивчення даної ораторії. Також актуальності додає той факт, що Гендель звертався до цього твору тричі: у 22-річному віці (на початку своєї кар'єри; у 52 роки Гендель поставив нову редакцію ораторії у Лондоні; та наприкінці життя – у 72 роки автор подає ще масштабнішу версію з хором) [1, р.24]. Тобто, «Тріумф часу та розчарування», подібно до виваженої конструкції, окреслює увесь творчий шлях композитора.

Основна ідея твору полягає у протиставленні земних насолод та вічних духовних цінностей, у ствердженні думки про невідворотну перемогу Часу та Істини над Ілюзією і Зовнішньою красою. Г.Ф.Гендель розкриває цей конфлікт через внутрішню еволюцію головної героїні – Краси, яка проходить шлях від захоплення чуттєвими радіощами до усвідомлення їх марності.

Вибір такого змісту не викликає здивування, бо композитор виховувався у протестантській сім'ї, суворе ставлення батька до сина сформувало у Георга уявлення про аскетичний спосіб життя, як істинний шлях до духовного збагачення [2, р.226].

На відміну від релігійних ораторій, де переважають хорові номери (адже митець мав на меті показати почуття великих мас), у даному творі – камерний виконавський склад: Краса – сопрано, Задоволення – мецо-сопрано, Розчарування – альт, Час – тенор. Оркестровий супровід забезпечують скрипки, альт, віолончель, 2 гобої та клавесин.

Як ми вже зазначали, ораторія відповідає бароковому уявленню про мистецтво як засіб морального вдосконалення людини. Відтак, музика стає інструментом філософського переконання. Кожна партія персонажа має чітко окреслений афект, а музична мова допомагає слухачеві відчутти зіткнення протилежних світоглядних позицій.

Відкривається твір традиційною увертюрою. Остання, третя редакція твору містить також вступний хор, що урочисто проголошує головну ідею: час вічний і нікому не підвладний.

Увертюра написана у тричастинній формі італійського типу. Крайні розділи (Ре-мажор) звучать активно, цілеспрямовано, піднесено. Розмашиста

мелодія, чіткий ритм та швидкий темп створюють образ життя, сповненого потреб, бажань, прагнень. Посилюють це відчуття імітації скрипок, що охоплюють широкий звуковий простір.

Раптом, середній розділ (Adagio, h-moll) є нагадуванням про минулість радощів. Контрастне співставлення першого і другого розділів виявляється на різних рівнях: темпу, тональності, фактури, мелодики, тембру. На початку Adagio Гендель вводить еліптичні звороти на зменшених септакордах, розділених багатозначними паузами. Далі вступає речитативна мелодія гобоя, котра створює сумний образ завдяки надломленим інтонаціям зменшеної септими та *lamento*.

Повернення основної тональної та енергійного характеру у короткому третьому розділі увертюри свідчить про духовну стійкість героя, осмислення ним правильного життєвого вибору.

Кожного персонажа композитор наділяє власною інтонаційною сферою.

В першому акті на сцені з'являється головна героїня – прекрасна дівчина, яку зовуть Краса. Їй доручено найбільша кількість номерів: 9 арій та 1 аріозо, яким передують речитативи.

Зміст першої арії Краси («*Правдиве дзеркало, в тобі я люблюсь красою моїх юних років*») передбачають безтурботність і витонченість образу. Попри ля-мінорну тональність, характер арії сповнений легкості. У ритмічній та структурній симетрії виявляються риси танцю *пасс'є*. Прозорий супровід скрипок галантно прикрашає мелодію, збагачуючи її мелізмами.

У арії Краси №7 відбуваються значні зміни: героїня зухвало протистоїть Розчаруванню, тому її характер - бравурний. Порівняно з попередньою арією композитор вдається до віртуозного стилю, насичуючи вокальну партію юбіляціями. Швидкий темп та стрімкі фігурації скрипок вказують на хвилювання Краси. Але мажорний лад та стійкість виявляють внутрішню впевненість героїні. На прикладі цих двох арій ми можемо побачити, як з граційного, безтурботного образу Краса змінюється: стає впевненішою в собі та серйозною.

У заключній арії Краси "*Ти, вищий посланець Небес, не побачиши більше в моєму серці віроломних бажань чи марнославних прагнень*» героїня звертається до Ангела з покайням. На протигагу до попередніх музичних характеристик Краси, ця арія сповнена абсолютним спокоєм та просвітленням. Темп Adagio, тональність мі-мажор, прозорість фактури, рівномірні ходи басів посилюють розважливий характер. Широки секстові стрибки у вокальній партії та м'які підголоски солюючої скрипки роблять арію вишуканою й піднесеною. Гендель уникає дисонансів, що підкреслює щирість каяття героїні. Відхилення у сі-мінор свідчать про усвідомлення героїнею неминучості перешкод на життєвому шляху. Отже, Краса пройшла шлях від витонченої, кокетливої – до виваженої, спокійної, зосередженої.

Образ Насолоди (меццо-сопрано) теж постає в ораторії різнопланово. У першій частині – це, зазвичай, активні, запальні, танцювальні теми, що

приваблюють своєю мелодичністю та легкістю. У другій частині в арії *«Незважаючи на гострі шипи, ти збираєш ароматні троянди»* Насолода обирає іншу тактику переконання – вона вкрадливо пропонує не зважати на біль і горе, які й так – немінучі. Жанровою основою арії є сарабанда, на що вказують розмір $\frac{3}{2}$, акордова фактура та стала ритмічна формула. Мелодія розпочинається зі скромних секундових мотивів і поступово розширює свій діапазон. Постійні паузи між фразами нагадують зітхання, що виявляють вразливість людської природи. Хоча арія звучить у F-dur, але через повільний темп вона сприймається сумно та тужливо.

Партія Розчарування в ораторії виконує важливу роль – вона покликана давати моральну оцінку людським вчинкам. Тому цю героїню Гендель наділяє поважними, стриманими, зосередженими аріями. До прикладу, в арії *«Більше не любить темну долину той, хто мудро з висоти бачить, що вона лежить у глибокій темряві»* з другої частини, панує піднесений, стриманий характер. Мелодія арії базується на акордових звуках, але хвилеподібний рух пом'якшує її строгість. У середньому розділі вокальна партія насичується хроматизмами, відтак посилюється нестійкість. Цей момент описує стан душі людини, котра вагається. Однак, повернення репризи da capo сприймається як перемога розуму над почуттями.

Ще один головний персонаж ораторії – Час, партія якого доручена тенору. Саме в цьому образі сконцентровано виражено людські страждання. Зазвичай, у бароковому образотворчому мистецтві цей образ передавався у вигляді скелета з косою, пісочного годинника, згаслої свічки тощо. В ораторії Час теж постійно нагадує про кінечність людського життя. Так, у арії №5 *«Відкрийтесь, труни, що зберігають останки красуні і покажіть, чи збереглися їх чарівність?»* Час звертається до Краси, яка намагається втекти від реальності у світ задоволень і прагне, щоб Краса усвідомила, що земна привабливість немінуче перетворюється в прах, і вона не вічна.

Гендель обрав патетичну тональність до-мінор. Вокальна партія Часу має речитативну природу. Вона досить вуглувата: містить широкі стрибки, у т.ч. на тритони чи зменшені септими. Часті перервані звороти в гармонії живописно змальовують раптовість смерті. В оркестровій партії рівномірні репетиції підтверджують неможливість течії часу. Відтак, Гендель вміло створює величний та повчальний образ, до якого варто прислуховуватись.

Отже, ораторія *«Тріумф часу і розчарування»* демонструє глибокий синтез італійської чуттєвості та німецької філософічності, який є характерною рисою стилю Г.Ф.Генделя. З одного боку, композитор використовує багатство мелодики, вокальну красу, емоційну виразність та театральність, успадковані від італійської оперної традиції. З іншого боку, за цією зовнішньою привабливістю стоїть чітка логіка музичної драматургії, філософська глибина та прагнення до узагальнення, притаманні німецькій культурній традиції. На мою думку, саме цей синтез дозволяє композитору зробити моральний зміст ораторії не абстрактним, а внутрішньо пережитим і художньо переконливим.

Список літератури:

1. Romain R. Handel. London : K. Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., 2012. 209 p.
2. The Cambridge Companion to Handel / ed. by Donald Burrows. Cambridge University Press, 1997. 349 p.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Факультет початкової освіти та мистецтва

*Зейкан Єлизавета Іванівна,
студентка I курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти
спеціальності А4 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво)
Науковий керівник – Душний Андрій Іванович,
к.пед.н., професор кафедри музично-теоретичних дисциплін та
інструментальної підготовки*

ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ НА ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДУ ШКОЛЯРА

Музика має потужний вплив на свідомість людини, ламаючи стереотипи формує бачення її соціального світогляду, політичного спрямування, культурно-масову думку, виховує важелі психологічної залежності, тощо. По особливому це відчувається на свідомості дітей та школярів, через впливи на них певних течій мас-медійності, інтернет-простору, інформатизації та гаджеталізації. Українській музиці крізь призму її розмаїтості належить лівова частка, що синтезується через стилі, течії, напрямки та уподобання. Щодо шкільництва, то тут фокусується моделювання мистецтва та музичного мистецтва як міксованого опанування культурним продуктом із його раціональним поступовим засвоєнням.

Музична наповненість предмету «Мистецтво» (4 кл.) [1] у закладах загальної середньої освіти постає відображенням образності у різноманітному прояві. Музика та художній образ в музиці виступає беззаперечним спектром свідомого усвідомлення його значення та розуміння. Тут першочерговим постає вивчення «Державного гімну України» М. Вербицького до слів П. Чубинського. Українська тематика продовжується в піснях «Лише у нас на Україні» М. Янчека, «Поле моє поле» А. Філіпенка, «Барви рідної землі» О. Злотника до слів О. Вратарьова, «Пісні кобзаря» з хорової поеми «Гайдамаки» М. Вериківського, «Червоній руті» В. Івасюка, «Чорнобривцях» В. Верменича на слова С. Сингаївського, «Ой ти дівчино, з горіха зерня» А. Кос-Анатольського на слова І. Франка, Арії Петра з опери «Наталка-Полтавка» М. Лисенка, Кантатах «Весна» М. Скорика (3 ч. «Гріє сонечко» на слова І. Франка) та «Осінь» (3 ч.) з «Пір року» Л. Дичко.

Фольклорна тематика у формуванні національного світогляду школярів має особливе значення. Адже, народна пісня, щедрівка, колискова це особливий цикл формування свідомості та патріотизму, який генетично закладений в українцях і передається «з молоком матері» із покоління в покоління. Низка українських народних пісень («Летіла зозуля», «Ой у саду соловейко», «Ой на горі та жінці жнуть», «Дівка в сінях стояла», «Ой не ходи Грицю», «Несе Галя воду», «Плачуча гітара», «Сонце низенько», «Ой під вишнею», «Пішла мати за село», «Ой не світи, місяченьку»), щедрівок («Чи дома, дома», «Ой сивая та і зозуленька»), колискових («Повішу я колисочку», «Ой ходить сон коло вікон») домінують у підсвідомості школярів. Виховного патріотизму додають думи «Іван Богун», «Пісня про Байду», «Дума про козака Голоту» як героїчні опуси про боротьбу українського народу. Виконання репертуару пропонується доносити до свідомості школярів через сценічну харизму естрадних співаків різних поколінь (Д. Гнатюк, А. Солов'яненко, Н. Матвієнко, С. Ротару, Р. Кириченко, К. Цісик, Т. Матвієнко, Хр. Соловій, І. Федішин, В. Павлік), взірцеве виконання хорової музики Національним академічним народним хором України ім. Г. Верьовки, хоровою капелюю «Почайна», Волинським хором, ансамблем «Струни серця» та ін.

Вагомим виховним чинником постає інструментальна музика. Варто відзначити палітру пропонованого репертуару: «Пісня дощу» із Сюїти для гітари П. Хазана; «Карпатська рапсодія № 1» Л. Колодуба у виконанні духового оркестру; Фантазія на тему пісні «Київський вальс» П. Майбороди у виконанні народного оркестру; Прелюдія № 1 для фортепіано Л. Ревуцького; «Українською симфонією» (2 ч.) М. Калачевського у виконанні симфонічного оркестру; фрагмент «Гуцульської рапсодії» П. Майбороди у виконанні Національного симфонічного оркестру України; «Українська сюїта» для фортепіано М. Лисенка (3 ч. Токата; 5 ч. Гавот; 6 ч. Скерцо); уривок з фіналу Симфонії невідомого автора 19 ст., Танці з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського у виконанні камерного оркестру; уривок «Української сюїти» для фортепіано В. Барвінського; Варіації та тему «Взяв би я бандуру» А. Бойко у виконанні бандуриста Р. Гриньківа; «Весняне рондо» для фортепіано Б. Фільц; а також музика Я. Степового, І. Шамо, Н. Май.

Ще одна важлива особливість – вивчення азів динаміки та її різновидів, штрихів, тембру, типології людського голосу, різновидів музики (народна, професійна), музичних жанрів (сюїта, симфонія, кантата, рондо, дума, вальс, прелюдія, дитячий фольклор), музичного інструментарію (гітара, фортепіано, бандура, баян, акордеон, скрипка, духові інструменти), вміння розрізняти оркестри (народний, духовий, камерний, симфонічний), хори та ансамблі (вокальні, інструментальні, ВІА). Відтак, здатність до елементарного колективного музикування та відчуття ритму певної музичної композиції відбувається шляхом мистецької імпровізації на дитячих шумових інструментах за участі вчителя або безпосередньо під його «живий» супровід обраної мелодії.

Отже, українська музика постає фундаментом національно-патріотичного виховання світогляду школяра у закладах загальної середньої освіти. Пізнання різножанрової музичної палітри, через слухання, спів, аналіз, елементи музикування генерується у свідомості учня, і таким чином впливає на його соціальний та культурно-мистецький розвиток.

Список літератури:

1. Кондратова Л. Мистецтво: підручник інтегрованого курсу для 4 кл. закл. загал. серед. осв. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2026. 160 с.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Факультет початкової освіти та мистецтва

*Ковальчук Анна Ростиславівна,
здобувачка освіти другого (магістерського) рівня
за спеціальністю В5 «Музичне мистецтво»,
Молчко Уляна Богданівна,
докторка філософії, доцентка,
доцентка кафедри музично-теоретичних дисциплін та
інструментальної підготовки*

ІЛОНА ШТЕПАНОВА-КУРЦОВА ТА ЇЇ МЕТОДИЧНА ПРАЦЯ «ФОРТЕПІАННА ТЕХНІКА»

Проблема формування піаністичної техніки є однією з ключових у фортепіанній педагогіці. Упродовж XX – XXI століть вона перебуває у центрі уваги музикознавців і виконавців, адже технічна майстерність піаніста безпосередньо впливає на якість художньої інтерпретації музичного твору. У сучасному музично-педагогічному просторі важливого значення набувають методичні праці, спрямовані на систематизацію принципів формування виконавських навичок, розвиток апарату піаніста та удосконалення технічної культури гри.

Особливе місце серед таких досліджень займає методична праця Ілони Штепанової-Курцової «Фортепіанна техніка», у якій запропоновано цілісну систему розвитку технічної майстерності піаніста. І. Ште(є)панова-Курцова (1899–1975) – видатна чеська піаністка-виконавиця, професор Празької академії мистецтв [1]. Народилася в родині відомого фортепіанного педагога Вілема Курца, який тривалий час працював у Львівській консерваторії при Галицькому музичному товаристві. Гру на фортепіано вивчала у свого батька. Вже з ранніх років виступала на естраді. Людмила Садова зазначає, що «...маючи десять років виконала у Львові “Коронаційний” концерт В. Моцарта у супроводі Віденського симфонічного оркестру під проводом О. Недбала» [2, с. 141]. Розпочавши концертувати з юнацького віку, вона часто представляла як сольні номери, так і музикувала з камерними колективами та

симфонічними оркестрами. Свою фортепіанну професійну вправність І. Штепанова-Курцова репрезентувала у Чехії, Польщі, Австрії, Німеччині, Нідерландах. Репертуар піаністки насичували твори чеських композиторів Бедржіга Сметани, Антоніна Дворжака, Йозефа Сука, Вітєслава Новака, була першою виконавицею творів Леоша Яначека, Болєслава Вомачки. «Її гра відзначалася великою музикальністю, інтелігентністю, тонким розумінням стилю. Водночас їй властиві вольова цілеспрямованість, багата фантазія, барвисте туше та досконала піаністична майстерність» [2, с. 141–142]. У 1919 році родина Курців виїхала зі Львова. У 1924 році І. Штепанова-Курцова одружується з визначним чеським піаністом, педагогом і композитором Вацлавом Штепаном. Зі своїм чоловіком піаністка виступає у складі фортепіанного дуєту. З 1946 року мисткиня працює в Празькій академії музики і драми. «Серед її випускників були Іван Моравець, Мірка Покорна, Ілля Гурнік, Анна Махова, Зденек Гнат, Дагмар Балогова, Зорка Лохманова-Жихова, Ярослав Їранек та інші» [1].

На межі XIX – XX століть швидко розвиваються природничі науки, медицина, а також і фортепіанна педагогіка, у якій переважає психофізіологічний напрямок. Суть полягає в музичній уяві, техніці вагової гри, відчутті еластичності руки. Головними піонерами у цьому напрямку були німецькі теоретики Людвіг Дєппе, Рудольф Марія Брайтхаупт, в Англії Тобіас Маттай. Видатним продовжувачем цих педагогічних принципів в Чехії був Вілем Курц, який виклав свої напрацювання у своїй праці «Технічні основи гри на фортепіано» (1924). Згодом «Ilona Štěpánová-Kurzová (1899–1975), dcera Viléma Kurze, na tuto metodu navázala a z části ji přepracovala ve svém díle Klavírní technika vydaném až v roce 1979»⁵ [5, с. 23]. Ця робота чеської піаністки-педагога побачила світ у київському виданні «Музична Україна» в 1982 році, а в 1986 році відбулося друге видання [3]. Переклад з чеської мови здійснила українська піаністка, кандидат мистецтвознавства, професорка, завідувача кафедрою загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України Зоя Миколаївна Йовенко.

Праця «Фортепіанна техніка» І. Штепанової-Курцової складається з двох частин: «Методична частина», «Практична частина», у якій мисткиня узагальнила свій власний досвід викладання та систематизувала принципи розвитку піаністичного апарату. Перша частина відкривається Вступом, у якому авторка наголошує на значенні технічного розвитку для піаністів, недостатність якого приводить до труднощів на «... шляху до художньої зрілості» [3, с. 6]. У цьому виданні представлено комплекс вправ і методичних рекомендацій, спрямованих на формування різних видів фортепіанної техніки, розвиток координації рухів та вдосконалення звуковидобуття. У 18 розділі

⁵ Ілона Штепанова-Курцова, дочка Вілема Курца, продовжила цей метод і частково увела його у свою роботу «Техніка фортепіано», котра була опублікованій у 1979 році. – переклад наш.

представлено основні засади фортепіанної техніки від аналізу піаністичного апарату до роз'яснення щодо виконання різних штрихів, туше. І. Штепанова-Курцова ілюструє свою працю на фото, на яких зображено правильне положення руки під час виконання того чи іншого прийомів звуковидобуття, що робить працю доступною для використання у педагогічній практиці. Цінними є подані авторкою музичні приклади з творів різних епох, що вказує на взаємозв'язок правильно виконаного тушезстільовими особливостями композицій.

«Практична частина» містить 18 серій вправ, спрямованих на розвиток різних видів фортепіанної техніки. Авторка детально подає апікатурні моделі для виконання гам, арпеджіо, акордів. Особливу методичну цінність становлять її рекомендації щодо використання частин руки з позиції їх фізіологічних можливостей. Піаністка застосує різноманітні графічні позначення, котрі допомагають виконавцеві усвідомити координацію рухів та сприяють гнучкості піаністичного апарату. З метою виховання піаністичної свободи вона рекомендує виконувати послідовності в різних тональностях і ладах. Праця І. Штепанової-Курцової є актуальною і сьогодні, яку варто застосовувати в процесі виховання піаністів-віртуозів.

Список літератури:

1. Глона Курцова-Штепанова. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D0> (дата звернення : 15.03.2026).
2. Садова Л. Фортепіанна школа Вілема Курца. Дрогобич : Посвіт, 2009. 272 с.
3. Шпетанова-Курцова І. Фортепіанная техніка. Київ : Музична Україна, 1986. 160 с.
4. Kurz V. Technické základy klavírní hry. *Technické základy klavírní hry*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 32–48.
5. Sedlačíková K. Klavírní technika v elementární klavírní výuce : bakalářská práce. Praga, 2023. 60 s.

Gustav Mahler Privatuniversität für Musik (Klagenfurt, Austria)

*Kovtyk Sviatoslava-Ivanna,
5th-year Bachelor student,*

*Major: Instrumental and Vocal Pedagogy (Classical Organ)
Scientific Supervisor – Mag. art. Ramona Hocker, Senior Scientist*

THE PHENOMENON OF MARGINALITY AND POLYCULTURALISM IN THE CREATIVE FIGURE OF ISTVAN MARTON

The creative figure of Istvan Marton (1923–1996) is fundamental to the establishment of professional musical culture and the compositional school of Transcarpathia. While he is primarily recognized as a Transcarpathian composer, his

legacy remains a living part of both Ukrainian and Hungarian cultures today, functioning as a vital shared heritage. This contemporary recognition reflects the artist's unique position within a region shaped by the shifting borders of multiple states, long before the current national frameworks were established. Marton did not merely live in a multinational region; he became a symbol of cultural dialogue, merging various musical codes in his work. Investigating his persona allows us to trace how the composer's personal identity was transformed by the environment of Transcarpathia, where he developed as an artist throughout his life.

In analyzing the cultural space of Transcarpathia, I believe it is necessary to move beyond simplified categories of "multiculturalism," which often treat the region merely as a place of mechanical coexistence of separate ethnic groups or, as Csáky notes, as a model that actually seeks to eliminate cultural differences [5, p. 188]. While the term "polyculturalism" is prevalent in Ukrainian academic terminology, in this study, I deliberately use the term "pluriculturalism" (pluriculturality). This choice is based on the concept of Moritz Csáky, an Austrian historian and cultural scientist, and professor at the University of Graz. He views culture as an open "space of communication with permeable borders," where different identities constantly interact and intertwine [5, pp. 195-196]. In this context, Transcarpathia appears as the "microcosm" [6, p. 37] defined by Csáky—a limited territory where the entire cultural complexity of Central Europe is concentrated.

I examine this dynamic space of communication in I. Marton's life through the interaction of two fundamental forces according to M. Csáky's theory: exogenous and endogenous [5, p. 189]. The exogenous factor (external) explains how objective historical circumstances and the constant movement of political borders shaped the artist's living space. Throughout Marton's life, Transcarpathia was part of various states (Czechoslovakia, Hungary, the USSR, Ukraine), forcing him to adapt to different linguistic and ideological systems. The endogenous factor (internal) is the artist's subjective response to these conditions. Pluralism became Marton's inner essence through his heritage and family environment. This formed his ability to generate his own complex identity, where different layers were so deeply intertwined that they became impossible to separate.

A special place in this theory is occupied by the concept of the "Third Space" [6, p. 33]. According to M. Csáky, a special territory of hybridity arises in the contact zone of different cultures, where former identities blur to create a new one. This is a territory of creative freedom that belongs to no single culture alone but contains the codes of both. It was in such a "Third Space" that Marton formed as a "marginal man" [6, p. 37]. In this context, marginality is not a sign of alienation but a privileged position of a "mediator" who is capable of seeing culture simultaneously from the inside and the outside. A similar position was held by the Polish composer Krzysztof Penderecki, who characterized himself as a "hybrid" due to his complex roots [5, p. 196].

The best confirmation of such pluriculturalism is the composer's musical language. For I. Marton, the interpenetration of cultures manifests even at the level of the musical embodiment of linguistic phonetic features. Specifically, in his works,

a specific Hungarian rhythm with a characteristic accent on the first syllable is organically combined with the Ukrainian tradition of broad vocalization of vowels, creating a unique melorhythmic pattern [2, c. 402-403]. A striking example is the vocal cycle of Hungarian folk songs "Hej, bura termett idő" [4, c. 30]. I use this specific example because it demonstrates the conflict between the "exogenous" demand of Soviet ideology and the "endogenous" power of the artist. The choice of tragic songs in this cycle drew sharp criticism, yet it proved that through the "Third Space," Marton sought to express authentic ethnic memory. Marton worked with folk material with equal mastery, creating numerous arrangements of both Hungarian songs (such as "Röpülj páva", "A kicsi madárka" [4, c. 91-92]) and Ukrainian folk songs (e.g., "Ой зацвіли фіалочки" (Oi zakvity fialochky), "Тече річенька невеличенька" (Teche richenka nevelychenka [1, c. 83]). In these works, the composer does not simply utilize melodies but demonstrates a deep belonging to both cultures. The composer's pluricultural palette is not limited to Hungarian or Ukrainian folklore. As a true mediator, Marton turned to the folkloric roots of various nationalities: from Slovak and Romanian intonations [2, c. 399] to characteristic Austrian and Slavic musical layers [3, c. 36]. Notably, based on Transcarpathian Ukrainian, Slovak, and Hungarian folk motives, the composer created the "Transcarpathian Suite" [1, c. 17].

The pluricultural aspect of I. Marton's heritage is clearly evident in the "Transcarpathian Divertimentos". Drawing on the research of N. Pitsur, it can be argued that in these works, the composer extensively uses folk songs and resorts to direct quotation of folkloric themes, such as the Transcarpathian kolomyika [1, c. 37]. Importantly, within the artistic space of the divertimentos, this kolomyika appears in a close synthesis with the traditions of Hungarian, Slovak, and Romanian folklore, which are not used as separate borrowings but interpenetrate at the level of the intonational structure [1, c. 40]. Simultaneously, Hungarian intonational elements are perceptible within the musical fabric, organically combining with neoclassical principles of writing [1, c. 36, 39]. Such a creative strategy—where the local melos becomes the basis for a dialogue between different ethnocultural traditions—can be traced in many other works by the artist, emphasizing the depth and systematic nature of his pluricultural thinking.

Thus, the application of Moritz Csáky's concept of pluriculturality allows us to prove that Istvan Marton's marginality is not a state of detachment, but rather an existence within many cultures simultaneously. His work exists in a constant "dialogue with the music" of different peoples, where marginality becomes a source of universalism. The composer's legacy proves that true professional art is born precisely in the zone of contact and mutual enrichment of traditions, transforming regional experience into an integral part of the European cultural space.

References:

1. Піщур Н.Т. Іштван Мартон. Творчий портрет: Монографічний нарис. Ужгород: госпрозрахунковий редакційновидавничий відд. Коміт. Інформ., 1998. 64 с.
2. Попова І. Музична культура Закарпаття у минулому та сьогодні.

Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення. Збірка статей, есе про музичну культуру Закарпаття. Вип. 3. Ужгород: Карпати. 2010. С.31-41.

3. Юрош О. Невідома сторінка творчості Іштвана Мартона. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення. Збірка статей, есе про музичну культуру Закарпаття.* Вип. 2. Ужгород: Карпати. 2016. С.398 – 406.

4. Boniszlavszky, T. ...és a hegyek is hallották: Márton István (1923–1996).

5. Kárpátaljai magyar könyvek ; No. 103. Ungvár; Budapest: Intemix Kiadó, 2000. 105p.

6. Csáky, M. Culture as a Space of Communication. Understanding Multiculturalism. *The Habsburg Central European Experience.* Austrian and Habsburg Studies ; Vol. 17/ ed. by J. Feichtinger, G. B. Cohen. New York ; Oxford : Berghahn Books, 2017. P. 187–208.

7. Csáky, M. Habsburg Central Europe : Culturally Heterogeneous and Polysemous Regions. PaRDeS : *Journal of the Association for Jewish Studies in Germany.* 2023. Vol. 29. P. 31–37.

КЗ ЛОР Дрогобицький музичний фаховий коледж імені В. Барвінського

*Копилець Вероніка Петрівна,
студентка II курсу відділу «Теорія музики»
Науковий керівник – Соловей Лариса Михайлівна,
викладачка-методистка*

МУЗИЧНИЙ ФЕСТИВАЛЬ «УКРАЇНЬСЬКА МУЗИКА В ЧАСІ І ПРОСТОРІ» В ДРОГОБИЦЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ФАХОВОМУ КОЛЕДЖІ ІМЕНІ В. БАРВІНСЬКОГО

Фестиваль «Українська музика в часі і просторі» — це мистецько-освітній проєкт, започаткований Дрогобицьким музичним фаховим коледжем імені Василя Барвінського, спрямований на популяризацію та осмислення української музичної спадщини в історичному й сучасному контекстах.

Цей форум об'єднує у розмові минуле і теперішнє українського музичного мистецтва, відкриваючи простір для професійного зростання молодих виконавців, композиторів і педагогів. Він зберігає національні традиції, мотивуючи їхній розвиток і актуальність в сучасному культурному просторі України.

Як правило, кожного року наш фестиваль присвячується визначним датам або видатним постатям мистецтва: 210-річчю автора гімну України Михайла Вербицького, 80-річчю коледжу імені В. Барвінського, 135-річчю від дня народження композитора Василя Барвінського, ім'я якого носить Дрогобицький музичний фаховий коледж та інші.

*Першими конкурсними заходами в рамках фестивалю стали **Відкриті регіональні конкурси юних піаністів.** Фортепіанний конкурс у межах фестивалю «Українська музика в часі і просторі» є важливою складовою мистецького життя Дрогобицького музичного фахового коледжу імені Василя*

Барвінського. Він об'єднує талановитих учнів мистецьких шкіл та молодих піаністів, які прагнуть продемонструвати свою виконавську майстерність. Це стало традиційною частиною фестивалю з самого початку його проведення та вже дев'ятий рік поспіль займає важливу частину програми. Конкурс спрямований на популяризацію української фортепіанної музики та збереження національних традицій піаністичної школи. У програмі учасників зазвичай звучать твори українських композиторів різних епох, а також класичний і сучасний репертуар.

Виступи оцінює професійне журі, до складу якого входять відомі викладачі, концертуючі піаністи та діячі музичного мистецтва, а саме: видатна українська піаністка, лауреатка міжнародних конкурсів Віоліна Петриченко, **Петро Довгань – лауреат міжнародних конкурсів**, доцент Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, **Наталія Зубко – лауреатка міжнародних конкурсів**, концертуюча піаністка, Глеб Беляєв – доцент Даугавпілського університету (Латвія), Сподріс Качанс – віце-президент міжнародної асоціації музичних шкіл «Соп аніма» (Латвія), Олена Денис – викладач-методист, голова ПЦК «Спеціального фортепіано» ДМФК ім. В. Барвінського [3]

Особлива увага приділяється технічній підготовці, художній виразності та сценічній культурі виконавців. Конкурс створює атмосферу творчого змагання, але водночас підтримки й професійного зростання. Для багатьох учасників це перший серйозний досвід публічного виступу на великій сцені. Лауреати та дипломанти отримують нагороди й можливість виступити в гала-концерті фестивалю.

В конкурсі беруть участь юні піаністи з навчальних закладів не тільки Львівщини, а інших регіонів України, зокрема і з Северодонецька.

З певним часом до фестивалевих змагань додався й інший напрям – конкурс з музично-теоретичних предметів, який має назву «**Барвін'ок**». Вперше цей регіональний конкурс музично-теоретичних дисциплін відбувся у рамках **IV-го фестивалю**.

Його мета – **виявлення творчого потенціалу учнів мистецьких шкіл, стимулювання інтересу до музичної культури, теорії та музично-мистецького аналізу**. Вже традиційними в конкурсі стали музично-теоретичні номінації: «Сольфеджіо», «Музична література» та «Мистецтвознавство» – наукові та творчі проекти усфері музичної культури [5]

Найбільше учасників прийняли участь у конкурсі у 2021 році, це більше 122 учнів музичних шкіл та шкіл мистецтв з більш ніж 17 шкіл Львівщини, переможцями стали 35 учасників з різних шкіл Дрогобиччини (і не тільки), з них 6 лауреатів I ступеня.

Професійний і технічний рівень конкурсу «**Барвін'ок**» в кожній номінації оцінювали члени журі: Марія Борисенко – доцент кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв ім. І.П.Котляревського, Зоряна Ластовецька-Соланська – доцент ЛНМА ім.М.Лисенка, кандидат мистецтвознавства, доктор філософії PhD, Василина

Жабенко –завідувачка вокально-теоретичним відділенням Миронівської школи мистецтв, **Галина Газдюк** – кандидат мистецтвознавства, **голова циклової комісії «Теорія музики»** Харківського музичного фахового коледжу імені Б. Лятошинського, **Микола Ластовецький** – заслужений діяч культури України, член Національної спілки композиторів України, композитор, доцент, викладач-методист циклової комісії «Теорія музики» ДМФК ім. В. Барвінського, а також викладачі-методисти ДМФК імені В.Барвінського **Оксана Рудавська, Лариса Соловей, Ольга Сенік, Олександра Дмитрієва, Любов Щурик, Зоряна Лельо.**

Незмінними у рамках Фестивалю стали науково-освітні заходи, серед яких **науково-практична конференція «Музична Україніка»**, де провідні музикознавці, викладачі та аспіранти з різних регіонів України обговорюють проблеми музичної науки, історію української музики, її місце у світовій культурі, а також нові дослідницькі підходи. Матеріали конференцій виходять друком та є цінним ресурсом для фахівців і студентів. **Лекції провідних фахівців мистецтва завжди цікаві і змістовні, це запрошені гості** Любов Кияновська, Роксолана Гавалюк, Наталія Кашкадамова, Олександра Німилович, Уляна Молчко та ін.

В програмі Фестивалю вже вшосте відбуваються **студентські читання «Креативний музикознавець»**. **Наші студентська молодь виявляє щирий інтерес до пізнання музичного мистецтва, формує музичну ерудицію та культуру висловлювання.**

У 2023 році в рамках фестивалю «Українська музика в часі і просторі» стартував відкритий дитячо-юнацький хоровий фестиваль-конкурс «Окрилені піснею». Фестиваль-конкурс народився завдяки ініціативи голови циклової комісії «Хорове диригування», керівника хору Дрогобицького музичного фахового коледжу імені В.Барвінського **Богдана Бондюка.**

Цьогоріч вже втретє буде проводитись конкурс виконавців на народних інструментах імені Віктора Чумака, заслуженого працівника культури України, багаторічного голови циклової комісії «Народні інструменти» нашого коледжу.

Конкурс виконавців на народних інструментах свідомо задумувався як дитячо-юнацький, адже саме у дитячих номінаціях Віктор Григорович найчастіше брав участь у роботі журі багатьох конкурсів. Цього разу в цій ролі виступають його учні та друзі.

Це свідчить про те, що крім класичного (фортепіанного) і теоретичного напрямків, народні інструменти й народна музика теж офіційно приєдналися до фестивальных подій.

Головною цінністю нашого Фестивалю є ті незабутні враження, які він залишає у глядачів, гостей та учасників конкурсів – майбутніх кращих учнів і студентів мистецьких закладів України.

Список літератури:

1. Відкритий регіональний конкурс юних піаністів. [Електронний ресурс] URL: <https://ddmu.org.ua/news/vidkrytyy-rehionalnyy-konkurs-yunyk-pianistiv>
2. Ластовецький М. Рецепція творчості Василя Барвінського у музичному житті Дрогобича. *Молодь і ринок: щомісячний науково-педагогічний журнал*. Дрогобич, 2021. №11-12 (197-198). С.74-78.
3. Пінчук І. Відкритий дитячо-юнацький хоровий фестиваль-конкурс «Окryлені пісненою». [Електронний ресурс] URL: <https://ddmu.org.ua/news/okryleni-pisneyu>
4. Положення VI Відкритого регіонального конкурсу з музично-теоретичних дисциплін «Барвін'ок». [Електронний ресурс] URL: <https://ddmu.org.ua/sites/ddmu.org.ua/files/inline-files/polozhennya-vi-konkursu-barvinok.pdf>
5. Рудацька О. Юнацькі здобутки у Відкритому регіональному конкурсі з музично-теоретичних дисциплін «Барвін'ок». [Електронний ресурс] URL: <https://ddmu.org.ua/news/yunatski-zdobutky-u-vidkrytomu-rehionalnomu-konkursi-z-muzychno-teoretychnykh-dystryplin-barvinok>
6. Соловей Л. V-й Музичний фестиваль «Українська музика в часі і просторі». [Електронний ресурс] URL: <https://ddmu.org.ua/pl/news/v-y-muzychnyy-festyval-ukrayinska-muzyka-v-chasi-i-prostori>

Комунальний заклад «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д.Є.Задора»
Закарпатської обласної ради

*Костевич Тетяна Михайлівна,
студентка 4 курсу відділу «Теорія музики»
Науковий керівник – Росул Тетяна Іванівна,
к.мист., викладачка-методистка ЦК «Теорія музики»*

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРУ НОВЕЛЕТИ У ТВОРЧОСТІ Б.ФІЛЬЦ НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «ЗАКАРПАТСЬКІ НОВЕЛЕТИ»

Фортепіанна спадщина Богдани Фільц є одним із найбільш репрезентативних пластів її творчості, де індивідуальний стиль композиторки постає у своїй цілісності. Важливо підкреслити, що фундаментом цього стилю став професійний піанізм авторки, вихований у класах Д. Залеської та І. Крих. Саме глибоке знання інструмента «зсередини» дозволило Фільц досягти тієї особливої піаністичності, де складність фактури завжди виправдана художньою доцільністю. Її шлях як фортепіанної авторки формувався на перетині львівської та київської шкіл, де романтичне світовідчуття С. Людкевича та В. Барвінського органічно поєдналося з пізнішими пошуками в царині імпресіоністичного звукопису.

Ключовим для розуміння її доробку є звернення до жанру новелети, який за своєю природою тяжіє до синтезу мистецтв. Запозичивши у літератури стислість та раптовість сюжету, музична новелета у ХХ столітті пройшла шлях

суттєвої трансформації. В українському контексті цей жанр, закладений Л. Ревуцьким та І. Шамо, отримав новий імпульс саме у творчості Богдани Фільц. Композиторка відчула в новелеті ідеальну форму для фіксації миттєвих емоційних ескізів та замальовок природи, пропущених крізь призму посиленого емоційного сприйняття.

Ідейна концепція «Закарпатських новелет» полягає у створенні своєрідної музичної панорами краю, де через мову сучасного піанізму відтворюється культура, світогляд та побут регіону.

Композиційна структура циклу вибудована як десятичастинна сюїта, де цілісність забезпечується продуманою драматургічною аркою та наскрізною інтонаційною спорідненістю. Авторка свідомо використовує принцип художнього контрасту, майстерно чергуючи заглиблену лірику, епічну баладність та енергійні танцювальні образи, що створює динамічну драматургію всього циклу. Розвиток ідеї спрямований від вступного оповідного «заспіву» першої новелети – через ліричну кульмінацію в середині до яскравого, технічно насиченого фіналу, що імітує звучання народного інструментального ансамблю.

Розглядаючи неофольклорну природу «Закарпатських новелет», важливо зосередитися на тому, як саме Богдана Фільц трансформувала фольклорне джерело. Її метод базується на глибокому переосмисленні лемківських та закарпатських наспівів, де народна пісня стає імпульсом для створення авторської мелодики.

Композиторка дуже рідко вдається до цитування. Зокрема, у першій новелеті авторка звертається до пісні «День-день, білий день», яка завдяки *Maestoso rubato* та насиченій підголосковій фактурі набуває епічного, оповідного характеру. Тут цитування є фундаментом, на якому розбудовується складна гармонічна вертикаль із використанням ланцюжків септ- та нонакордів, що створює сонористичний ефект.

Процес трансформації продовжується у другій новелеті, де в основі лежить балада «Під дубиною, під зеленою». Вона перетворюється на витончену ліричну оповідь у дорійському ладі, а меланхолійний настрій підкреслюється використанням підвищеного четвертого ступеня та пастельних фактурних барв.

Контрастом до цієї образної лінії постає п'ята новелета, побудована на жартівливій пісні «Дам я яловицю». Тут народна основа зазнає значної віртуозної обробки: стрімкий темп *Vivo*, хроматизовані фігурації та синкопований ритм перетворюють пісенне джерело на яскравий інструментальний скерцозний образ.

Особливе місце посідає восьма новелета, де панує стихія «Аркану». Це приклад того, як композиторка відтворює дух чоловічого танцю через вольову, грузну мелодію на фоні акцентованої метричної пульсації квінт, що імітують звучання народних інструментів.

Отож, поєднання конкретних пісенних цитат із авторським матеріалом дозволяє Богдані Фільц створити цілісну панораму життя Закарпаття. У інших мініатюрах циклу композиторка використовує лише фактурні, ладо-гармонічні, чи ритмічні елементи, притаманні народній музиці регіону — лідійські та гуцульські лади, ломбардські ритми, відтворення манери гри троїстих музик (у вступі до десятої новелети акорди квінтової та квартової будови імітують сигнальну природу трембіт, у п'ятій новелеті використано дзвінки репетиції, що відтворюють манеру гри на цимбалах, а бурдонні квінти у шостій мініатюрі відсилають до звучання дуди (волинки)).

Ладо-гармонічна мова циклу барвиста й колоритна. Наприклад, у сьомій новелеті, яка є ліричним центром циклу, використання лідійської кварти у поєднанні з обігруванням збільшеної секунди створює напружене, мерехтливе звучання. Натомість у четвертій новелеті панує дорійський лад, який разом із тоніко-субдомінантовими змінами формує спокійний, меланхолійний настрій, близький до імпресіоністичного звукопису. Також авторка активно використовує нетерцієву акордику та квінтові паралелізми. Цей прийом ми виразно спостерігаємо у другій новелеті, де в партії лівої руки з'являється низхідний рух паралельними квінтами. Таке рішення не лише підкреслює архаїчний характер образу, а й створює специфічне «пусте» звучання, притаманне для народної інструментальної манери. Подібне використання квартових структур властиве і для восьмої новелети, де в кульмінаційних моментах дисонуючі паралельні акорди з тритонами передають мужню, дещо жорстку енергетику танцювального руху.

У першій новелеті авторка вибудовує ланцюжки септ- та нонакордів із доданими тонами, що створює ефект нашарування звукових пластів, імітуючи багатогранне гірське відлуння. Найбільш радикально сонористика виявляється у дев'ятій новелеті, де драматургія тримається на вібруючих фактурних пластах: виприманих квартах та тріольних погойдюваннях, що формують фантастичний образ.

Окрему увагу слід приділити структурній організації новелет. Більшість п'єс циклу спираються на класичні принципи формоутворення, де домінує тричастинна форма (проста або складна) з чітко вираженою репризністю. Така структура дозволяє композиторці контрастно зіставляти різні за характером музичні образи. Як правило, крайні частини експонують основну тему, тоді як середня – вносить образний перелом через зміну регістрів, динаміки, фактури або ритмічного малюнка. Це вибудовує внутрішню драматургію кожної мініатюри, де ліричне споглядання часто межує з активною моторністю.

Отже, фортепіанний цикл «Закарпатські новелети» Богдани Фільц є зразком неофольклорного стильового напрямку в українській музиці. Композиторці вдалося органічно поєднати архаїчну енергію фольклору та витонченість академічного композиторського письма. «Закарпатські новелети» не лише демонструють індивідуальний стиль авторки, а й залишаються вагомим внеском у розвиток національної фортепіанної школи, репрезентуючи багатство української культури через сучасну професійну мову.

Список літератури:

1. Белікова В.В. Висвітлення загальної характеристики музичної мови Богдани Фільц. *Психологічні аспекти освітнього процесу*. Кривий Ріг, 2018. С.404-412.
2. Загайкевич М. Богдана Фільц: творчий портрет. Тернопіль: Астон, 2003. 144 с.
3. Калашник М. Фортепіанні цикли мініатюр у творчості українських композиторів хх–ххі ст. *Слобожанські мистецькі студії*. Випуск 1 (07). 2025. С.50-54.

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування

*Кромпотич Євгенія Людвіківна,
магістрантка II року навчання
Науковий керівник – Ярмола Вікторія Степанівна,
к.мист., доцентка кафедри музичної фольклористики*

МУЗИЧНА ТРАДИЦІЯ ПАСТУШОЇ КУЛЬТУРИ РАХІВСЬКОЇ ГУЦУЛЬЩИНИ: ІНСТРУМЕНТАРІЙ І ЖАНРОВА СИСТЕМА

Актуальність дослідження пастушої музичної традиції зумовлена поступовим звуженням середовища її природного побутування та недостатнім рівнем вивчення інструментальної складової порівняно з вокальною традицією. Рахівська Гуцульщина посідає важливе місце в системі карпатської пастушої культури як регіон із відносно збереженою традицією полонинського господарства та функціонуванням пастушого інструментарію. Джерельну базу дослідження становлять матеріали власних фольклорних експедицій 2020–2025 років у населених пунктах Рахівського району, інтерв'ю з вівчарями [4], експедиційні спостереження, архівні матеріали ПНДЛМЕ [1], [2], [3] та наукові праці попередників [5], [9], [10]. Метою дослідження є характеристика інструментарію та жанрової системи пастушої музичної традиції Рахівської Гуцульщини, а завдання передбачають визначення основних типів інструментів, їх функцій і жанрових різновидів пастушої інструментальної музики.

Вівчарство традиційно становило одну з основ господарського укладу Рахівської Гуцульщини та визначало сезонний ритм життя місцевого населення [11]. Полонинський цикл, пов'язаний із літнім випасом худоби у високогір'ї, формував особливий спосіб організації праці та побуту пастухів [15]. У межах пастушого колективу існувала чітка функціональна структура з розподілом обов'язків між його учасниками. Важливе місце у щоденному житті вівчаря посідала музика, яка виконувала сигнальні, комунікативні та дозвілєві функції й була органічною складовою пастушого середовища.

Інструментальний склад цього середовища є досить різноманітним [5], [13]. Поряд із духовими інструментами (про які йтиметься нижче) функціонують ідіофони (зокрема дримба), а також струнні (скрипка, цимбали) й баян, які здебільшого використовуються у ансамблевому музикуванні. Водночас саме духові інструменти формують ядро пастушої музичної практики, оскільки безпосередньо пов'язані з умовами полонинського життя.

Пастуші аерофони становлять найчисельнішу та найрозвиненішу групу традиційного інструментарію Рахівської Гуцульщини [5], [8]. Їх функціонування тісно пов'язане з пастушим побутом і відображає як архаїчні, так і пізніші стильові нашарування, що визначають локальні музично-діалектні особливості регіону. До основних типів належать відкриті та закриті флейти (телинка (Н.-S. 421.111.11), фрілка (Н.-S. 421.111.22), флюра (Н.-S. 421.111.22), денцівка (Н.-S. 421.221.12)), а також мундштукові інструменти (трембіта (Н.-S. 423.121.12)) [9], [14]. Особливе місце посідає трембіта – головний сигнальний інструмент, виготовляється з розколотої деревини, видовбаної та скріпленої корою або обручами, що забезпечує її потужне, далекосяжне звучання. Цей інструмент забезпечує звукову комунікацію на великих відстанях і зберігає тяглість традиції донині, зокрема у формі як дерев'яних, так і металевих різновидів. Телинка є відкритою обертовою флейтою без ігрових отворів, що зумовлює специфічну техніку виконання. Фрілка, флюра та денцівка – поздовжні флейти з ігровими отворами, кількість і розташування яких варіюється залежно від локальної традиції. Трембіта, як найдовший інструмент. Телинка як обертовою флейта репрезентує архаїчний пласт традиції, тоді як фрілка й денцівка є найбільш уживаними інструментами сучасного пастушого середовища. Флюра поступово виходить з активного побутування, зберігаючись переважно у реліктових формах [7].

Інструменти вирізняються конструктивною простотою й функціональною доцільністю та виготовляються з природних матеріалів (ялиця, смерека, ліщина, бузина). За польовими матеріалами, важливим є не лише технічний процес, а й вибір деревини: її заготовляють у визначений час, інколи надаючи перевагу «гровицям», яким приписують особливу звучність і захисні властивості.

Інструментарій виконує комплекс взаємопов'язаних функцій, вони використовуються як у господарському, так і в обрядовому контекстах [8]. Провідною є сигнально-комунікативна функція, що забезпечує передачу інформації на відстані, координацію дій вівчарів і руху отари. Регулятивна функція проявляється в організації щоденного ритму праці (вигін, доїння, повернення худоби). Обрядова та магічно-захисна функції пов'язані з вірою у силу звуку як оберегу, здатного впливати на добробут худоби й відвертати небезпеку. В обрядовій практиці музикування пов'язане з ключовими етапами полонинського циклу (зокрема обряд «Міри», перший випас). Дозвіллова функція реалізується у процесі імпровізаційного музикування, найчастіше

музика звучить під час відпочинку – біля ватри, у процесі спілкування та святкування.

Поряд з аерофонами функціонують ідіофони (дримба (Н.-S. 121.221), дзвіночки (Н.-S. 111.242.122)), які виконують допоміжні комунікативні, обрядові та магічно-захисні функції. У сукупності цей інструментарій відображає комплексну систему пастушої культури, де музика виступає засобом організації праці, комунікації та символічного осмислення навколишнього світу.

Традиційна пастуша музична культура Рахівської Гуцульщини зазнає помітних трансформацій, зумовлених загальними соціокультурними процесами, насамперед урбанізацією та змінами господарського укладу. Скорочення обсягів полонинського вівчарства, зменшення кількості вівчарів і поступова втрата традиційного способу життя призводять до звуження природного середовища функціонування інструментальної практики. Унаслідок цього зникають або спрощуються окремі елементи музичної системи, зокрема редукується сигнальна функція, зменшується варіативність репертуару та послаблюється передача виконавських навичок між поколіннями.

Водночас збереження традиції значною мірою забезпечується діяльністю окремих носіїв – ентузіастів, музикантів і майстрів інструментів, які підтримують виконавську практику, виготовляють інструменти та передають знання молодшому поколінню. Їхня роль особливо вагома в умовах, коли традиція дедалі більше виходить за межі суто пастушого середовища і переходить у сферу сценічного виконання, фестивального руху та освітніх ініціатив.

Сьогодні пастуша музична традиція функціонує у двох взаємопов'язаних площинах: з одного боку, зберігається її залишкове побутування у контексті реального вівчарства, а з іншого – активізується її репрезентація у позатрадиційних формах, зокрема в концертній практиці, культурних подіях і туристичних проєктах. Така подвійність сприяє водночас і збереженню окремих елементів традиції, і їх переосмисленню відповідно до сучасних культурних потреб.

Підсумовуючи, музика виступає невід'ємною складовою пастушого культурного комплексу, органічно вплітаючись у повсякденне життя, обрядові практики та святкові дійства. Пастуший інструментарій є маркером локальної ідентичності, відображаючи специфіку регіональних традицій і майстерності виготовлення. Жанрова система музики, що включає сигнальні, обрядові, розважальні та робочі награвання, точно репрезентує функції пастушого життя та соціальні взаємодії на полонині. Перспективи дослідження і збереження пастушої музики включають комплексні етнографічні й музикознавчі експедиції, популяризацію інструментальної майстерності серед молоді, а також інтеграцію традиційних практик у сучасний культурний контекст, що дозволяє не лише фіксувати, а й активізувати живу традицію.

Список літератури:

1. Архів ПНДЛМЕ ЛНМА. Фонд НІ-25.
2. Архів ПНДЛМЕ ЛНМА. Фонд ЕК-39.
3. Архів ПНДЛМЕ ЛНМА. Фонд НІ-12.
4. Архів ПНДЛМЕ ЛНМА. Фонд НІ-22.
5. Ганудельова, Н. *Традиційні пастуші аерофони Закарпаття (системно-типологічне дослідження)*: дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2011 р. 278 с.: ноти, фотогр.
6. Зінків, І. Музичний інструмент у ритуалах: проблеми інтерпретації. *Народна творчість та етнологія*. Київ, 2011. № 1. С. 81-88.
7. Кромпотич, Є. Традиційна інструментальна музика Рахівської Гуцульщини у записах Богдана Яремка. *Сьома конференція молодих дослідників народної музики (Львів, 07 грудня 2024 року)*: матеріали. Львів, 2024 р.. С. 39–50.
8. Кромпотич, Є. Традиції вигону худоби на полонинах Рахівської Гуцульщини: музичний та етнографічний аспекти. *Восьма конференція молодих дослідників народної музики (Львів, 06 грудня 2025 року)*: матеріали. Львів, 2025 р.. С. 28–34.
9. Мацієвський, І. *Музичні інструменти гуцулів*. Вінниця, 2012 р. 464 с.
10. Мушинка, М. *Голоси предків: звукові записи фольклору Закарпаття із архіву Івана Панькевича (1929, 1935) / нотування Ю. Костюка*. Пряшів, 2002 р. 256 с.
11. Тиводар, М. *Традиційне скотарство українських Карпат другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст. Історико-етнологічне дослідження*. Ужгород, 1994 р. 559 с.
12. *Тіні забутих предків. Михайло Коцюбинський. Твори в семи томах*. Т. ІІІ: Оповідання. Повісті (1908-1913). Київ, 1976 р. С. 178–227.
13. Яремко, Б. *Сопілкова музика гуцулів*: монографія. Львів, 2014 р. 180 с.
14. Hornbostel, E. – Sachs, K. (1914). *Systematik der Musikinstrumente*. Zeitschrift für Ethnologie. 553–590 s. Berlin.
15. Poloninské hospodárstvo Huculov v ukrajinských Karpatoch. *Slovenský národopis*, 14 (2), 193-292.

Комунальний заклад «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради

*Кудрич Марія Василівна,
студентка 2 курсу відділу «Теорія музики»
Науковий керівник – Росул Тетяна Іванівна,
к.мист., викладачка-методистка ЦК «Теорія музики»*

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАНОГО ЦИКЛУ А.ДВОРЖАКА «ГУМОРЕСКИ» ОР.101

Романтична епоха привнесла у мистецтво нові ідеї – інтерес до історичного минулого, світу етнічної екзотики та національних фольклорних джерел. Окрім багатогранного опису духовного світу людини, її емоційного

життя, мистецтво у романтиків набуло значення морального і естетичного камертону у мінливих, непередбачуваних явищах буття. Це засвідчують філософські пошуки істини та ідеалу у творчості письменників, художників, композиторів доби романтизму. Важливу роль у цьому процесі відіграв також гумор, за допомогою якого людина вчиться бачити і світ, і себе без ілюзій, без зайвої драматизації, без болісного осуду.

Комічне в мистецтві має довгу історію, пов'язану з фольклорними джерелами, опирається на віковий досвід сміхової народної культури. Відтак, воно має багато різновидів: смішне, дотепне, іронічне, бурлескне, сатиричне, гротескне. В музиці гумор яскраво представлено такими жанрами, як скерцо, опера buffa, оперета, пародія, гумореска, сатирична пісня тощо. Часто ці жанри є прикладом взаємодії різних видів мистецтв: здебільшого – музики й літератури, однак у творчості композиторів-романтиків вони набули самодостатнього характеру. Наша мета – визначити жанрово-стильові особливості гуморески у творчій спадщині видатного чеського композитора А.Дворжака.

Жанр «гумореска» запозичено з літератури, де він являє собою невеликий віршований або прозовий твір жартівливого характеру. Тут сміх постає у світлій, доброзичливій, дотепній формі без в'їдливого висміювання. Літературна гумореска пройшла еволюцію: від інтермедій вертепної драми – до яскравих самостійних творів. Образний зміст гуморески пов'язаний із пересічними героями, що переживають кумедні ситуації. Головне у цьому жанрі – мораль, яка через сміх відкриває певну життєву істину і спонукає читача замислитися над людською поведінкою.

У музиці гумореска – музична п'єса жартівливого характеру, якій притаманні легкій, грайливий характер, швидкий темп, танцювальна основа, гострі штрихи. Вперше назву «Гумореска» застосував Р. Шуман у фортепіанній п'єсі ор. 20 у 1839 р. Митець започаткував цей музичний жанр в дусі улюбленого ним письменника Жана-Поля (Ріхтера): як поєднання ліричних і скерцозних епізодів, де смішне межує з піднесеним, а повсякденне – з вічністю.

Саме таке трактування жанру продовжив і А.Дворжак, котрий є автором циклу з восьми «Гуморесок» ор. 101 для фортепіано. Сам факт звернення чеського композитора до жанру гуморески у зрілому віці свідчить про схильність митця на даному життєвому етапі дистанціюватися від об'єктивно існуючих суперечностей, уміння ставитись до світу з гумором, мудрою посмішкою. Гумореска у А.Дворжака – це усмішка крізь сум, добрий настрій, спогади про життя, сповнене і радості, і жалю. Тому музичний матеріал будується на принципах контрасту.

Цикл був написаний митцем у 1894 р. після повернення до Богемії зі Сполучених Штатів Америки. Відтак, стилістика фортепіанних мініатюр збагачена елементами, запозиченими з музики цього мультиетнічного континенту: ритмічна свобода, використання елементів пентатоніки та блюзового ладу. Однак, прямих цитат чи алюзій щодо джазової стилістики тут немає. Водночас, ми спостерігаємо риси, притаманні чеській народній музиці:

плагальність, ритм польки. П'єси невіртуозні, призначені для домашнього музикування, що надає їм щирого, сповідального характеру.

Усі гуморески представляють складну тричастинну форму з тріо. Рухийшою силою формотворення є тематичний і образний контраст, що відповідає ознакам жанру гуморески: несподіваність змін настрою, поєднання піднесеного й буденного.

Варто відзначити, що гуморески мають чітко виражений танцювальний характер, спираються на дводольний метр і представляють квадратну періодичність тем. Дуже часто ритмічною основою мініатюри є пунктирний ритм на сильній долі, що натякає на риси хабанери (наприклад, танці №1, 3, 5). В мініатюрах № 6 та 8 ритмоформула супроводу відповідає танцю полька.

У гуморесках немає притаманної А.Дворжакові мелодично розспівної фактури, що «розцвічує» гармонію. Фактура мініатюр традиційна: мелодична лінія розташована у верхньому шарі музичної тканини та підтримується чітким танцювальним акомпанементом. Мелодика п'єс, здебільшого, має пісенну природу: зустрічаємо фактурні прийоми і солоспіву, і хорового музикування.

Як стверджує О.Шоурек, деякі мелодії А.Дворжак занотував від афроамериканців [1, р.64]. Яскравим прикладом цього є гумореска №1 *es-moll*. Пентатонна основа теми і вільна ритміка натякають на жанр спірічуелса. Також це підтверджується плагальною гармонією на тонічному органному пункті. Однак, використання швидкого темпу *Vivace*, динаміки фортісімо і широкої регістрової звукової перспективи надають п'єсі патетичного характеру. Але в процесі розгортання фактура стає прозорішою, діапазон звужується, а легкі штрихи стакато трансформують образ у легку усмішку.

Риси спірічуелса яскраво виявляються у тріо Гуморески №6 *H-dur*. Тут композитор зберігає усі атрибути даного жанру – чотириголосу фактуру, плавне голосоведення, просту гармонізацію та ломбардський ритм. Тиха динаміка і середній регістр відповідають діапазону людських голосів та жанру духовних пісень.

Пентатонна основа покладена також в основу мелодії «Гуморески» №5 *a-moll*. За допомогою чітких акцентів, пружного ритму, сфорцандо і насиченої фактури А.Дворжак виражає енергійний, темпераментний, можливо, глузливий образ. Варіювання теми, представлене перенесенням її у вищий регістр та зміною потужних акордів фігураціями тріолей у супроводі, дозволяє сприймати цей сміх як доброзичливий. Тріо, написане у тональності VI ступеня (*F-dur*), вносить контраст своїм легким, безтурботним звучанням. Жанровою основою цієї нової теми є чеський танець *скочна*.

Переважає більшість гуморесок має пісенну природу. Композитор оперує широким жанровим діапазоном пісенності. Так, у Гуморесці №2 (*Poco andante, H-dur*) мелодична простота, діатонічність і мотивна повторність викликають асоціації з дитячими піснями. Волинковий бас натякає на риси чеського фольклору. Варіаційне збагачення теми фігураціями та мелізмами і перенесення її у високий регістр створюють безтурботний характер.

У мініатюрі №3 (Poco andante e molto cantabile, As-dur) основна тема близька до польки, на що вказує розмір $2/4$ та характерний синкопований ритм. Однак, А.Дворжак подає мелодію у повільнішому темпі та підкреслює співучість мелодії м'яким фігураційним акомпанементом. Таким чином, мініатюра починається елегійним образом.

Типовий для жанру образний контраст забезпечує тріо, де музична тканина насичується паузами, стає невагомою і грайливою. Сміливим є також тритонове тональне співвідношення частин п'єси – As-dur – E-dur.

Найпопулярнішою мініатюрою циклу є Гумореска №7 (Poco lento e grazioso, Ges-dur). Як свідчить початковий ескіз, перший варіант п'єси мав рівномірний ритм, тому представляв м'який ліричний образ. Однак, в останній версії композитор ускладнив тему пружним ритмом і збагатив легкими форшлагами, що суттєво змінило характер звучання: привнесло кокетство, галантність і ненав'язливу усмішку.

Меланхолійний образ втілено у тріо fis-moll, яке виявляє зв'язок із спірічуелсом. Очевидним є також фактурний контраст: на зміну гомофонному викладу приходять чотириголосся хорového типу. Натуральний мінор посилює зосереджений характер.

Восьма гумореска (Poco andante, b-moll) узагальнює усі образні лінії циклу. Починається вона елегійною темою пісенного типу, яка в ході варіювання переростає у патетичний заклик. Відтінює крайні частини контрастне тріо (Vivace, B-dur). Мотивна повторність і чіткі акценти на сильних долях тактів надають звучанню грайливості. Смілива гармонічна мова, що включає альтеровані співзвуччя, вміло демонструє зміну настроїв та додає вишуканості п'єси.

Отже, жанр гуморески у творчості А.Дворжака постає як мудрий ракурс романтичного пізнання світу. У даному циклі яскраво виявився універсалізм та цілісність особистості композитора. У циклі «Гуморески» оп.101 виявляються такі характерні риси стилю А.Дворжака, як мелодична щедрість, свіжа й барвіста гармонічна мова, прозорість і вишуканість фактури, ретельне опрацювання найдрібніших деталей, класична стрункість форми.

Саме ритмічна сторона музики гуморесок стала для композитора основним засобом створення «гумористичного» ефекту. Введення пружного пунктирного ритму та легких форшлагів у первинно ліричні теми дозволило А.Дворжаку надати музиці рис галантності, кокетства та легкої усмішки. Це підкреслює інтелектуальний характер його гумору, який вимагає від виконавця тонкого відчуття штриха та артикуляції.

Також цей цикл є яскравим прикладом стильового синтезу, де чеське національне коріння композитора органічно поєднується з музичними інтонаціями і жанрами американського континенту. Цей поліетнічний синтез робить п'єси унікальними в контексті фортепіанної літератури кінця XIX століття.

Список літератури:

1. Šourek O. Antonin Dvořák. His Life and Works. New York: Philosophical Library, Inc., 1956. 137 p.

Хмельницький фаховий музичний коледж ім. В. І. Заремби

*Кукурудза Мар'яна Віталіївна,
студентка 4 курсу відділу «Теорія музики»
Науковий керівник – Лачко Тетяна Юріївна,
викладачка-методистка відділу «Теорія музики»*

РОЛЬ ГАРМОНІЇ У РОЗКРИТТІ СИМВОЛІЧНИХ ОБРАЗІВ ПОЕЗІЇ О. СТЕПАНЕНКО У ТРЬОХ ХОРОВИХ ФАНТАЗІЯХ І. АЛЕКСІЙЧУК «ЛИСТИ ІЗ МУШЛІ»

Українська хорова музика кінця ХХ – початку ХХІ століття позначена активним оновленням музичної мови, зокрема у сфері гармонії, яка дедалі частіше виконує не лише конструктивну, а й образно-смыслову функцію. У цьому контексті показовою є творчість І. Алексійчук, у якій поєднуються традиційне ладо-тональне мислення та сучасні сонорно-кластерні прийоми. Особливо виразно це виявляється у трьох хорових фантазіях «Листи із мушлі» для жіночого хору а cappella, створеному на поезію О. Степаненко.

І. Алексійчук – сучасна українська композиторка, чия творчість охоплює жанри симфонічної, камерної, вокальної та хорової музики. Її твори виконувалися провідними українськими та зарубіжними колективами з Тайваню, США й Європи.

Важливе місце у її доробку посідають вокальні твори на тексти О. Степаненко, де музика й слово утворюють єдиний символічний простір. Саме до таких композицій належать три хорові фантазії «Листи із мушлі», написані на вірші зі збірки «Третя Атлантида».

У статті, яка присвячена розгляду художньої образності твору, дослідниця О. Українець зауважує: «За цими словами ховається величезне поле для уяви та роздумів, кожен раз читаючи їх, відкриваєш якусь нову грань, яка змінює погляд ніби під іншим кутом» [4, с. 90].

Гармонія в циклі не лише супроводжує поетичний текст, а стає його інтерпретатором: саме через поєднання тональних, сонорних і кластерних комплексів композиторка втілює багатопланові символічні образи – мінливість внутрішніх станів, межу між життям і смертю та очищення в потойбіччі.

Цикл складається з трьох частин – «Лист чистий» (Баркарола), «Лист любовний» (Інтермеццо і тарантела), «Лист янгольський» (Колискова). Уже сама назва твору має глибоке символічне значення: мушля, пов'язана з водою

стихією, постає образом внутрішньої пам'яті, мінливості почуттів, крихкості людського стану та межі між реальним і потойбічним. У цьому творі гармонія виступає не лише засобом музичної організації, а й головним чинником розкриття символічних образів поезії.

Перша фантазія («Лист чистий») втілює образ піднесеної, зосередженої лірики. Поділ хору на два склади створює алюзію на антифонний спів, а початковий унісон у тональності *cis-moll* поступово збагачується тризвуками та септакордами у дорійському ладу. На тлі кластерних утворень звучить соло сопрано, що підкреслює символіку внутрішньої зосередженості й духовного піднесення. На словах «нарізно разом навіки долоньками у молитві» обидва хори зливаються, утворюючи образ духовної єдності.

У середній частині перехід до *e-moll* із дорійськими ознаками, п'ятидольне остинато, низхідний хроматизм і поліінтервальні напружені гармонії посилюють відчуття тривоги та межового стану. У кульмінації на фразі «мушелька замість серця... комусь на горе...» дисонуюча акордова педаль, сонористичні ефекти та поєднання музичних і шумових елементів розкривають символіку болю, втрати й внутрішнього згасання.

У другій фантазії («Лист любовний») гармонія розкривається через **контраст речитативного інтермецо й запальної тарантели**. Сольний речитатив на **одному звуці** створює ефект **внутрішнього монологу**, пов'язаного з **самотністю й чеканням**. Натомість тарантела спирається на **прозорішу діатоніку, плагальні звороти та легку фактуру**, однак її **тиха динаміка** перетворюють танцювальність на **образ спогаду або недосяжної мрії**. Таким чином, гармонія передає **символіку надії та втрати**.

Третя фантазія («Лист янгольський») різко контрастує з попередніми за темпом, образною сферою та гармонічною мовою, занурюючи слухача в містичний, уповільнений простір. Центральний образ «янгола снігу» символізує спокій, поступове згасання й розчинення у божественному світлі [2, с. 172].

Вступ побудований на чергуванні сонорних комплексів, які трансформуються від ущільненої дисонантності до прозорішого звучання. Гармонічна драматургія розгортається через кластерні утворення, зміну ладів і темброво-звукових фарб, створюючи ефект очищення й просвітлення. Основна тема починається унісоном в *a-moll* із дорійськими ознаками, що вносить відчуття внутрішнього спокою, тоді як подальший розвиток пов'язаний із поліінтервальними співзвуччями та поступовим поверненням до терцієвої гармонії.

У фіналі зникає вербальний текст, а провідну роль знову відіграє сонористика. Кластерні структури, безсловесні глісандо та мерехтіння тонічних співзвуч формують образ переходу в потойбічний простір, тоді як тональна визначеність і традиційні гармонічні опори символізують реальний світ. Таким чином, у цій частині гармонія стає головним засобом втілення межі між земним і трансцендентним, а також образів смерті, очищення й духовного просвітлення.

Отже, у хорovому циклі «Листи із мушлі» гармонія виступає одним із ключових носіїв змісту та дозволяє І. Алексійчук розкрити багатозарові символічні образи поезії О. Степаненко. Саме тому цей твір є показовим прикладом сучасного українського хорovого мислення, у якому гармонічна мова набуває глибокого семантичного значення.

Список літератури:

1. Таранченко О. Г. Алексійчук Ірина Борисівна. *Енциклопедія Сучасної України* [Електронний ресурс] / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001, оновл. 2017. URL : <https://esu.com.ua/article-43738>
2. Бакумець А. Ю. Жанрово-стильові особливості хорovих циклів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... доктора філософії : спец. 025 Музичне мистецтво / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 253 с. (с. 165–175). URL : <https://nakkkim.edu.ua/images/Instytut/dysertatsii/Bakumets-dysertatsija.pdf>
3. Піхтар О., Ключова С., Кедіс О. Риси хорovої творчості Ірини Алексійчук. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. 63. Том 2. С. 41 – 45. URL : http://www.aphn-journal.in.ua/archive/63_2023/part_2/7.pdf
4. Українець О. Художня образність хорovого твору Ірини Алексійчук «Листи із мушлі». *Україна – Світ: від культурної своєрідності до спорідненості культур: зб. матеріалів Міжнарод. наук.-практ. конф.*, Київ, 25–26 травня 2006 р. Київ: ДАКККиМ, 2006. С. 89–92. URL : http://library.nakkkim.edu.ua:8080/libdoc/konferenciukr_svit_ch_2.pdf

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Факультет початкової освіти та мистецтва

*Ленишин Богдан Мар'янович,
студент I курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти
спеціальності В5 Музичне мистецтво
Науковий керівник – Душиний Андрій Іванович,
к.пед.н., проф. кафедри музично-теоретичних дисциплін та
інструментальної підготовки*

ЖАНР ПЕРЕКЛАДЕННЯ У БАЯННИЙ МУЗИЦІ СЬОГОДЕННЯ

Жанр перекладення – ключовий елемент трансформації музики різних жанрів, стилів та епох для певного інструменту чи групи інструментів. Перекладення музичних взірців завжди супроводжує репертуарне надбання у різноплановому прояві, зберігаючи особливості оригінального тексту та адаптуючи його до конкретного інструменту. У світлі баянного перекладення, питання збагачення репертуару гостро стояло на етапі становлення та розвитку інструменту, заповнення репертуарної прогалини фортепіанною чи скрипковою музикою, симфонічними чи камерними творами тощо.

Черпаючи інформацію у ретроспективі, хочемо назвати імена тих, чий внесок у жанр баянного перекладення є неоціненним. Це Марк Геліс, Іван Алексєєв, Іван Бурий, Микола Різоль, Анатолій Онуфрієнко, Микола Корецький, Володимир Бесфамільнов, Ернест Мантуєв, Михайло Оберюхтін, Микола Давидов, Анатолій Семешко, Олександр Назаренко, Петро Сиротюк, Олександр Кміть, Віктор Чумак, Сергій Максимов та ін.

У XXI столітті постають імена плеяди митців, чії надбання активного самовираження жанру перекладення у баянній музиці мають вагоме значення через особливі можливості багато-тембрового готово-виборного інструменту. Серед таких – Сергій Карась, Павло Фенюк, Анатолій Марценюк, Ігор Саєнко, Артем Лисенко, Андрій Срьоменко, Володимир Годлевський, Костянтин Жуков, Ярослав Олексів та ін.

Вагомим здобутком баянного мистецтва у жанрі перекладення постає дослідження Миколи Давидова на тему «Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна» [5]. Науковець обґрунтував теорію перекладення як спектр розширення звуковиражальної палітри та фактурної можливості баяна у симбіозі формування його виконавської професійності на різних етапах навчання.

Автор перекладень виступає як композитор та інтерпретатор, маючи свій творчий стиль, свою манеру та найулюбленіші прийоми, а також композиторські здібності, бути виконавцем-інтерпретатором, глибоко та всебічно знати можливості інструменту [5, 14]. Особливу увагу професор М. Давидов звертає на художньо-виражальні можливості баяна: звуковидобування, регістри, штрихи, звучання гармонічних сполучень (співвідношення тривалостей у голосах), технічні можливості правої клавіатури баяна, особливості лівої клавіатури (виборний та готово-виборний баян). Прийоми перекладення для баяна науковець розподіляє на два види:

1) прийоми що торкаються у переважній більшості допоміжних голосів та зміненої їхньої структури (зміщення, пропуски, розширення або звуження діапазону, зміна тривалостей або ритмічного малюнку);

2) прийоми пов'язані з виконавською виразністю притаманні баяну (перекладення штрихів, зміна регістрів, тембрів (особливо на багато-тембровому інструменті), способи педалізації, тощо [5, 91].

Серед яскравих прикладів перекладення та транскрипції високохудожнього репертуару для сучасного баяна у архіві М. Давидова ми знаходимо скрипкові опуси (7 дивертисментів Б. Кампаньйолі [3] та 24 каприси Н. Паганіні [8]), концертні твори скрипкової та фортепіанної класики Т. Маєрського («Варіації»), А. Гаврилець («Екслібриси»), М. Скорика («Каприс для скрипки соло», «Мелодія»), О. Зноско-Боровського («Поєма», Соната № 2), В. Сільвестрова («Постлюдія»), В. Кирейка (Соната №№ 1, 2), А. Штогаренка («Фантазія»), Ю. Іщенка (П'ять п'єс) [4].

Надбанням баяністів постають перекладення музики Й. С. Баха. Тут, вирізняється особливість організації музичного полотна у переосмисленні

його фактурно-виражальної компоненти та її адаптації до звучання на баяні як клавірної так і органної музики. У цьому контексті, вирізняється праця Михайла Оберюхтіна «Виконання органних п'єс Й. С. Баха на баяні» [7], яка унаочнює виконавський процес органних опусів у їхньому збереженні під час виконання на баяні (регістри, педалізація, голосоведення, фактура, тощо).

Продовженням процесу перекладення музики Баха для баяну М. Оберюхтіним унаочнено у його «Вісім маленьких органних прелюдій та фуг для органа» [9, с. 18–62]. Особливим надбанням вважається перекладення М. Оберюхтіним вибраних прелюдій та фуг із «Добре темперованого клавіру» (1981; 1982) Баха, що стали рушійною силою у формуванні виконавської майстерності баяніста та актуальними у реаліях сьогодення.

Перекладення та музичну редакцію Бахінівни здійснив Анатолій Семешко. Нотне видання «Бах і сини: органні та клавірні твори» [2] постає утвердженням музики крізь призму століть у її оригінальності, а мистецтво виконавської інтерпретації музикантами сьогодення у збереженні рельєфності та органіки взаємодії у процесі виконання на баяні. Аналогічну тенденцію спостерігаємо у перекладенні хоральних прелюдій для баяна Артема Лисенка («Із глибини душі до Тебе взиваю, Господи Ісусе Христе», «Син Божий гряде», «Ти обіцяв повернутися, Ісусе Христе» «Люблячі Бога панувати муть вічно» та ін.) [1].

У спектрі нового тисячоліття, науковий інтерес крізь призму оригінальності та високоточного перекладення барокової музики та її виконавської інтерпретації на баяні ми черпаємо з дисертаційного дослідження Сергія Карася «Інтерпретація музики бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект)» [6]. Автором простежується виконавська інтерпретація барокових творів піаністами, органістами та баяністами. Важливою гіпотезою постає пошук сучасних виконавських засобів які зберігають первинність барокової музики, її цілісності у стильовому аспекті та прочитання загалом через виконавське переосмислення.

Таким чином, жанр перекладу для баяна у реаліях сьогодення процес затребуваний. Особливістю інтерпретації залишається класична музика та її виконання на готово-виборному багато-тембровому баяні. Тому, ключовим орієнтиром є саме ця сфера навчання та виховання музиканта-баяніста у виконавському музикознавстві сучасності.

Список літератури:

1. Бах Й. Хоральні прелюдії [Ноти]/[пер. для баяна А. Лисенка]. Київ, 2003. 19 с.
2. Бах і сини. Органні та клавірні твори [Ноти] / [Перекл. та муз. ред. А. Семешко]. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. 64 с.
3. Давидов М. Концертні транскрипції (зі скрипки соло). Компаньолі Б. 7 дивертисментів [Ноти]. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2004. 132 с.
4. Давидов М. Концертні транскрипції творів скрипкової та фортепіанної класики для баяна [Ноти]. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2015. 126 с.
5. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна. Київ: Музична Україна, 1977. 120 с.
6. Карась С. Інтерпретація музики бароко на баяні (теоретико-виконавський

аспект): автореф. дис. ... канд... мистецтв.: спец.17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2006. 20 с.

7. Оберюхтін М. Виконання органних п'єс Й. С. Баха на баяні. Київ : Муз. Україна, 1973. 54 с.

8. Паганіні Н. 24 каприси для скрипки соло [Ноти] / [Транскрипція М. Давидова]. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2004. 111 с.

9. Робота над поліфонічними творами у класі інструментальної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва (баян / акордеон): навч. посіб. [для самост. роботи студ. з основ муз. інст.] / [Ред.-упоряд. Є. Марченко, В. Шафета]. Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2017. 64 с.

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавство, композиції, вокалу та диригування

*Мамчур Софія Іванівна, студентка 2 курсу
спеціалізації «етномузикознавство»
Науковий керівник – Рибак Юрій Петрович,
к. мист., доцент КМФ, завідувач ПНДЛМЕ*

ФОЛЬКЛОРИСТИЧНИЙ ДОРОБОК НАЗАРА ДИМНИЧА

У першій половині ХХ-го століття Україна пережила надскладний період новітньої історії, позначений двома світовими війнами, колективізацією, репресіями та голодомором, що аж ніяк не сприяло розвитку культури та науки. Саме тому поодинокі фольклористичні дослідження цього часу становлять особливу цінність для сучасної науки, адже в той період традиційна культура ще активно функціонувала, чимало обрядів і звичаїв відтворювалися за реальних обставин, повноцінно звучали народні пісні та інструментальна музика. У цьому контексті особливої ваги набуває подвижницька праця регіональних дослідників, які усеperеч обставин і без надмірних сподівань на успіх своєї справи все ж таки збирали фольклор та усіляко сприяли його популяризації.

Одним із таких дослідників є Назар Якович Димнич (1908–1970) – музикант, педагог і етнограф, чий науковий доробок пов'язаний із вивченням народнопісенної та обрядової традиції Волині. Попри відносну маловідомість серед науковців-етнографів, його праці вирізняються високим рівнем фаховості, системністю та винятковою повнотою зібраного матеріалу, що дозволяє розглядати їх як важливе джерело для сучасних етномузикологічних та, загалом, народознавчих досліджень.

Народився дослідник 27 жовтня 1908 року в селі Борщівка на Тернопільщині. Освіту здобув у Кременці – спершу в українській гімназії (1928), а згодом на Вищих учительських курсах музики і співів при Кременецькому ліцеї (1933). Окрім педагогічної кваліфікації, він ґрунтовно

опанував теорію музики та хороведення, що згодом позначилося на високому рівні його фольклористичних записів. Уже в студентські роки дослідник розпочав систематичне вивчення народнопісенної та обрядової традиції Волині, приділяючи особливу увагу матеріалам із рідного села Борщівка. Працюючи вчителем у різних населених пунктах, він поєднував педагогічну діяльність із записами фольклору.

У процесі етнографічної роботи Н. Димнич зосередився на основних циклах календарної та родинної обрядовості – зимовому, весняному, літньому та весільному. Його підхід вирізнявся комплексністю: дослідник фіксував не лише тексти пісень, але й докладно відтворював обрядовий контекст, послідовність дій, символіку та локальні особливості виконання. Особливу увагу він приділяв музичному аспекту, занотовуючи мелодії на реальній звуковисотній основі, відображаючи ритмічні варіанти, особливості фразування, використовуючи перемінні розміри та позначаючи виконавські нюанси. У багатьох випадках він також паспортизував записи, вказуючи дані про виконавців, що значно підвищує наукову достовірність матеріалу.

Значну частину своїх напрацювань Н. Димнич реалізував у публікаціях, зокрема у співпраці з редактором Якубом Гофманом у науковому збірнику *Rocznik Wołyński*, що виходив у 1930-х роках у Рівному. У перших трьох випусках цього видання було опубліковано три його етнографічні розвідки, присвячені календарній обрядовості: «Народні обряди і вірування в часі Різдваєних свят» (1930), «Народні обряди і вірування в періоді Великодніх свят» (1931) та «Свято Івана Купала на Волині» (1934).

У дослідженні Різдваєного циклу автор охоплює період від Святвечора до Водохреща, детально описуючи обрядові практики, вірування та символічні дії, пов'язані з цими святами. Він звертає увагу на взаємодію народних і церковних елементів, а також аналізує стан збереження традиції. Окрему увагу приділено колядкам, які дослідник класифікує на три групи відповідно до їх функціонального призначення у святковому циклі.

У розвідці, присвяченій великодній обрядовості, Н. Димнич зосереджується на поєднанні християнських і дохристиянських елементів, що надають святу особливої символічної насиченості. Він детально описує традиції освячення верби, великоднього кошика, перебіг святкових богослужінь, а також народні ігри та звичаї, що супроводжують цей період.

Третє дослідження присвячене святу Івана Купала. Автор описує основні етапи святкування, зокрема плетіння вінків, встановлення купальського дерева, ворожіння та інші магічні практики, розкриваючи архаїчний характер цих звичаїв та їхню символіку. Ця публікація вирізняється тим, що поряд із етнографічним викладом і текстами пісень тут вміщено нотні транскрипції, завдяки чому комплексно і повноцінно представлено увесь обряд.

Важливе місце у доробку Назара Димнича займають записи з рідного села Борщівка, які стали основою як для його публікацій, так і для участі у

Конкурсі на збирання волинських народних пісень 1934/35 років. На цей конкурс дослідник подав рукопис із 33 піснями різних жанрів – із текстами та мелодіями, з яких три були відзначені призами. Важливо, що оцінювання здійснювалося під керівництвом Філарета Колесси, завдяки чому було забезпечено високий рівень представленого матеріалу. Записи Н. Димнича з Борщівки вирізняються точністю передачі діалектних особливостей, повнотою текстів та різноманітністю жанрового складу.

Найвагомішим здобутком дослідника є запис весільного обряду у селі Кремеш, здійснений у 1929–1930 роках. Йому вдалося зафіксувати повний перебіг обряду разом із пісенним репертуаром, що налічує 214 поетичних текстів із мелодіями. У записі відображено всі основні етапи весільного дійства: сватання, заручини, випікання короваю, обряд калача, торгування коси, корону, роздавання короваю, презви та завершальні ритуали. Окрім детального опису обрядових дій, Н. Димнич здійснив ґрунтовну музичну фіксацію матеріалу, виділивши приблизно 16 типових мелодичних форм, що репрезентують локальну традицію. Його транскрипції вирізняються точністю, відображенням ритмічних і мелодичних варіантів, використанням перемінних розмірів та прагненням максимально точно передати живу виконавську практику. Ці матеріали спершу планувалися до видання Польською академією наук наприкінці 1930-х років, однак унаслідок історичних катаклізмів були опубліковані лише 1970 року в Києві у серії «Українська народна творчість». Вміщення цього доробку до такого поважного академічного видання засвідчує його неабияку наукову вагу та репрезентативність.

Після 1939 року життєвий шлях Назара Димнича був ускладнений репресіями радянської влади, що суттєво вплинуло на його подальшу наукову діяльність. Повернувшись із заслання, він продовжив працювати вчителем, а також активно долучився до культурного життя, зокрема до створення чоловічої хорової капели у Горохові. У 1963-у році він досліджував проблеми музичного виховання молоді, зокрема виступав на Республіканських педагогічних курсах у Львові із доповіддю про «Естетичне виховання учнів на зразках пісенно-музичного фольклору».

Підсумовуючи, слід зазначити, що фольклористичний доробок Назара Димнича становить вагомий внесок у вивчення народної культури Волині. Його записи вирізняються системністю, повнотою та високим рівнем наукової опрацювання, що дозволяє використовувати їх як надійну джерельну базу для сучасних досліджень.

Матеріали з Борщівки репрезентують календарну обрядовість і дають можливість простежити динаміку пісенної традиції у часовому вимірі (про що авторка цієї публікації доповідала на VIII конференції молодих дослідників народної музики). Запис весільного обряду в Кремеші, своєю чергою, є унікальним за повнотою та дозволяє реконструювати складний родинний обряд у всіх його аспектах.

Загалом доробок Н. Димнича має не лише історичну, але й методологічну цінність, оскільки демонструє високий рівень польової роботи та музичної фіксації. Його матеріали відкривають широкі можливості для подальших порівняльних досліджень і сприяють глибшому розумінню процесів трансформації традиційної культури.

Список літератури:

1. Волинські народні пісні з архіву Філарета Колесси / упоряд. В. Ярмола, Ю. Рибак. Львів : Галич-Прес, 2021.

2. Димнич Н. Весілля в селі Кремеш Горохівського повіту. *Весілля : у 2 кн.* Кн. 2 / упоряд. М. Шубравська (тексти, приміт.), О. Правдюк (нот. матеріал). Київ, 1970. С. 7–73.

3. Конкурс на волинські народні пісні в 1934/35 навчальному році : вибране / ред. Б. Луканюк. Рівне, 2015.

4. Мамчур С. Пісенні матеріали села Борщівка на Лановеччині у діахронному зрізі: доробок Назара Димнича та сучасні записи. *Восьма конференція молодих дослідників народної музики* / ред.-упоряд. В. Ярмола. Львів, 2025. С. 90–94.

5. Ошуркевич О. З народознавчих досліджень Назара Димнича. *Діячі науки і мистецтва рідного краю у розвитку української національної культури : зб. матеріалів і тез наук. конф.* (29–30 верес. 1998 р., Рівне) / М-во культури і мистецтв України, Рівнен. держ. ін-т культури ; редкол.: Г. С. Дем'янчук та ін. Рівне, 1998. С. 210–214.

6. Dymnycz N. Obrzędy i wierzenia ludowe w czasie świąt Bożego Narodzenia. *Rocznik Wołyński. T. 1* / red. J. Hoffman. Równe : Nakład Wołyńskiego Zarządu Okręgowego Związku Polskiego Nauczycielstwa Szkół Powszechnych, 1930. S. 94–106.

7. Dymnycz N. Obrzędy i wierzenia ludowe w okresie świąt Wielkiej Nocy. *Rocznik Wołyński. T. 2* / red. J. Hoffman. Równe : Nakład Wołyńskiego Zarządu Okręgowego Związku Polskiego Nauczycielstwa Szkół Powszechnych, 1931. S. 456–462.

8. Dymnycz N. Święto „Iwana Kupajła” na Wołyniu. *Rocznik Wołyński. T. 3* / red. J. Hoffman. Równe : Nakład Zarządu Wołyńskiego Okręgu Związku Nauczycielstwa Polskiego, 1934. S. 456–462.

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування

Матковська Єлизавета Олександрівна
студентка II курсу кафедри музичної фольклористики
Науковий керівник — Лукашенко Лариса Валентинівна
к. мист., доцентка кафедри музичної фольклористики

МЕЛОТИПОЛОГІЯ КОВОРАЙНИХ НАСПІВІВ НА ДЕРАЖНЯНЩИНІ

Типологія весільних пісень становить важливий напрям досліджень української етномузикології, оскільки весільні пісні складають велику частку найкраще збереженого питомого репертуару українців.

Моя презентація присвячена наспівам, що супроводжують коровайний обряд у селах Пилипи та Коржівці Хмельницького району Хмельницької області. У дослідженні буде прослідковано етнографічні обставини та послідовність обрядодій випікання короваю, охарактеризовано супроводжуючі наспіви та їх мелотипи, а також супутні мелічні та фактурні характеристики.

У якості джерельної бази використано насамперед особисті записи а також матеріали із фольклористичного архіву Світлани Цимбалюк⁶.

Дослідженням весільної обрядовості на Середньому Поділлі детально займалися: кандидатка мистецтвознавства Олена Дудар [3], Людмила Алієва [1], кандидатка філологічних наук Світлана Маховська [7] та інші науковці⁷.

Зацікавлення цією темою у мене виникло декілька років тому (2023 р.) під час особистої експедиції в с. Пилипи, де було записано декілька весільних коровайних пісень. Матеріали із сусіднього села Коржівці ще раніше зафіксовані Світланою Цимбалюк доповнили матеріали дослідження. В цих двох селах сукупно було записано 6 наспівів, які супроводжували найголовніші моменти випікання короваю.

Обряд починався з того, що в суботу ввечері жінки сходилися до хати в якій будуть готувати коровай. Важливо щоб кількість жінок, що пектимуть, була парна та всі коровайниці жили в злагоді в щасливому шлюбі [5, с. 14]. Спочатку коровай замішували, потім виробляли (робили прикраси з тіста та прикрашали коровай) а потім кляли в піч. У с. Пилипи після вироблення короваю, жінки вмивали всіх присутніх водою, в якій мили руки під час того, як вони місили та приказували “Вмиваю-вмиваю щоб ви були пишні, величні, перед Богом, перед своїми дітьми/чоловіком” [5, с. 15]. Далі цю воду виливали під солодке дерево.

В той самий день молода з друзками ходили по селі та запрошували жителів на весілля. Існувала традиція, що не можна було зустрічатися з нареченими та друзками. В хатах люди навпаки старалися їх притримати щоб молоді зустрілися, і якщо вже так ставалося то вони всі разом сідали за стіл. Ввечері відбувалися вінкоплетини. На відмінну від інших сіл, у яких коровайний обряд відбувався в четвер, у селі Коржівці коровай пекли в п'ятницю [3, с. 74].

Наспівами супроводжувалися наступні обрядодії: 1) прихід на коровай, 2) виробляння короваю та 3) випікання. Наспіви репрезентують 3 мелотипологічні групи.

Перша група наспівів є найчисельніша — спондеїчний шестискладник тирадної чотирирядкової композиції (6.4), що представлений в таких зразках “Я

⁶ Характеристика доробку Світлани Цимбалюк опублікована у матеріалах Сьомої конференції молодих дослідників народної музики [6]

⁷ Зокрема було опубліковано моє дослідження, присвячене коровайному обряду та наспівам, що його супроводжують [5].

на коровай ішла” (в обидвох селах по зразку) та “Наша піч регоче” (нот. прикл. 1) Силабохрони в першому та другому рядках, як правило, не дробляться, в третьому-четвертому рядку зустрічаються дроблення, зумовлені збільшенням числа слаб.

Друга група представлена ямбічним шестискладником із тирадною композицією (6_n) — “Ніхто не вгадає”⁸ (нот. прикл. 2) — цей наспів виконувався під час вимішування тіста. Тирада є спрощена та виконана без повторів першого та останнього рядків, що виконують роль зачину та кінцівки. Також у всіх рядках відбувається закономірне дроблення другої складовоти, в результаті чого реальна структура вірша є семискладовою.

Третя група представлена двома зразками із строфічною композицією на базі ямбічного шестискладника (6₃), ці наспіви виконувалися при вимішуванні тіста та прикрашанні короваю (“Короваю, короваю” (нот. прикл. 3).

Не менш важливим пунктом аналізу зафіксованих наспівів є ладова будова. В якості методологічного підґрунтя було використано працю Богдана Луканюка [4]. Зразок “Короваю, короваю” має в основі два тетра хорди, які пов’язані між собою способом змикання (d-g та g-c) з нижніми опорами на d, g та c відповідно. Нижній тетра хорд є незаповненим, в той час як верхній містить всі звуки. Всі інші пісенні зразки мають п’ятиступеневий звукоряд, в ладовій основі якого два тетра хорди, які поєднуються способом накладання з інтервалом секунди. У прикладі “В нашому короваї” стійкими є g, c та d, тож можна сказати, що на перший тетра хорд (g-c) накладається наступний (a-d), з якого яскраво вираженою опорою є лише звук d.

В цілому було виявлено лише 3 обрядодії, що супроводжувалися співом та 6 наспівів, що звучали при цьому. Вони складають 3 мелотипологічні групи, всі на базі шестискладника, одна — спондеїчна та дві — ямбічні.

Наразі обряд втрачає свою актуальність через незатребуваність на сучасних весіллях та відхід у небуття носіїв музичної традиції. На це вказують записи коровайного обряду з Поділля, зроблені більше ніж півстоліття тому та опубліковані в антології Весілля [2, с. 376-425], в яких налічується кілька десятків коровайних наспівів. Разом з наспівами, зникають також і контекст їх виконання та функціональне призначення. Саме тому зараз є нагальна потреба фіксувати традиційний репертуар притомих виконавців та детальніше досліджувати музичну традицію Поділля.

Список літератури:

1. Алієва Л. В. Фольклорні записи з Хмельниччини у фондах місцевих установ та збирачів (кінець ХХ – початок ХХІ століття). *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів, 2017 №66. С. 256-264.

1. Весілля. В 2 т. Т. 2. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ: Наукова думка, 1970. С. 376-425.

⁸ Початок наспіву є випущений мелодично, оскільки виконавиця його лише проговорила, проте була вловлена основна частина.

2. Дудар О. О. Музичний фольклор Хмельницького Поділля (етномузикологічний та етносоціологічний аспекти дослідження): дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 Київ, 2007. 268 с.

3. Луканюк Б. С. Думовий лад. Причинок до теорії модальності. *Етномузика*. Львів, 2010. №6. С. 69-99.

4. Матковська Є. О. Обряд випікання короваю на Деражнянщині: *Матеріали Шостої конференції молодих дослідників народної музики* м. Львів, 2 грудня 2023 р. (онлайн). Львів, 2023 С. 13-16.

5. Матковська Є. О. Фольклористична збирацька діяльність Світлани Цимбалюк: *Матеріали Сьомої коференції молодих дослідників народної музики* м. Львів, 7 грудня 2024 р. (онлайн). Львів, 2024 С. 53-59.

6. Маховська С. В. Весільні пісні Поділля: функціонування, поетика, символіка: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.07 Київ, 2004. 235 с.

Додатки

Нотний приклад 1. “Наша піч регоче”

♩ = 90 Коржіві

На ша піч ре го че, ко ро ва ю хо че,
на ша піч за ли ва сть ся, ко ро ва ю спо ді ва сть ся.

Detailed description: The musical notation is in 6/8 time. The first line shows a melody starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a quarter rest, and finally quarter notes B4, A4, and G4. The second line continues with quarter notes F4, E4, D4, and C4, then quarter notes B3, A3, and G3, and ends with a quarter rest. The lyrics are written below the notes.

Нотний приклад 2. “Ніхто не вгадає”

Пильпи

[Ні_ хто не вга_ да_ є, що в нашо му ко_ ро_ ва_ ї]

♩ = 132

з се ми кві_ тинь во_ дні ця, з се ми го_ дов_ дів кві_ ти
з се ми по_ лів пше_ ні_ ця,

щоб_ то_ би_ ли_ ся дит_ [и].

Detailed description: The musical notation is in 12/8 time. It consists of three staves. The first staff has a melody starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a quarter rest, and finally quarter notes B4, A4, and G4. The second staff continues with quarter notes F4, E4, D4, and C4, then quarter notes B3, A3, and G3, and ends with a quarter rest. The third staff has a melody starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a quarter rest, and finally quarter notes B4, A4, and G4. The lyrics are written below the notes.

Нотний приклад 3. “Короваю, короваю”

♩ = 150 Пильпи

Ко ро ва ю, ко ро ва ю, ко ро ва ю, ко ро ва ю,
я ж те_ бе за хліб ма_ [ю].

Detailed description: The musical notation is in 12/8 time. It consists of two staves. The first staff has a melody starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a quarter rest, and finally quarter notes B4, A4, and G4. The second staff continues with quarter notes F4, E4, D4, and C4, then quarter notes B3, A3, and G3, and ends with a quarter rest. The lyrics are written below the notes.

*Мот Вікторія Андріївна,
студентка I курсу кафедри музичної фольклористики
Науковий керівник – Добрянська Ліна Олександрівна,
к. мист., доцентка кафедри музичної фольклористики*

МИХАЙЛО МИШАНИЧ ЯК ЗБИРАЧ І ТРАНСКРИПТОР НАРОДНИХ ПІСЕНЬ СЕЛА ЛАГОДІВ НА ЛЬВІВЩИНІ

Пропонована розвідка продовжує три попередні студії авторки про народномузичну традицію села Лагодів Львівського (у минулому – Перемишлянського) району Львівської області, підготовлені для конференцій Молодих дослідників народної музики, які проводить Кафедра музичної фольклористики та Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. У них було розглянуто окремі сторони весільного та зимового обрядів цього села, а також матеріали із с. Лагодова із музично-етнографічного архіву ПНДЛМЕ (далі – Лабораторія) [6; 7; 8;].

В архіві ПНДЛМЕ зберігається чимало народномузичних матеріалів із Лагодова, найвагомішу частку яких складають записи відомого галицького вченого Михайла Мишанича. Метою даного повідомлення є цілісна характеристика цих матеріалів.

М. Мишанич – знаний український етномузиколог, один із найпродуктивніших транскрипторів народної вокальної музики, багатолітній співробітник ЛНМА імені М. В. Лисенка.

Важливе місце у формуванні Михайла Мишанича як музиканта та етномузиколога посідає період його навчання і перші кроки у професійній діяльності. Його музична освіта розпочалася в Ужгородському державному музичному училищі, де він навчався у класі домри, що зумовило ґрунтовне оволодіння інструментальною виконавською технікою. Продовженням цього шляху стало навчання у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка, де М. Мишанич здобув кваліфікацію концертного виконавця та викладача спеціальних дисциплін [2, с. 10].

Саме в період навчання у консерваторії відбувається його перше знайомство з музичним фольклором та практикою транскрибування народних мелодій. Вирішальний вплив на становлення М. Мишанича як транскриптора мав відомий етномузиколог Володимир Гошовський, під керівництвом якого він долучився до роботи у фольклорному гуртку. У цей час здійснювалися перші спроби слухового запису та розшифрування народних мелодій, зокрема лемківських пісень, із магнітофонних записів. Хоча ці ранні транскрипції, за власним визнанням М. Мишанича, ще не відзначалися високим рівнем

наукової досконалості й наближалися до навчальних музичних диктантів, саме вони заклали підвалини для подальшого професійного розвитку у цій сфері. Важливо, що вже тоді формувався інтерес до точності фіксації музичного матеріалу, уважності до інтонаційних і ритмічних нюансів народного виконання.

Після завершення навчання та початку педагогічної діяльності у Львові й інших містах, М. Мишанич поступово повертається до зацікавлення музичним фольклором, однак уже на якісно новому рівні. Етномузикологічну діяльність дослідник активно провадив від кінця 1960-х років під час роботи у Львівському музично-педагогічному училищі, хоча він і не викладав там музичний фольклор. Набутий виконавський і педагогічний досвід, поєднаний із попередніми спробами транскрибування, сприяв усвідомленню необхідності глибшого наукового підходу до фіксації традиційної музики. Важливо, що, на той час дослідник вже мав експедиційний досвід, здобутий під керівництвом Володимира Гошовського у Львівській консерваторії [1, с. 54–55].

М. Мишанич вболівав за те, що на Львівщині від 1939 року по суті припинили записувати народну музику і хотів виправити цю ситуацію – рівномірно обстежити цю територію [4, с. 104-105].

За збігом обставин, обстеження Львівщини почалося для М. Мишанича саме із Лагодова. На початку 1972 року його колега Зеновій Мина - викладач класу баяну, запропонував записати його маму – Ганну Мину, яка проживала в селі Лагодів. За спогадами збирача, Мина Ганна була відома в селі як добра співачка, без якої не обходиться жодне весілля, а також дуже була дуже доброзичливою, співала із задоволенням. Запис робився на бобинний магнітофон, який був доволі важким і М. Мишаничу довелося навіть пошити для нього спеціальну “торбу”, яку він носив на плечі [5].

Всього М. Мишанич провів у Лагодіві 5 збирацьких сеансів всі протягом 1972 року. 2 лютого він провів два сеанси – перший із Миною Ганною (1910 р.н.), а другий – із Тихович Катериною (1914 р.н.) та Матвіїв Ольгою (1926 р.н.). Рівно за місяць, 2 березня, він знову фіксував пісні від Мини Ганни, але вже разом із її односельчанкою Теклею Гац (1935 р.н.). Того ж дня відбувся четвертий сеанс М. Мишанича із співачками, яких він вже записував раніше (Тихович К. та Матвіїв О.), але на цей раз разом із Тихович Ганною (1942 р.н.) – очевидно, родичкою Тихович Катерини. Нарешті останній, п’ятий сеанс відбувся із трьома згаданими співачками (Матвіїв О., Тихович К. та Тихович Г.), також одну пісню збирач записав від учениці 2 класу Матвіїв Надії (1964), імовірно, родичкою Матвіїв Ольги. Таким чином, всього було записано шість інформантів які виконували твори як сольо, так і разом, вдвох або втрьох.

Згодом зібрані на Львівщині матеріали, у тому числі і лагодівські, М. Мишанич опрацював, транскрибував значну частину творів та уклав із них у співавторстві із Богданом Луканюком машинописну збірку [3], примірник якої зберігається в архіві Лабораторії. Отже, архів містить не лише аудіозаписи із Лагодова, але й нотні та словесні транскрипції.

Загалом М. Мишанич, як показує документація архіву (Листки збирача), записав 108 пісень різних жанрів. Більше третини записів (43 твори) складають обрядові – календарні, сімейні та жнивні. З поміж понад 65 звичайних пісень практично не траплялися напливові новіші твори. Такий добрий результат на самому початку збирацької роботи на Львівщині став наслідком спеціально виробленої методики опитування. Ось як її описує сам збирач: “Методика роботи з інформантами не була пасивною (“Заспівайте що небудь”), а завжди активною - їх цілеспрямовано випитувано про локальний пісенний репертуар у таких трьох аспектах: а) обрядові пісні, пов’язані із перебігом календарного року; б) пісні, що лучаться з приватним життям... включно з весіллям; в) пісні громадянської, суспільної тематики” [4, с. 105].

Треба зауважити, що, до збірки “Львівщина” увійшло лагодівських 56 творів – 5 зимових, 9 весняних, 2 жнивні, 6 весільні та 34 звичайних [4, с. 110 (таблиця)], а до опублікованої 2017 року версії збірки – ще трішки менше, 48 пісень.

Якщо узагальнити інформацію про всі лагодівські записи в Архіві ПНДЛІМЕ, можна констатувати наступне. **Кількість творів:** 161 пісня. **Час тривання фонограм:** понад 7 годин аудіозапису (із них 3’40’’ – М. Мишанича, приблизно по 1’40’’ – записи інших двох періодів). **Жанри:** 7 зимових пісень (колядки та щедрівки), 9 весняних (гаївки), 3 жнивні, 22 весільних (обрядових та необрядових), 1 похоронна та майже сотню – 67 – звичайних творів. **Інформанти:** всього записано 6 інформанток .

Можна підсумувати, що архів Лабораторії містить значну кількість якісного народномузичного матеріалу із Лагодова, здобутого протягом тривалого періоду часу. Найбільший внесок – і аудіо, і транскрипції – належить М. Мишаничу, але студентські матеріали також є цінними. Перспектив для подальших досліджень є чимало. Насамперед, необхідно (1) зробити транскрипції тих записів М. Мишанича, які не увійшли збірку «Львівщина»; (2) впорядкувати цифровий аудіоархів лагодівських записів; (3) створити базу даних лагодівських записів на рівні творів; (4) здійснити типологічне дослідження наявних матеріалів; (5) зробити порівняння різночасових записів та ін.

Список літератури:

1. Добрянська, Ліна (2017). Історія формування Музично-етнографічного архіву Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Випуск 66. С. 47–105.

2. Коваль, Василь (2011). Михайло Мишанич – транскриптор. *Етномузика*. Число 8 / упоряд. Юрій Рибак. Львів. С. 9–19.

3. Мишанич, Михайло – Луканюк, Богдан (упоряд.). (1985, 1987). Народна музична вокальна творчість Львівщини: у 2 ч. і 2 кн. Рукопис депоновано в бібліотеці ПНДЛІМЕ.

4. Мишанич, Михайло (2021). Моя збирацька робота на Львівщині в 70-х роках *Михайло Мишанич. Зібрання праць*. Львів. С. 104–111.

5. Мот, Вікторія – Добрянська, Ліна (2025). Інтерв’ю із Михайлом Мишаничем (2025). Аудіо, 30’15’’. 18 листопада 2025 року.

6. Мот, Вікторія (2023). Обряд вінкоплетин села Лагодів на Львівщині. *Шоста конференція молодих дослідників народної музики*. Львів, 2 грудня 2023 р. С. 10–12.

7. Мот, Вікторія (2024). Зимова обрядовість села Лагодів на Львівщині. *Сьома конференція молодих дослідників народної музики*. Львів, 7 грудня 2024 р. С. 8–12.

8. Мот, Вікторія (2025). Народномузичні матеріали села Лагодів на Львівщині в архіві Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології ЛНМА імені М. В. Лисенка. *Восьма конференція молодих дослідників народної музики*. Львів, 6 грудня 2025 р.

9. Народна вокальна творчість Львівщини: у 2 т. / збір і транскрибування М. Мишанича. Львів: Вид-во „ГАЛИЧ-ПРЕС”, 2017. 376 с.+424 с.

Кам'янець-Подільська дитяча музична школа ім.Ф.Д.Ганіцького

*Моштак Микола Миколайович,
учень 8 класу*

*Науковий керівник - Гріньова Віталіна Віталіївна,
магістр, викладачка вищої категорії
з музично-теоретичних дисциплін*

ЄВГЕНІЙ ГЕПЛЮК: СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ШАНІЗМ І КОМПОЗИТОРСЬКА РЕФЛЕКСІЯ ЧАСУ

Актуальність даного дослідження зумовлена зростаючим інтересом до постатей сучасних українських музикантів, які формують новий культурний простір у контексті глобалізації та національної самоідентифікації. У сучасних умовах особливого значення набуває осмислення творчості митців, які поєднують виконавську, композиторську та педагогічну діяльність, сприяючи розвитку української музичної культури як в Україні, так і за її межами.

Творчість Євгенія Геплюка є показовою у цьому контексті, оскільки відображає сучасні тенденції музичного мистецтва: синтез традиції та новаторства, індивідуалізацію виконавського стилю, а також актуалізацію національного музичного матеріалу у світовому культурному просторі.

Наукова новизна дослідження полягає у:

- комплексному аналізі творчої діяльності Євгенія Геплюка як синтезу трьох складових — виконавства, композиції та педагогіки;

- висвітленні особливостей його композиторського стилю, зокрема поєднання традиційної музичної мови з сучасними інтонаційними та образними засобами;

- дослідженні ролі авторських творів (зокрема композицій «Шлях» та «2022») як музичного відображення сучасних соціокультурних процесів;

- визначенні значення виконавської діяльності митця у популяризації української музики на міжнародній сцені;

- введенні у науковий обіг актуалізованих відомостей про творчу діяльність сучасного українського музиканта.

Сучасний музичний простір України формується яскравими особистостями, які поєднують у своїй діяльності виконавство, педагогіку та композиторську творчість. Однією з таких постатей є Євгеній Геплюк — піаніст, композитор, старший викладач кафедри спеціального фортепіано №1 Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

Митець народився у місті Кам'янець-Подільський — культурному осередку з багатими мистецькими традиціями. Професійне становлення музиканта розпочалося у Хмельницькому музичному коледжі ім. Вл. Заремби, яке він закінчив з відзнакою у 2000 році. Подальшу освіту здобув у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, де завершив навчання у 2005 році, а згодом — асистентуру-стажування (2008) у класі народного артиста України, професора Юрія Кота.

Важливу роль у формуванні композиторського мислення митця відіграли заняття композицією у класі Левка Колодуба — одного з провідних українських композиторів другої половини ХХ століття.

Професійна діяльність Євгенія Геплюка тісно пов'язана з педагогічною практикою: з 2006 року він працює концертмейстером, а з 2019 року — викладачем кафедри спеціального фортепіано №1 НМАУ. Його педагогічна діяльність поєднується з активною концертною практикою, що є важливим чинником формування сучасної виконавської школи.

Концертна діяльність митця охоплює як українські сцени, так і міжнародний простір. Особливо значущими є виступи у Таїланді (м. Паттайя, 2018–2019), а також гастролі у Швейцарії (2023), де композитор виконав власний твір «Шлях» у супроводі оркестру. Його виконавська діяльність включає співпрацю з провідними колективами, зокрема Національним камерним ансамблем «Київські солісти» та симфонічними оркестрами.

Творчість Євгенія Геплюка як композитора відзначається **поєднанням традиційної музичної мови з сучасним світовідчуттям**. Його твори звучали на провідних фестивалях, серед яких Київ Музик Фест (Київ, 2007, 2019, 2022) «Music Marine Fest» (Одеса, 2007р.), «Музичні прем'єри сезону» (Київ, 2004, 2007) та Творча майстерня інтерпретації сучасної музики (Київ, 2017, 2019–2022). У 2020 році було видано збірку фортепіанних творів *Reflections*, що стала важливим підсумком композиторських пошуків митця.

Особливу увагу привертає твір «**2022**», у якому композитор осмислює трагічні події сучасності. Використання теми Державного Гімну України у фіналі твору надає музиці символічного та емоційно насиченого звучання, перетворюючи її на **музичний документ епохи**.

Репертуар Євгенія Геплюка охоплює широкий спектр — від барокової музики до сучасних композицій. Водночас особливе місце займає українська музика, що свідчить про глибоку національну ідентичність митця та його прагнення популяризувати українську культуру у світі.

Твори Євгена Геплюка виконувались на фестивалях «Музичні прем'єри сезону» (Київ, 2004, 2007), «Music Marine Fest» (Одеса, 2007р.), «Київ Музик Фест» (Київ, 2007, 2019, 2022), Творча майстерня інтерпретації сучасної музики (Київ, 2017, 2019-2022). У 2020 р. вийшов з друку збірник авторських фортепіанних творів Reflections.

Таким чином, постать Євгенія Геплюка є яскравим прикладом синтезу виконавця, композитора і педагога, який активно формує сучасний музичний простір України та інтегрує його у світовий культурний контекст.

Список основних творів Є. Геплюка для фортепіано:

Поліфонічні твори: 2 Прелюдії та фуги: c-moll (1999р.), es-moll (2002); Твори великої форми: «Шлях» для фортепіано, струнного оркестру та ударних (2020) версія для фортепіано соло 2021; Варіації на тему іспанської фолії (2003); Соната A-dur (в 3-х частинах) (2003); «Соната хвиль» (2008, 2011); Фортепіанні цикли: «У вечірніх сутінках» 5 п'єс (2001); Лаконізми. 5 п'єс (2007); Лаконізми II (2020). Окремі п'єси: «Відображення» (2019); «Розпач» та «Веснянка» (2002); Токата (2003); Арія (2003); Додекафонічні варіації №1 «У місячному сяйві» (2003); Додекафонічні варіації №2 (2006); Дуєт-етюд (2008); Скерціно (1997).

Список літератури:

1. Геплюк Євгеній. Reflections. Фортепіанні твори. Київ: LAT&K, 2020. 80 с.
2. Драч Ірина. Українська музика ХХ століття: стилеві пошуки. Київ: НМАУ, 2008.
3. Кияновська Любов. Українська музична культура ХХ століття. Львів: ЛНМА, 2009.
4. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Офіційний сайт. Режим доступу: <https://knmau.com.ua>
5. Шульгіна В. Д. Музичне мистецтво ХХ століття. Київ: Либідь, 2010.

Комунальний заклад «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д.Є.Задора» Закарпатської обласної ради

*Мула Дар'я Михайлівна,
студентка I курсу відділу «Теорія музики»
Науковий керівник – Росул Тетяна Іванівна,
к.мист., викладачка-методистка ЦК «Теорія музики»*

ЖАНР КОНЦЕРТУ У ТВОРЧОСТІ А.ВІВАЛЬДІ (НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФЛЕЙТИ ОР. 10 №5 F-DUR)

У творчості видатного італійського композитора доби бароко Антоніо Вівальді інструментальний концерт остаточно утвердився як самостійний жанр з чіткою тричастинною структурою, контрастною драматургією та яскраво вираженою роллю сольного інструмента. Композитор не лише

узагальнив досягнення своїх попередників, але й створив нову модель концертного мислення, яка згодом стала основою для розвитку класичного концерту.

Переважну більшість концертної спадщини італійського Маестро складають скрипкові концерти, однак варто звернути увагу й на концерти для духових інструментів, зокрема флейти.

У барокову добу флейта набула особливого символічного значення. Її тембр асоціювався з пасторальними образами, а також із аристократичною витонченістю. Відтак, флейта активно використовувалася у камерному музикуванні в придворних ансамблях. Особливого розвитку флейтова культура набула у Франції та Німеччині, де сформувалася традиція сольного та ансамблевого виконання. Флейта звучала: у сонатах для флейти і basso continuo; у концертах із оркестром; у складі камерних ансамблів (тріо-сонати); в оркестрових сюїтах; в окремих номерах опер та ораторій, де створювала пасторальні або ліричні образи.

Розвитку флейтової культури сприяли провідні європейські композитори. У Франції ця традиція пов'язана з іменем Ф.Куперена, який підкреслив камерну витонченість і темброву красу інструмента. Значний внесок зробив Г.Ф.Телеман – автор численних концертів і сонат для флейти. Помітне місце інструмент посідає і у творчості Йоганна Себастьяна Баха, який створив сонати для флейти й клавіру та використовував її у кантатах і оркестрових творах. Важливу роль у становленні виконавської школи відіграв Й.Й.Кванц – видатний майстер з виготовлення флейт та автор сотні концертів для цього інструменту, а також відомого трактату про мистецтво гри на флейті.

У цьому контексті виразною постає флейтова творчість А.Вівальді, котрий розкрив технічний і музичний потенціал інструмента, надавши йому провідну мелодичну роль у концерті. Саме в концертах для флейти А.Вівальді продемонстрував новий рівень індивідуалізації сольної партії, що стало важливим кроком у становленні професійного флейтового репертуару.

Цикл концертів ор. 10 для флейти, струнного оркестру та basso continuo, опублікований в Амстердамі наприкінці 1720-х років, складається з шести творів і є першим друкованим зібранням флейтових концертів А.Вівальді. Його поява засвідчила зростаючий інтерес європейської публіки до флейти як сольного інструмента. Нашою метою є визначення жанрово-стильових особливостей Концерту для флейти ор. 10 №5 F-Dur.

Концерт орієнтований на невеликий склад смичкових інструментів на чолі з солістом. Твір складається з трьох частин: Allegro ma non troppo (F-Dur), Largo cantabile (d-moll) та Allegro (F-Dur). Перша частина визначає загальний образно-емоційний настрій концерту – світлий, ніжний, галантний. Вона побудована на ритуальному принципі, де оркестрові tutti чергуються з сольними епізодами флейти. Друга частина відкриває інший образний вимір – внутрішній, зосереджений, спокійний. Фінальна частина виконує функцію драматургічного завершення циклу. Вона налаштовує слухача на активний рух, її характер легкий, танцювальний.

Тематизм «Концерту для флейти ор. 10 №5 F-Dur» вирізняється цілісністю та логічністю розвитку. А.Вівальді використовує обмежену кількість тематичних елементів, проте досягає різноманітності за рахунок їх фактурного оновлення і жанрової трансформації. В основі твору – аріозно-пісенна мелодика, де віртуозність поступається мелодійній виразності та стилістичній цілісності.

Перша частина має піднесений танцювальний характер. Розпочинається туттійним проведенням широкої виразної мелодики, збагаченої пружним ритмом. Ясна гармонічна опора на повний функційний зворот, наповнена акордова фактура і квадратність побудови створюють відчуття руху та життєвої активності.

Форма першої частини, як це було прийнято в епоху бароко – рондо з контрастним співставленням розділів. Епізоди доручені солісту в супроводі скрипок. Відтак, фактурний контраст досягається не лише співставленням кількості інструментів, але й типом фактури: епізоди містять поліфонічні імітації та співставлення регістрів. Тематизм епізодів витікає з мелодії рефрену, але має гнучкішу лінію, рівномірніший ритм та насичується мелізматикою. Завдяки цьому характер набуває витонченості, граційності.

Сольна флейта, вступаючи після оркестрового ригурнелю, не змінює кардинально характер теми, а розвиває її шляхом орнаментального оздоблення, секвенційного повторення та розширення діапазону. Таким чином, тематизм першої частини поєднує риси концертної моторики та мелодійної пластичності.

Отже, драматургія першої частини ґрунтується не на протиставленні соліста й оркестру, а на поступовому наростанні руху та розвитку музичної думки. Такий тип драматургії відповідає бароковому уявленню про музику як впорядкований процес, у якому переважає рівновага та ясність.

Друга частина – це ліричний центр циклу. На контрасті з рухливою першою частиною тут відбуватиметься значне уповільнення темпу, а музичний розвиток набуває зосередженого характеру. Тут панує пісенність та плавність. Розмір $12/8$, динаміка *mp* та високий регістр вказують на ознаки пасторальності. Оркестровий супровід значно спрощується і виконує переважно гармонічну функцію, створюючи прозорий фон для сольної мелодики.

Саме в цій частині найбільш повно розкриваються виконавські можливості флейти. Драматургія будується на безперервному мелодичному розгортанні без різких контрастів і кульмінацій. Відсутність конфлікту та напруження надає музиці характеру внутрішнього споглядання, що є типовим для повільних частин барокових концертів Вівальді.

Фінал створює арку з першою частиною концерту. Форма рондо дозволяє закріпити енергійний завзятий характер. Але, на відміну від першої частини рефрен містить внутрішній контраст: потужному *tutti* протистоять відголоски сольних інструментів (флейти і скрипки). Тематичний матеріал фіналу базується на коротких мотивних формулах, що часто повторюються та

розвиваються за допомогою секвенцій. Це створює відчуття безперервного руху та життєрадісної енергії.

У фіналі панує жвавий танцювальний характер, що виявляється у чіткому ритмі, симетричній побудові фраз та відчутті регулярного пульсу. Водночас цей танцювальний початок не має конкретної жанрової прив'язки, а виконує формотворчу функцію, створюючи образ руху та життєрадісної активності.

Провідним образом твору є світлий, пасторальний настрій, який тісно пов'язаний із тембровою природою флейти. Її м'яке, прозоре звучання асоціюється зі спокоєм, легкістю та внутрішньою рівновагою. Саме флейта стає основним носієм образного змісту, тоді як оркестр створює відповідне емоційне тло та просторову перспективу.

Оркестр у даному концерті виконує стабілізуючу та формотворчу роль. Саме оркестрові розділи визначають загальний тональний план, ритмічний пульс і структуру частин. У tutti оркестр представляє основний тематичний матеріал, який відзначається чіткою метро-ритмічною організацією та гармонічною ясністю. Це створює міцну основу для подальшого розвитку музичної думки у сольних епізодах.

Партія солюючої флейти зосереджує в собі основний образно-виразний потенціал концерту. Її партія вирізняється більш індивідуалізованим тематичним матеріалом. Хоча у сольних епізодах А.Вівальді широко використовує орнаментальні елементи, пасажі та секвенційний розвиток, ці засоби не мають самоцільного віртуозного характеру. Вони органічно вписані у музичну тканину та підпорядковані загальному музичному задуму. Таким чином, виникає образ гармонійної взаємодії між індивідуальним і загальним, що є характерним для барокового мислення.

Отже, А.Вівальді став одним із перших композиторів, хто усвідомив перспективи флейти як сольного інструмента в жанрі концерту. Його звернення до флейти було зумовлене як загальними тенденціями розвитку інструментальної музики, так і практичними потребами виконавської практики Венеції першої половини XVIII століття. У його творах поєднуються віртуозна рухливість, виразна орнаментика та яскрава контрастність між сольними й оркестровими епізодами.

Флейтове письмо у концертах А.Вівальді базується на глибокому розумінні тембрових і технічних особливостей інструмента. Композитор віддає перевагу плавному мелодичному руху, зручним для дихання фразам та помірній орнаментиці. Це свідчить про його орієнтацію на професійне виконавство та високий музичний рівень виконання.

Концерт для флейти ор. 10 №5 F-Dur» А.Вівальді є яскравим прикладом зрілого барокового інструментального концерту. У цьому творі композитор узагальнив основні риси свого стилю, поєднавши чітку форму, продуману драматургію та глибоку мелодійну виразність.

Звернення А.Вівальді до флейтового концерту мало важливі наслідки для подальшого розвитку жанру. Його твори стали зразком для композиторів

інших європейських шкіл, зокрема німецької. Саме на флейтових концертах А.Вівальді формувалися принципи сольного флейтового письма, які згодом розвинули Й.Кванц та К.Ф.Е.Бах.

Список літератури:

1. Кочерженко О. Духові інструменти в музично-історичній науці (виникнення, становлення, класифікація). *Київське музикознавство : Зб. ст. / Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра; НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 38. Київ, 2011. С. 261–271.
2. Antonio Lucio Vivaldi. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In the 29-volume second edition. Grove Music Online /General Editor Stanley Sadie. Oxford University Press, 2001.

Київська муніципальна академія музики імені Р.М.Глієра,
Факультет виконавського мистецтва та музикознавства

*Нужда Ганна Вячеславівна,
студентка I курсу бакалаврату
профілізація «Теорія музики»
Керівник – Скрипнік Людмила Миколаївна,
к. мист., доцентка кафедри теорії музики*

СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ ТА ВИРАЗОВИЙ ПОТЕНЦІАЛ ГАРМОНІЇ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ Я. СТЕПОВОГО (НА МАТЕРІАЛІ СОЛОСПІВІВ НА ВІРШІ О. ОЛЕСЯ)

Яків Степовий (Якименко) належить до когорти українських композиторів початку ХХ століття. Попри те, що у своїй творчості Я. Степовий обмежився кількома жанрами, а саме вокально-інструментальним, фортепіанним та обробками народних пісень, йому вдалось створити власний, самобутній композиторський стиль. Варто зауважити, що в сучасному музикознавстві [8] утвердилася думка про Я. Степового як одного з представників українського модернізму. Камерно-вокальна творчість займає важливе місце у доробку композитора – як один із провідних жанрів і як «творча лабораторія», де він шукав свій розвиток як композитора.

Миколу Лисенка і його послідовників Якова Степового і Кирила Стеценка дослідники вважають одними з фундаторів формування «класичного» українського солоспіву. Зазначимо, що у своїй роботі над камерно-вокальними жанрами Я. Степовий не лише продовжує традиції М. Лисенка, але й виступає яскравим новатором. Відзначимо, зокрема, підвищення ролі фортепіанної партії в його солоспівах, яка не є лише супроводом, а збагачується і фактурно, і в сенсі гармонії, завдяки чому

отримує власний образний зміст. Тож місце Якова Степового в українській музичній культурі вагоме і визначне.

Гармонія завжди була одним із найцікавіших для музикознавців аспектом дослідження музичних творів. Її значення неможливо перебільшити: гармонія має визначну функцію як у виразному плані, так і у формотворенні. Саме завдяки їй композитори мали змогу занурити слухача у відповідну емоційну атмосферу конкретного твору.

Наразі творчість Я. Степового є досить дослідженою в українському музикознавстві. Існують, зокрема, монографії Т. Булат [1,2], С. Димченко [4]; в указаних розвідках творчість композитора розглядається в історичному й загальнокультурному контекстах. Серед вітчизняних музикознавчих праць, присвячених жанру солоспіву, вирізняється розвідка Ю. Малишева [7], в якій дослідник поміж безлічі українських творів цього жанру приділяє належну увагу і солоспівам Я. Степового. Однак камерно-вокальна музика композитора досліджена майже виключно у найпопулярніших опусах, таких як цикл «Барвінки». Щодо циклу «Пісні настрою», написаного на вірші Олександра Олеся, то твір є недостатньо висвітлений, незважаючи на неординарну гармонічну мову, тісний зв'язок тексту та музики, на те, що композитор виводить фортепіанну партію на рівень самостійного художнього чинника, що переростає функцію супроводу, завдяки чому гармонічна мова починає набувати більшої самотності і значущості.

У нашій роботі ми вирішили зосередитись на гармонічній мові як на аспекті, який відіграє визначну роль у формотворенні, створенні емоційних ефектів та колористичності.

Отже, **мета роботи**: дослідити цикл «Пісні настрою» Якова Степового з точки зору значення в ньому гармонії та визначити основні риси гармонічної мови композитора.

У проаналізованих творах простежуються риси модернізму, що визначається розширенням тональної системи, новими співзвуччями, відсутністю розв'язань дисонансів та індивідуалізмом. Завдяки цим змінам домінантне значення отримує колористична та формотворча сторони акорду, а функціональна відходить на другий план. Особливо це помітно у місцях напруги та кульмінації. Також поступово зникають жорсткі правила для композитора, що надає йому більший простір для творчості.

У «Піснях настрою» на слова Олександра Олеся новаторство Я. Степового проявилось і в паритетності вокальної й фортепіанної партій, і в самій вокальній партії – у підвищенні ролі декламаційності, обумовленій прагненням досягти зближення між ритмоінтонаціями вірша з вокальною мовою, що надає можливість більш широко розкрити й образ твору, й етапи його розвитку.

При аналізі солоспівів із циклу «Пісні настрою» було досліджено тематизм, структуру, взаємодію вокальної і фортепіанної партій, але акцент зроблено на гармонічній мові композитора, яка виявилась самотнім і

яскравим показником індивідуального стилю митця. В процесі аналізу було виявлено деякі особливості гармонії, а саме:

1. Широке використання плагальних зворотів, що свідчить про свідоме спирання Я. Степового на традиції слов'янської музики.

2. Ослаблення функціональності, взагалі часте «порушення» композитором чітких правил класичної гармонії. На це вказує насамперед насиченість еліптичними зворотами, які створюють неочікуваність і динаміку гармонічного розвитку.

3. Використання засобів однойменного та однотерцієвого мажоро-мінору, зокрема субдомінанти з підвищеною терцією в мінорі, наприклад, у солоспіві «О, ще не всі умерли жалі».

4. Формотворче значення гармонії у циклі є непересічним. Так, у всіх переглянутих нами солоспівах між першим і другим куплетами (частинами) є лаконічна сполучна побудова у фактурі фортепіано; як правило, в таких зв'язках повторюється тематичний матеріал першого куплету (частини) або експонуються елементи з наступного, другого, що безсумнівно сприяє єдності форми. Також майже у всіх розглянутих солоспівах є невеликі фортепіанні вступ і завершення (за винятком солоспіву «О, ще не всі умерли жалі», в якому відсутній вступ), тематично пов'язані з основним матеріалом. Крім того, важливе формотворче значення має й органний пункт: наприклад, солоспіви «Не беріть із зеленого луку верби», «Скоро сонце засміється» пронизані органами пунктами починаючи зі вступу, а в солоспіві «Лився спів колись у мене» наявний тонічний органний пункт на початку другої частини.

Отже, в результаті аналізу ми дійшли висновку, що поміж елементів музичної мови циклу гармонія вирізняється складністю і підвищеною виразністю; композитор демонструє майстерне володіння всіма досягненнями пізньоромантичної гармонії (мажоро-мінор, еліптичні та плагальні звороти тощо), завдяки чому гармонічна мова солоспівів звучить свіжо і витончено. Часто спостерігається також поліфонізація фортепіанної партії, яка в основі своїй має гармонічний склад, звичай завдяки мелодизації середніх голосів, іноді басу.

Було виявлено, що вокальний цикл Я. Степового на слова О. Олеся «Пісні настрою» *op.* 6 демонструє, з одного боку, спирання на традиції як безпосереднього попередника М. Лисенка (що виявляється через певне опосередковане переломлення рис української народної пісенності), так і західноєвропейських композиторів-романтиків (через звернення саме до циклічності в камерно-вокальній музиці, а також у галузі гармонії, фактури тощо). Однак більше в ньому ознак новаторства, зокрема самостійність фортепіанної партії та свіжість гармонічної мови. Усе вказане проявляється у Я. Степового значно яскравіше, ніж у його сучасників М. Лисенка і К. Стеценка; нині вітчизняні дослідники вбачають навіть перші ознаки українського модерну/сецесії в музичній, зокрема і в гармонічній, мові циклу.

Таким чином, вокальний цикл «Пісні настрою» *op.* 6 на вірші Олександра Олеся є репрезентативним зразком камерно-вокальної спадщини

Якова Степового та вагомою віхою в еволюції українського солоспіву загалом. Зважаючи на високу художню цінність, цей твір потребує інтенсифікації виконавської практики, передусім у його концептуально-цілісному вигляді. Аналіз сучасного репертуарного простору свідчить про нерегулярність звернень до циклу: він частіше звучить у програмах закордонних співаків (переважно фрагментарно), тоді як досвід повного сценічного відтворення опусу вітчизняними виконавцями наразі відсутній. Наразі цей цікавий твір ще чекає на свого вдумливого інтерпретатора.

Список літератури:

1. Булат Т. Яків Степовий. Київ : Музична Україна, 1990. 79 с.
2. Булат Т. Український романс. Київ : Наукова думка, 1979. 316 с.
3. Грінченко М. Яків Степовий : критико-популярний нарис. Харків : Держ. вид-во України, 1929. 39 с.
4. Димченко С. Яків Степовий в історичному часі української музичної культури. *Нова педагогічна думка*. 2018. № 4 (96). С. 149–152.
5. Коменда О. Федір Якименко та Яків Степовий. *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі* : дис. ... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03. Київ : НМАУ, 2020. С. 240–260 (або заг. обсяг 519 с.). URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/komenda-dysertatsiya-2.pdf> (дата звернення: 27.03.2026).
6. Михайлова Т. Романси Я. Степового. *Науково-методичні записки / Київська Державна консерваторія*. Київ : Мистецтво, 1964. Т. 2, вип. 3 : Питання вокального мистецтва. С. 54–85.
7. Малишев Ю. В. Академізм в музиці. Солоспіві. Нариси та нотатки про українську вокальну лірику. Київ : Музична Україна, 1968. С. 78–88.
8. Тукова І., Корчова О. Часи задзеркала: вибір Бориса Лятошинського. Київ : Лабораторія, 2026. 255 с.
9. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. Київ : Музична Україна, 1983. 160 с.

Комунальний заклад «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора»
Закарпатської обласної ради

*Оводова Вікторія Владиславівна,
Студентка 4 курсу відділу «Теорія музики»
Науковий керівник – Стинич Наталія Іванівна,
голова циклової комісії «Теорія музики», викладачка-методистка*

ВТІЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ІДЕЙ ЄВГЕНОМ СТАНКОВИЧЕМ У ДРАМАТУРГІЇ І Ч. СИМФОНІЇ-ДИПТИХУ НА ВІРШІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ДЛЯ МІШАНОГО ХОРУ A CAPPELLA

Проблема національної ідентичності та її художнього вираження залишається однією з фундаментальних у світовому мистецтві. З минулих

часів і до сьогодні митці різних культур зверталися та звертаються до фольклору, історичних пам'яток та мовної самобутності як до засобу створення унікальних форм художнього висловлювання.

В українській культурі питання національної ідентичності набуває особливої значущості, що зумовлено складним і тривалим процесом становлення національної свідомості. Звернення до поетичного слова українських митців, зокрема до корифеїв української літератури: Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, Павла Тичини, посідає провідне місце у творчості багатьох композиторів, адже саме в них сконцентровано глибинні ідеї національного буття, історичну пам'ять народу та його духовно-ціннісні орієнтири, що знаходять переконливе втілення у музичному мистецтві.

Актуальність теми зумовлена потребою сучасного осмислення та художнього відтворення національної ідеї. Музичне мистецтво виступає ефективним засобом такого переосмислення, поєднуючи історичний досвід із новими естетичними орієнтирами та забезпечуючи безперервність культурної традиції.

У цьому контексті особливе місце належить творчості Євгена Станковича — одного з провідних представників сучасної української композиторської школи. Його мислення вирізняється панорамністю, синтезом жанрових і стилевих пластів та глибоким осмисленням національної ідеї. Вплив театрального мистецтва (зокрема опера «Коли цвіте папороть») зумовлює виразну драматургію й образність, унаслідок чого формується особливий тип симфонізму з рисами театральності та філософського узагальнення. Як наслідок, у творчості Євгена Станковича відбувається переосмислення жанру симфонії, що набуває провідного значення у його доробку. Композитор розширює її межі, інтегруючи вокально-хоровий компонент, програмність і риси театральної дії, що забезпечує нову якість художнього висловлювання та втілення національних ідей, зокрема у Симфонії-диптиху на вірші Тараса Шевченка для мішаного хору а cappella.

Симфонія-диптих постає як один із найбільш показових творів композитора, у якому донесення образів національної ідентичності втілюється через панорамність мислення та реалізовується через узагальнене осмислення історії української ментальності, а звернення до шевченківського слова підносить зміст до рівня символічного відтворення національного світогляду.

Основою літературного тексту, до якого звертається композитор у Симфонії-диптиху є переспів Тараса Шевченка відомого твору «Слово о полку Ігоревім», що належить літописним джерелам кінця XII ст, а власне 1187 р., актуальність та історична вага якого кризь час експонує тему єднання, зради, перемоги, протистояння з її втратами та досягненнями.

Конфлікт «Слова о полку Ігоревім» зосереджений на невдалому поході князя Ігоря проти половців, що стає підставою для роздумів автора про єдність киеворуських земель, фатальні наслідки князівських міжусобиць і відповідальність правителів за долю держави.

В переспіві Тарас Шевченко обрав два ключові епізоди: момент битви з ворогом та як наслідок плач Ярославни, дружини князя Ігоря. Автор підкреслює ідентичність народу земель Київських, демонструючи, як кризь біль та страждання зберігається віра в життя та краще майбутнє.

Є. Станкович новаторсько підходить до трактування жанру симфонії, як зі сторони виконавського складу (він відмовляється від симфонічного оркестру, повністю замінюючи його на мішаний хор а cappella), так і зі сторони структури твору. Симфонія-диптих містить дві частини, про що свідчить назва твору. Кожна з частин обумовлена програмним змістом та містить узагальнену назву: перша частина – «Битва на річці Каялі», концентрує увагу на боротьбі та поразці, написана у формі сонатного allegro в сучасному прочитанні. Друга частина – «Плач Ярославни», зосереджена на розкритті образу Ярославни та все що з цим символічно пов'язане. Композиційно композитор вирішує частину у формі сучасного рондо.

В циклі Є. Станкович виділяє образи-символи, що допомагають глибше розкрити драматургію твору з демонстрацією національної ідеї. В I ч. композитор концентрує увагу на наступних образах: волелюбного народу, багатостраждальної киеворуської землі та стріли що летить на полі бою. В II ч. центральним постає образ Ярославни, дружини князя Ігоря. Автор акумулює в образі Ярославни якості типові для правительки: відданість своєму народу і волювання за долю Батьківщини.

Найбільш масштабною та драматургічно конфліктною постає I ч. циклу. Саме в ній фіксується хронологія та наслідки подій боротьби. За основу обирається форма сонатного allegro, вона опирається на тематизм, що формує образний зміст виходячи зі змісту твору. Тема ГП втілює картину поля бою та зіткнення у боротьбі. Тема зорієнтована у тритоновій мелодичній поспівці, яка почергово проводиться у висхідному та низхідному русі. Її характерна просторовість з чітким показом нестримності руху в процесі дії. Присутність фрігійського та дорійського ладового нахилу, додає темі архаїчності. ГП - це історія що вже відбулась. Тема ГП в I ч. буде піддаватись трансформації за рахунок звуковисотних змін, нових тонових орієнтирів, розширення фактурних меж за рахунок поліфонічного нашарування, введення підголосків, нових мелодичних утворень.

I ч. наскрізно просякнута присутністю лейтмотиву стріли. Він формується з остинатної інтонації, у двотактовому вступі. Зароджуючись у басів, його звучання вібруючи пронизує весь простір партитури. Образ стріли демонструється багатовекторно. Він вперше з'являється на складі «уа, уі» та надалі залишаючись контрапунктом супроводжує тему ГП. Протягом експонування теми ГП, лейтмотив піддається змінам у вигляді різких паузованих висхідних паралельних терцій, тризвуків, хвилеподібних мелодичних утворень, що немов свист пронизують всю хорову тканину в підході до першої драматичної кульмінації. В кульмінації СП лейттема стріли присутня у всіх хорових голосах одночасно, демонструючи нашквал битви. Її

присутність надалі буде однозначно вагомою складовою в розгортанні подій. Трансформація лейттеми буде тісно пов'язана з ідейно-образним змістом.

Образ багатостраждального народу, та киеворуської землі є центральним у втіленні етично-моральних якостей та глибоко філософських прагнень до волі, незалежності та життя у процвітанні. Показ образів подається через звернення до жанрів архаїчного та автентичного устрою. Він концентрується в темі ПП. Текстово демонструється глибина трагедії, страждання киеворуської землі та народу, який перебуває у цих подіях. Лірико-епічний відступ у темі ПП налаштовується відповідними жанрами, серед яких центральним постає жанр пісні-плачу. Тема розпочинається з кульмінації, стогін «земля чорна копитами поорана» пронизана хроматикою, складністю ритмічного малюнку, що позначається поліритмічним та поліметричним поєднанням. Не покидає тему постійно присутня трансформовано оновлена лейттема стріли. Тема ПП подається декількаетапно. Композитор звертає увагу на темброві особливості хорових голосів, зокрема акцентуються жіночі голоси як провідні, тембри чоловічих голосів доєднуються до жіночих у контрапунктичному зіставленні.

Розробка стає центром зіткнення образних сфер та тематичного матеріалу експозиції. Трансформація досягається через темброву та ладову складову. Композиційно виокремлюються два масштабні розділи, які позначаються темпово *Poco più mosso* та *Allegro. Molto ritmato e marcatisimo*. У першому розділі відбувається нашарування теми ПП та ГП за принципом діалогічного зіставлення з уведенням нового епізодичного тематичного утворення на висхідній терцієвій послівці, на слова «Що гомонить отам?». Вона провокує наступний розвиток, який отримує своє розв'язання у репризі І ч.

Через трансформовану лейттему стріли композитор вводить у другий етап розробки, що стає кульмінацією та найбільш видовищно масштабним розділом у частині. Завдяки кластерним утворенням, акцентуванням кожного звуку, динамічному звучанню на *fff*, карбованому ритму, тема ГП в поєднанні з лейттемою та оновленою темою ПП та ритмічному її збільшенні досягає ефекту всеосяжної трагедії, що стає наслідком боротьби.

Реприза частини зазнає змін із трансформованим поданням основних тем І ч. ГП розширюється у регістрових межах задяки збільшенню кількості голосів: з'являються інтервали, акорди, паралельний рух тризвуками, сектакордами, що ускладнює та водночас збагачує її виразовість. ПП теж зазнає оновлення: у завершенні вона динамічно згасає до *ppp*, виводячи на перший план інтонацію плачу. Лейттема стріли як відгомін подій вихром пронизує середні регістри.

Кода стає підсумком у розвитку драми І ч. твору. Вона не дає вирішення конфлікту, а лише констатує факт поразки.

І ч. Симфонії-диптиху в трактуванні Є. Станковича є цілісним вираженням панорамного мислення та національної ідеї боротьби за

незалежність. Тема, яка постає у творі прочитується крізь час, складність та актуальність потребує постійної уваги та подальшого її дослідження.

Список літератури:

1. Гарбовська Юлія. Сучасні тенденції у творчості Є. Станковича крізь призму національної ідентичності. Магістерська робота.. Львів, 2024

2. Драганчук, В. Симфонія-диптих Є. Станковича в національно-ментальному полі "Слова про похід Ігорів" і Шевченкових переспівів. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Луцьк, 2009. Вип. 3. С. 5-22.

Тернопільський мистецький фаховий коледж імені Соломії Крушельницької

*Оренчак Ангеліна Мирославівна,
студентка 3 курсу відділу «Спів»
Науковий керівник - Бородай Марія Володимирівна,
викладачка-методистка ЦК «Спів»*

ВЕЛИЧНА СОЛОМІЯ - ГОЛОС КРІЗЬ ВІКИ

Соломія Крушельницька - людина-легенда, людина-ікона, яскравий приклад для пошани та наслідування. Її життєва та творча доля були наповнені злетами й падіннями, великими досягненнями й гіркими розчаруваннями, знаковими знайомствами та подіями, що вплинули не лише на її життя, а й на розвиток світового музичного мистецтва.

Її називали: «найпрекрасніша і найчарівніша Батерфляй», «незабутня Аїда», «найчарівніша Чіо-Чіо-Сан», «неповторна Галька», «єдина в світі Джоконда», «ідеальна Брунгільда», «найпрекрасніша Соломея», «вражаюча Валькірія», «виняткова Лорелея». Усе це - Соломія Крушельницька - уособлення української і світової опери, знакова постать в історії світової музичної культури та мистецтва. Вона виступала на сценах театрів різних країн світу - Італії, Іспанії, Франції, Португалії, Польщі, Австрії, Єгипту, Аргентини, Чилі та багатьох інших державах, прославляючи український талант на міжнародних оперних сценах. Її виступи викликали захоплення публіки, а голос вважали одним із найвидатніших у світовому оперному мистецтві. Загалом Соломія Крушельницька створила майже шістьдесят яскравих сценічних образів.

Важливу роль у житті співачки відіграла співпраця з італійським композитором Джакомо Пуччіні (1858-1924). У 1904 році в міланському театрі Teatro alla Scala відбулася прем'єра його опери «Мадам Баттерфляй», однак вистава зазнала провалу. Після цього композитор переробив оперу і запросив Соломію Крушельницьку виконати головну партію. 28 травня 1904 року в театрі Teatro Grande відбулася нова прем'єра - і цього разу опера мала триумфальний успіх. Це був надзвичайно сміливий крок для української

співачки в Італії, адже на карту була поставлена її кар'єра. Проте саме Соломія Крушельницька повернула опері життя і сприяла тому, що вона здобула світову славу. На знак вдячності Пуччіні подарував співачці свій портрет із написом: «Найпрекраснішої і найчарівнішої Баттерфляй».

У творчому житті співачки важливе місце посідала також музика Ріхарда Вагнера (1813-1883) - німецького композитора, диригента, оперного реформатора. Крушельницька вважала, що його музика звертається не лише до серця, а й до розуму слухача, тому не кожна публіка здатна одразу її зрозуміти. Вона застерігала, що “співаючи опери Вагнера без повного образования музыки і голосу, можна собі дати хрестик на дорогу, бо довше не потяне, як два роки, таким ходом не один співак карк скрутив”[1,с.208]. Водночас створення вагнерівських жіночих образів співачка називала великою, хоча й нелегкою радістю.

Серед композиторів, з якими працювала Крушельницька, був і німецький композитор Ріхард Штраус(1864-1949). Його музику або гаряче любили, або категорично не сприймали — байдужих не було. Співачка зазначала, що Штраус ставився до своїх творів як до живих істот, які після створення починають жити власним життям. Саме тому він вважався найкращим постановником власних опер. Важливе місце в її творчому житті посідав і видатний італійський диригент Артуро Тосканіні (1867-1957). Крушельницька називала його найосвіченішим і найвидатнішим диригентом свого часу. Разом вони працювали над складними постановками опер Вагнера, Штрауса та інших композиторів. Саме в таких творчих пошуках і напруженій праці народжувалися їхні найяскравіші перемоги.

Я захоплююсь Соломією, її творчою багатогранністю, незбагненною життєвою силою і, водночас, жіночою тендітністю. В її постаті я черпаю сили для реалізації своїх творчих можливостей.

Для української культури Соломія Крушельницька - не лише всесвітньо відома оперна дівка, а символ безмежної любові до України, символ таланту та праці. У своїх концертах співачка завжди залишала особливе місце для української пісні. Вона виконувала народні мелодії на біс, несучи голос України на найпрестижніші сцени світу.

Однією з музичних візитівок Соломії був солоспів авторства Віктора Матюка (1852-1912) “Родимий краю”. Це один з найвідоміших і найзворушливіших творів композитора . Лірико-елегійна пісня “Родимий краю” є одним з музичних номерів мелодрами Сидора Мидловського «Капраль Тимко». До слова , прем'єра мелодрами відбулась у Львові 1876 року. У цьому творі оспівується любов до рідної землі, до батьківської оселі, до найрідніших людей. Образи «села родимого», «хатини», «неньки», «криниці» створюють теплу й ностальгічну атмосферу, наповнену ніжністю та світлим сумом. Музика твору не складна, але надзвичайно виразна: мелодія плавна, співуча, з легким відтінком журби.

Після вивчення солоспіву «Родимий краю» у мене залишилися дуже приємні та теплі враження. Твір виявився досить доступним для виконання, тому значних технічних труднощів я не відчула. Мелодія природно лягає на голос, що дозволяє зосередитися не стільки на техніці, скільки на емоційній складовій. Основною особливістю цього твору є глибина закладених в ньому почуттів. Виконуючи твір, важливо передати любов до рідного краю, легкий смуток і, водночас, тепло спогадів. Це вимагає внутрішнього настрою, розуміння тексту та вміння донести його сенс до слухача. Вивчення цього солоспіву допомогло мені глибше відчувати українську музичну традицію та навчило більш виразно передавати емоції через музику.

Велич Крушельницької полягала не лише у славі її як оперної співачки. Вона все життя прагнула знань і розвитку. Недаремно Соломія зазначала: «Хоч би й тисячу літ жив чоловік, то мав би чого вчитися, коби охота». [2] Вона знала вісім мов, володіла блискучою акторською майстерністю, чарівним голосом і, понад усе, мала щире й добре серце. Співачка жила музикою, захоплювалася новими досягненнями техніки, цікавилася літаками, сміливо освоювала новинки свого часу й навіть стала однією з перших українок, що сіла за кермо автомобіля.

Чарівна жінка з надзвичайним талантом і унікальним голосом промовляє до нас крізь віки : «Цьогомаю сердечно всіх і вся - ваша Соломія». [2]

Список літератури:

1. Соломія Крушельницька. Матеріали. Листування. Частина II. Київ: Музична Україна, 1979, 437 с.
2. Лекція Роксоляни Пасічник “Соломія Крушельницька про себе і свій час”. YouTube.URL:<https://youtu.be/Gw0zhuy1Nos?si=oSworGj4Y4XA17vz> (режим доступу 17.03.2026р.)

Тернопільський мистецький фаховий коледж імені Соломії Крушельницької

*Павлюк Ангеліна Володимирівна,
студентка 2 курсу відділу «Теорія музики»
Науковий керівник – Рогачевська Любов Юріївна,
спеціаліст вищої категорії ПЦК «Теорія музики»*

«TEARS» МІРИ ШЕНТЮРК – ВИРАЗНИЙ ПРИКЛАД СУЧАСНОЇ ПРОГРАМНОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МІНІАТЮРИ

Міра Шентюрк (Мирослава Терещук) — сучасна українська композиторка, піаністка, вокалістка та педагог. Вона є авторкою низки фортепіанних творів, зокрема збірників для дітей і дорослих виконавців. Музичну освіту здобула на музично-педагогічному факультеті Рівненського державного гуманітарного університету. Упродовж певного періоду мисткиня

проживала та працювала в Туреччині, зокрема викладала в Анталійській державній консерваторії. Нині вона мешкає в місті Анталія, активно займається концертною діяльністю, виступаючи із сольними програмами, а також продовжує композиторську творчість.

Фортепіанна п'єса «Tears» («Сльози») була написана 24 лютого 2022 року. Зазначена дата має особливе історичне значення, оскільки саме цього дня розпочалося повномасштабне вторгнення Росії в Україну. У зв'язку з цим твір набуває глибокого символічного та емоційного змісту, виступаючи своєрідною музичною реакцією композиторки на драматичні події сучасності.

Назва п'єси має виразне образно-символічне значення. Вона асоціюється з почуттями скорботи, болю, співчуття та внутрішнього переживання. Образ сліз у даному контексті виступає універсальним символом людського страждання і втрати, що не потребує додаткових пояснень та є зрозумілим для широкого кола слухачів.

Зазначення конкретної дати створення у контексті твору є доволі рідкісним, проте надзвичайно виразним художнім прийомом. Воно надає композиції рис своєрідного музичного документа епохи, що відображає особисту емоційну реакцію авторки на історичну подію.

За жанровими ознаками п'єса належить до фортепіанної мініатюри. Цей жанр передбачає лаконічність музичної форми та зосередження на передачі одного провідного емоційного стану або художнього образу. Саме така форма дозволяє композитору максимально концентровано передати внутрішній емоційний зміст.

Фортепіанна п'єса «Tears» написана у тричастинній формі з вступом. Структурну організацію твору можна подати таким чином:

Вступ	I частина	II частина	III частина
7 т.	16т.	14т.	16т.

Загальний характер твору визначається мінорним ладовим забарвленням, помірним темпом і лірично-драматичним настроєм. Початкова темпова ремарка *Andante espressivo* підкреслює виразний, задумливий характер музики. У процесі розвитку використовуються позначення *ritardando*, а *tempo*, *agitato* е *rubato* та *accelerando*, які надають музичному розвитку гнучкості та експресії. Динамічний розвиток поступово наростає від *mezzo piano* до кульмінаційного *fortissimo*, після чого відбувається поступове згасання звучання.

Мелодична лінія має ліричний характер і містить елементи прихованого двоголосся, особливо у крайніх розділах. Для неї характерне використання інтервалів терції, кварта, квінти та сексти. Рух мелодії часто спирається на звуки основних гармонічних функцій — тоніки, субдомінанти та домінанти, що створює плавний, виразний розвиток. У деяких епізодах мелодія стає більш активною, використовуючи арпеджіоподібні фігурації та октавний виклад.

Гармонічна мова твору базується на мінорній тональності з використанням хроматизмів і нестійких гармоній, що посилює напруженість музичного образу. Повторювані звуки в басовій лінії створюють ефект органного пункту, який підсилює відчуття внутрішньої напруги.

Метроритмічна організація визначається незмінним розміром 4/4. Використання восьмих і шістнадцятих тривалостей створює безперервний рух, який можна асоціювати з образним змістом твору. У ритміці також присутні пунктирні інтонації та окремі елементи поліритмії.

Фактура твору змінюється протягом розвитку. У вступі вона є прозорою: мелодія у правій руці супроводжується арпеджiovаним акомпанементом у лівій. У середньому розділі з'являються нові фактурні елементи, зокрема стакато та підкреслені інтонації, що створює ефект «крапання сліз». У кульмінаційних моментах фактура ущільнюється за рахунок акордів та октавного викладу.

Після кульмінації фактура поступово спрощується і повертається до початкової прозорості. Важливу роль у формуванні тембрового забарвлення відіграє використання педалі (*pedal simile*), що створює ефект резонансу та підсилює емоційність звучання.

Отже, фортепіанна мініатюра Міри Шентюрк «Tears» є виразним прикладом сучасної програмної інструментальної музики. Поєднання ліричної мелодики, мінорної гармонії, динамічних контрастів і різноманітної фактури формує цілісний музичний образ глибокого емоційного переживання.

Список літератури:

1. Павлюченко С. Елементарна теорія музики. Київ: Музична Україна, 1980. 160 с.
2. Міра Шентюрк ноти твору «Tears» («Сльози»). *Електронний ресурс*.

Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
Історико-теоретичний факультет

*Панько Вікторія Іванівна,
студентка 3 курсу бакалаврату
Науковий керівник – Гнатюк Лариса Анастасіївна,
к. мист., доцентка, в. о. професора кафедри історії світової музики*

ФОРТЕПІАННА СЮІТА 1925 РОКУ АРТУРА БЛІССА

За останні роки помітно зросла увага музикантів до постаті видатного англійського композитора й диригента Артура Едуарда Драммонда Блісса (Arthur Edward Drummond Bliss, 1891–1975), чия діяльність стала вагомим внеском у розвиток британської культури ХХ століття. У 2025 році, з нагоди 50-х роковин пам'яті митця, організовано низку концертів та мистецьких заходів, спрямованих на переосмислення його спадщини. До цієї ініціативи

долучилося чимало відомих виконавців, зокрема Марк Бєббінгтон (Mark Bebbington) — сучасний британський піаніст і активний пропагандист національної музики. Ще 2015 року в інтерв'ю для провідного стрімінгового сервісу «Presto Music» він охарактеризував фортепіанний доробок Блісса, наголосивши на його стилістичній багатогранності та внутрішній контрастності, що зумовлені естетикою модернізму. Бєббінгтон підкреслив, що фортепіанна творчість композитора вирізняється свободою вислову й значним інтерпретаційним потенціалом. За словами піаніста, Блісс «розглядав фортепіанну музику не стільки як велику міжнародну платформу, скільки як вияв власної музичної волі»⁹ [1]. М. Бєббінгтон зауважив, що композитор ніколи не обмежував себе рамками очікувань публіки. Оскільки такий підхід був не завжди зрозумілим тогочасним слухачам, фортепіанні опуси Блісса тривалий час поступалися в популярності його оркестровим творам і рідко ставали частиною сталого репертуару. Донедавна вони залишалися й поза увагою дослідників, проте сьогодні актуальність камерної спадщини митця зростає. В українському музикознавстві досі немає жодної аналітичної праці про його фортепіанні твори, але завдяки активній позиції сучасних виконавців, ця музика поступово повертається до концертної практики.

Творчий доробок Артура Блісса охоплює різноманітні фортепіанні жанри — від мініатюр до циклічних форм. Особливе місце серед них посідає сюїта, до якої композитор звертався на різних етапах життя, експериментуючи зі структурою, організацією музичної тканини та образним наповненням. Уперше митець звернувся до жанру непрограмною сюїтою 1910 року (за іншими джерелами — 1912) під час навчання в Пембрук-коледжі (Pembroke College) Кембриджського університету. Цей дебютний циклічний твір він присвятив батькові — Френсісу Едуарду Бліссу (Francis Edward, 1847–1930). Згодом авторська концепція жанру трансформувалася, набуваючи нових художніх вимірів у таких циклах, як «Маски» («Masks», 1924) та «Весільна сюїта» («A Wedding Suite», 1974).

Показовою у творчому доробку митця є **Сюїта 1925 року**, яка репрезентує ранній етап становлення його індивідуального стилю. Цей період характеризується поступовим переходом від пізньоромантичної традиції до опанування модерної стилістики. Твір демонструє поміркований підхід до оперування музичним текстом: кожна частина циклу постає окремим етапом художньої оповіді. Про масштабність авторського задуму свідчить і тривалість звучання твору — близько двадцяти хвилин.

Цикл складається з чотирьох частин:

- I. «Увертюра» («Overture») — ~~за~~драматургічний імпульс усьому твору;
- II. «Полонез» («Polonaise») — стилізована танцювальна частина з переосмисленням традиційного жанру;
- III. «Елегія» («Elegy») — ліричний центр циклу, присвячений пам'яті

⁹ Тут і далі іншомовні джерела цитовано в перекладі авторки тез цієї доповіді.

загиблих у роки Першої світової війни;

IV. «Варіації» («Variations») — фінальна частина, побудована за принципом варіаційного розвитку.

Частини сюїти вирізняються чіткими контрастними співвідношеннями, підкресленою увагою до архітекtonіки, частою зміною фактурних пластів та оновленою мелодико-гармонічною мовою з елементами стилістики імпресіонізму й експресіонізму. Дослідник творчості Артура Блісса Пол Спайсер (Paul Spicer) зазначає, що твір може виконуватися як цілісно, так і окремими номерами. Це свідчить про відносну автономність кожної частини й водночас індивідуалізацію загальної форми [2, р. 96].

Цикл починається **«Увертюрою»**. Для фортепіанних циклів більш традиційним є жанр прелюдії. Проте Блісс обирає термін «увертюра», апелюючи до театральної та симфонічної музики, у якій цей жанр виконує функцію вступу і зазвичай визначає характер усього твору. Пол Спайсер зауважує, що ця частина «немовби вимагає від слухача перейти до наступних номерів, хоча Блісс дозволяв виконувати їх окремо» [2, р. 97]. Попри формальну самодостатність частин, «Увертюра» відіграє роль енергійного імпульсу, чим задає вектор подальшому розгортанню музичної думки.

Твір вирізняється лінійністю мислення, що виявляється у контрапунктичному трактуванні фактури. У цьому контексті простежуються певні стилеві паралелі з музикою Пауля Гіндеміта (Paul Hindemith), зокрема з другою частиною «Шімі» (Shimmy) із сюїти «1922». У п'єсі Гіндеміта панує енергійний моторний рух із різкою, часом гнівно-драматичною експресією. Така ж енергетика притаманна й «Увертюрі» Блісса, на що вказує авторське темпове позначення *Allegro vivace e brillante* (швидко, жваво й ефектно). Початковий тематизм має дискурсивний характер: він розгортається як потік думок, у якому кожна інтонація послідовно породжує наступну. Така інтонаційна безперервність підсилює враження імпровізаційності й інтелектуальної напруженості. Піаніст Марк Бєббінгтон слушно зауважив, що музика цієї частини «потребує від слухача постійної зосередженості» [цит. за: 2, р. 97].

Друга частина циклу — **«Полонез»** — репрезентує нову, жанрово-танцювальну сферу циклу. Тут композитор демонструє цікаву роботу з жанровою моделлю, зберігаючи риси величної ходи та церемоніальності, типові для полонезу. Традиційно цей танець був важливим складником барокової сюїти, а згодом набув яскравого романтичного втілення (зокрема у Ф. Шопена). У Блісса цей жанр піддається модерновій деформації: зберігаючи характерний тридольний метр і ритмічну опору з акцентуацією на сильній долі такту, композитор насичує музичну тканину фактурними видозмінами з елементами поліфонізації, розширенням регістрових меж, гострими гармоніями, метричною змінністю й зміщеними акцентами. Як зазначає Пол Спайсер, «ця частина — це полонез з усіма його впізнаваними рисами, але поданий ніби крізь викривлене дзеркало» [2, р. 97]. Це вже не просто танець, а інтелектуальна стилізація, у якій барокова врівноваженість поєднується з

експресією ХХ століття.

Особливого значення в циклі набуває третя частина — «Елегія», яка має глибоке автобіографічне забарвлення. Вона присвячена пам'яті брата композитора, Френсіса Кеннарда Блісса (Francis Kennard, 1892–1916), який загинув під час битви на Соммі в роки Першої світової війни¹⁰. Ця частина постає емоційно-філософським центром сюїти. У ній виразно простежуються риси похоронного маршу, якими передано глибину трагічної втрати. Проте водночас музика сповнена світлих, піднесених інтонацій — вони звучать як теплий спогад про близьку людину. У цій п'єсі Блісс майстерно поєднує інтимний ліризм із широким художнім узагальненням.

У фінальній частині — «Варіації» — А. Блісс підсумовує розвиток циклу, демонструючи майстерність у роботі з тематичним перетворенням і фактурною винахідливістю. У шести варіаціях простежується поступова динамізація розвитку, поєднання внутрішньої виваженості й задумливості зі зростанням експресії, а також своєрідне «блукання» образно-стильовими сферами, що розширює межі початкового тематичного матеріалу. Тема має риси польки, однак у процесі розгортання варіаційної форми композитор її трансформує, звертаючись до інших жанрів, зокрема етюд, сициліани чи регтайму.

Отже, жанр сюїти посідає вагомe місце у творчості Артура Блісса, стаючи одним із найвиразніших інструментів його стилістичних пошуків. Постійне звернення композитора до цієї моделі — від ранніх експериментів до зрілого періоду — свідчить про сталу зацікавленість циклічними формами і здатність органічно поєднувати в них контрастні образи, спираючись на принципи театральності й програмності.

Сюїта 1925 року репрезентує етап формування зрілого, індивідуалізованого композиторського мислення. Кожна частина циклу постає не лише як самостійна мініатюра, а як складова єдиного художнього задуму. Розглянутий твір є показовим прикладом утвердження модерністської манери у творчості А. Блісса, позначеної глибоким особистісним досвідом.

Список літератури:

1. Bliss A. As I Remember. London : Thames Publishing, 1970. 269 p.
2. Smith D. Mark Bebbington on the piano music of Arthur Bliss. Interview Presto Music. Royal Leamington Spa, 2015. URL: <https://www.prestomusic.com/classical/articles/1299--interview-mark-bebbington-on-the-piano-music-of-arthur-bliss> (accessed: 02.03.2026).
3. Spicer P. Sir Arthur Bliss: Standing out from the Crowd. The Crowood Press. 2023. 384 p.

¹⁰ Френсіс Кеннард Блісс служив у британській армії; його загибель стала важким ударом для Артура Блісса, що неодноразово знаходило відгук у його подальшій творчості (зокрема в хорівій симфонії «Morning Heroes»).

*Парносів Ярема Анатолійович,
студент 3 курсу відділу «Теорія музики»
Науковий керівник – Романюк Ірина Вікторівна,
к. мист., викладачка ПЦК «Теорія музики»*

НОСІЙ ТРАДИЦІЇ ЯК ДЖЕРЕЛО ФОЛЬКЛОРУ: ПІСЕННИЙ РЕПЕРТУАР МАРИНИ ЦІНИК ІЗ СЕЛА ГУБИН

Село Губин розташоване на березі Дністра та належить до Золотопотіцької селищної громади. Село лежить на межі Західного Поділля й Покуття, що зумовило багатство й різноманітність його традиційної культури. У першій половині ХХ століття тут активно діяли українські товариства «Січ», «Сокол», «Луг», а саме село мало насичене культурне життя [3]. Нині в Губині проживає трохи більше 150 мешканців, однак пам'ять про традиції зберігається через родинні спогади й усну передачу.

Фольклорна експедиція в село Губин Чортківського району Тернопільської області відбулася у липні 2016 року. У ній брали участь студенти та викладачі теоретичного відділу Тернопільського мистецького фахового коледжу імені Соломії Крушельницької [2].

Основним інформатором експедиції була Марина Іванівна Ціник, 1933 року народження – корінна жителька села Губин, яка погодилась розказати про традиції, особисті спогади і, зокрема, заспівати народні пісні. Про себе вона розповіла, що здобула початкову освіту в місцевій школі (чотири класи), а п'ятий клас навчалася в сусідньому селі Берем'яни. З дитячих років її життя було тісно пов'язане зі співом: ще у шкільні роки вчителька Воробчун навчала дітей пісень і водила їх співати до церкви. До цих днів вона пам'ятає ці пісні, зокрема «Ген до неба наші очі, серце й руки піднесім».

У роки війни в селі діяв великий хор, ставилися вистави, і культурне життя не припинялося навіть у складних умовах. Марина Іванівна брала участь у театральній постановці «Садок вишневий коло хати», де виконувала роль наймолодшої сестри Ярини. За її словами, тоді Губин «славився на цілій район». Любов до співу вона зберегла на все життя, згадуючи слова матері: «Певно, до смерті будеш так співати». З дитинства вона пасла корови, згодом працювала ланковою в колгоспі, однак спів завжди залишався невід'ємною частиною її щоденного буття.

Марина Іванівна пам'ятає й довоєнні часи — ще за Польщі в селі відбувалися фестини, на які приїжджав оркестр із сусіднього села Зубрець. Люди прикрашали дерева синьо-жовтими прапорами, дівчата вдягали вишиті сорочки-«капанки», горсики, запаски, рішені спіднички, носили гerdани та заплітали коси. На цих фестинах співали народних пісень, які гуртували громаду. Вона також згадувала події Другої світової війни, бої в селі, укріття-

бункер, у якому родина ховалася під час обстрілів, що стало частиною її дитячої пам'яті.

З дитячих років Марина Ціник знала й співала велику кількість народних пісень — церковних, обрядових, ліричних, повстанських. Під час експедиції від неї було записано понад 40 народних пісень, що становить надзвичайно цінний матеріал для дослідження локальної традиції.

Важливе місце в традиціях села посідали гаївки, які починали із «В нашім селі на горбочку». Всього під час експедиції було записали сім гаївок: «Повилися огірочки», «А ви хлопці встидайтеся», «Ой летіли журавлі», «О зазулько», «Воротар», «Терном, терном там доріжка йде». Гаївки традиційно виконувалися біля церкви на Великодні свята громадою як форма весняного обрядового співу та колективної дії, що об'єднувала різні покоління.

Цікавим фактом є те, що пісня «Ой летіли журавлі», яку Марина Іванівна співала нам як гаївку, записана А. Іваницьким як весільна пісня сироті [1, с.196]. Про це свідчить текст пісні (діти плачуть за померлою матір'ю, а вдома їх чекає зла мачуха з батогом). Проте мелодія записаної нами пісні суттєво відрізняється від записаної пісні із Хотинщини.

Особливо детально Марина Ціник описувала весільний обряд, який мав чітку послідовність і супроводжувався співом та музикою. Увечері перед весіллям (в п'ятницю ввечері, бо весілля зазвичай гуляли в суботу) молодий заходить з друзями до хати молодої і заручається з нею. Всі сідають за стіл, і молода чіпляє молодому червону хустку до боку. І прибалікують до нього: “Абис любив”, “Абис по другим не ходив” і т. д. І молодий з друзями виходить. Тоді мама молодої приносить решето з барвінком. Жінки з молодого починають плести вінок і співати ладканку «Ой жили бервін» на зачинання вінка, де просять благословення на це в мати, батька і всієї родини молодої. Коли вінок вже був сплетений, його мастили маленькою кількістю яечного жовтка, і прикріпляли до нього позлітку, яка мерехтить. Також до вінку чіпляли червоні китиці. Під час всього обряду плетіння жінки співали пісні під супровід музикантів — контрабас, скрипка і цимбали. “Цимбали то було головне” — зауважувала Марина Іванівна.

Коли пекли коровай, старосту обв'язували рушниками. Коровай прикрашали барвінком і квітами. Також робили деревце. За нього брали сосну, яку вбирали вівсом. Вже в день весілля, коли мати викупила вінок, староста викупує деревце, і його ставлять у коровай. А жінки тоді кидають барвінок, який залишився з решета.

В день весілля мати чеше косу молодій, вкладає на голову вінок і співає “Плили, плили два лебеді”. Тоді молода кланяється, гості сідають з калачами. І староста тоді встає і просить батьків благословити шлюб і, якщо молодята, що їм завинили, то все простити. Батьки благословляють, і тоді молодята кланяються їм, тоді кланяються родичам. Після цього гості співають “Та не плач молода”. Тоді виходять з хати мама обсіпає молодих житом, цукерками “на житте”.

Молодих кроплять свяченою водою. Тоді молоді йдуть в церкву брати шлюб. Поки йшли, хлопці (їм дружки чіпляли букети; їх називали “бояри”) чіпались за руки і співали “Ой на ставі, на ставочку”. Коли молода сідала на посаг, співали пісню “Ой у полі три криниченьки”.

Весілля в їхньому селі справляли в хаті молодої. Особливе значення мав момент, коли люди заходили всередину. Спочатку заходять музики, потім *коровайчинка* (дівчина, що несе коровай), а після неї вже гості. *Коровайчинка* заходить до хати і віншує, і тоді музики починають грати коломийки, а гості гуляти. Розказує, що спочатку одні сиділи обідали, а інші гуляли, співали, танцювали. Потім вони мінялись.

Поширеними в селі були і родинно-побутові пісні. Ми записали від Марини Іванівни: «Ой на ставі, на ставочку», «Ой у полі три криниченьки», «В гаю там у зеленому», «Ой місяцю маю», «Коло млина яворина», «Ой дубе, мій дубе», «Ой у саду, садочку», «Герен та рожа», «Мала мати одну дочку», «Ой стихла маєва нічка», «Світить місяць», «По садочку походжаю», «Ой Дністре, мій Дністре», «Буковино ти зелена». Близький варіант пісні «Ой, Дністре, мій Дністре» записав А. Іваницький на Хотинщині. У мелодії цієї пісні простежуються алюзії до хорунорманів А. Вахнянина з трагедії «Яропол» [1, сс. 281-282].

Також Марина Іванівна поділилась із нами трьома жовнірськими піснями: «У полі деревце», «Сумно мені, сумно», «Козак виїжджає». У 2025 році її племінник Іван Демянчук записав від Марини Ціник тексти цих пісень. На той час їй було вже 92 роки. І те, що вона з точністю повторила тексти пісень, записані у 2016 році, свідчить про її феноменальну пам'ять. Вона сама й розповідала, що іноді достатньо було їй почути пісню лише двічі, щоб запам'ятати її.

Нами було записано дев'ять стрілецьких і повстанських пісень: «Там у Сибірі», «Заквітчали дівчатонька», «У неділю дуже рано», «Вітер розвіває», «Ой зацвила», «Згадай, згадай», «У Чорткові по всіх тюрмах», «Раз, два, три, чотири», «Терном, дісом там доріжка». Марина Іванівна згадувала, що повстанці збиралися в селі й співали свої пісні, які глибоко закарбувалися в пам'яті мешканців.

Отже, фольклорна експедиція до с. Губин дала змогу зафіксувати цінний матеріал місцевої пісенної традиції. Від Марини Іванівни Ціник було записано понад 40 народних пісень, а також детально задокументовано спогади про культурне життя села, календарні та родинні обряди. Зібрані матеріали засвідчують, що народна пісня була важливою частиною повсякденного життя громади та супроводжувала різні події — від свят і обрядів до щоденної праці. Отримані під час експедиції записи мають значну наукову цінність і сприяють збереженню нематеріальної культурної спадщини регіону.

Список літератури:

1. Іваницький А.І. Історична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження. Збірник фольклору. Навч. пос. з муз. фольклористики для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-IV рівнів акредитації. Вінниця: Нова книга, 2007. 576 с.

2. Садовська Г. Марина Ціник: «Мені 83 роки, а я ходжу по оборі й співаю...». *Вільне життя плюс*. 2016. 12 серпня. Режим доступу: <http://vilne.org.ua/2016/08/marina-tsinyk-meni-83-roky-a-ya-hodzu-pooob/> (дата звернення: 29.03.2026)

3. Уніят В. Губин. *Тернопільщина. Історія міст і сіл*: у 3 т. Тернопіль: ТзОВ «Терно-граф», 2014. Т. 1: А - Й. 603 с.

Тернопільський мистецький фаховий коледж імені С. Крушельницької

*Перкач Ірина Олегівна,
студентка 4 курсу відділу «Теорія музики»
Науковий керівник — Червінська Надія Ігорівна,
викладачка відділу «Теорія музики»*

СВІТСЬКА ПОЛІФОНІЧНА ПІСНЯ ДОБИ РЕНЕСАНСУ: ЖАНРОВА СИСТЕМА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

Епоха Відродження стала важливим етапом у розвитку європейської музичної культури, позначеним активним становленням світських жанрів та розквітом поліфонічного мислення. На відміну від попередніх періодів, де домінувала духовна музика, у Ренесансі значно зростає роль світської пісенної творчості, що відображає гуманістичні ідеали, інтерес до особистості, природи та людських емоцій. Важливе місце у цьому процесі посідає формування та розвиток розгалуженої жанрової системи різновидів світської поліфонічної пісні, які поєднували складні контрапунктичні техніки з поетичним текстом.

Однак попри значущість світської поліфонічної пісні як культурного феномена, її жанрова система не отримала цілісного висвітлення у сучасному музикознавстві, зокрема і в українському його сегменті. Наявні дослідження мають переважно узагальнюючий характер і не формують системного уявлення про взаємозв'язки між окремими жанрами.

Аналіз джерельної бази показує, що основу дослідження становлять передусім праці з історії музики, у яких світська поліфонічна пісня розглядається як складова ширшого культурного процесу. Серед них варто відзначити фундаментальну працю *A History of Western Music* під загальною редакцією Дж. Пітера Буркхолдера [5]. Це комплексне дослідження етапів розвитку західної музичної культури, у якому огляд ключових світських вокальних жанрів доби Відродження подано в контексті висвітлення загальних тенденцій музичної культури епохи. Більш вузько спрямованою є праця Річарда Фрідмана *Music in the Renaissance* [6]. У ній змальовано детальну картину історичних і культурних процесів у поєднанні з аналізом провідних жанрів того часу та найяскравіших зразків їхнього втілення. Особливу цінність в контексті систематизації пісенних жанрів Відродження становить класична праця німецького музикознавця Фрідріха Блюме «Ренесанс», видана в

українському перекладі Ю. Семенова [1]. Важливими є також вітчизняні навчальні видання, які також подають відомості про світську пісню доби Ренесансу через призму культурологічного та історичного підходу: «Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко» В. Жаркової [3], «Історія зарубіжної музики (Античність. Середньовіччя. Відродження)» О. Верещагіної-Білявської [2], а також праця І. Цебрій і М. Лебединської «Історія музики традиційного суспільства від неоліту до середини XVIII століття (нарис)» [4].

Разом з тим, навіть у цих джерелах увага до світської поліфонічної пісні є обмеженою: відсутні спеціальні дослідження, присвячені системному аналізу жанрової типології, а окремі жанри розглядаються ізольовано. Окремої уваги потребує також питання уніфікації термінології та правопису назв жанрів, які варіюються залежно від мовної традиції та сучасних норм українського правопису. Таким чином, існує потреба у більш цілісному підході до вивчення цієї теми, з урахуванням як історичних джерел, так і сучасних наукових підходів.

Жанрову систему світської поліфонічної пісні Ренесансу доцільно розглядати як ієрархічно організовану структуру, у якій поєднуються: 1) спадкоємні середньовічні форми; 2) національні різновиди; 3) нові ренесансні жанри, орієнтовані на поетичний текст і образний зміст.

Фіксовані форми (formes fixes)

Одним із ключових витоків формування пісенної жанрової системи доби Ренесансу стали так звані тверді (фіксовані) строфічні форми — сталі поетично-музичні структури з чітко визначеною будовою та обсягом. Поняття фіксованих форм сформувалося у контексті французької поезії та музики періоду *Ars nova* (XIV — перша половина XV століть) і пов'язане з такими жанрами, як балада, рондо та віреле. Ці жанри базуються на принципі чергування строфи та рефрену і мають чітко визначені структурні схеми (зокрема AAB). Вплив французьких фіксованих форм поширився і на інші країни Європи. До прикладу, принцип віршово-музичної форми віреле ліг в основу іспанського жанру того часу — кантиги. Тож подальший розвиток вокальних жанрів світської музики також значною мірою пов'язаний із традицією фіксованих форм.

Італійські жанри XIV століття

Дещо відмінною була італійська традиція цього часу, яка була представлена мадригалом епохи Треченто, качею та балатою. Мадригал цього періоду є дво- або триголосною композицією з рефреном, яка використовує канонічну техніку з образною програмністю, а балата поєднує риси танцювальної пісні з поліфонічним викладом.

Бургундський шансон

У XV столітті формується шансон як провідний жанр французької світської музики. Для нього характерні витонченість мелодики, переважання консонантності та вплив англійської гармонічної традиції. Творчість

композиторів бургундської школи демонструє перехід до більш гармонічного мислення.

Національні різновиди XVI століття

У різних країнах Європи виникають власні варіанти світської пісні:

- в Італії — фроттола як гомофонна строфічна пісня придворного характеру;
- в Іспанії — вільянсіко з поєднанням народних елементів і придворної культури;
- у Франції — легкий поліфонічний шансон з чіткою ритмікою;
- в Англії — керол, що поєднує релігійні й світські риси.

Провідні жанри зрілого Ренесансу

Особливе місце у жанровій системі світської поліфонічної пісні посідає італійський мадригал, що сформувався на основі пісенної традиції фроттоли та пройшов кілька етапів еволюції упродовж XVI століття. На ранньому етапі (до середини XVI століття) мадригал вирізнявся відносною простотою структури: це були переважно чотириголосні твори з домінуванням техніки *nota contra notam*, у яких провідна мелодія зосереджувалася у верхньому голосі. Музика зберігала тісний зв'язок із пісенною традицією, що виявлялося у строфічності та використанні форм на кшталт АВА; виконання могло бути як *a cappella*, так і з інструментальним супроводом.

У середині XVI століття (до 1580 року) мадригал зазнає істотних змін: зростає роль поетичного тексту, розширюється фактурний склад (п'ятиголосся), активізуються поліфонічні прийоми, запозичені з мотету. Водночас формується тенденція *imitazione della natura*, що передбачає ілюстративне відтворення образів і сприяє збагаченню музичної мови, зокрема в галузі хроматики.

Пізній етап розвитку (кінець XVI — початок XVII століття) позначений розквітом жанру. У цей час ускладнюється фактура, посилюється індивідуалізація голосів, зростає роль декламаційності та виразного трактування поетичного тексту, аж до деталізованого «озвучення» окремих слів (так званий принцип *word-painting*). З'являються елементи віртуозності у вокальних партіях, а також нові засоби музичної експресії. У пізньоренесансний період мадригал поступово трансформується у вокально-інструментальний жанр із концертуючими елементами, що засвідчує його перехід до нових стильових принципів раннього бароко.

Легкі та побутові жанри

Поряд із серйозними формами існували більш прості й розважальні жанри: віланела, канцонета, балето. Вони відзначаються гомофонною фактурою, танцювальністю, доступністю виконання та часто гумористичним характером. Саме ці жанри сприяли формуванню гармонічного мислення, чим також суттєво вплинули на формування фундаменту для музики бароко.

Отже, світська поліфонічна пісня доби Ренесансу становить складну й багаторівневу жанрову систему, що відображає як спадкоємність середньовічних традицій, так і нові художні тенденції епохи гуманізму. Вона охоплює широкий спектр форм — від строгих фіксованих структур до вільних наскрізно-компонованих композицій.

Незважаючи на значну кількість збережених музичних пам'яток і згадок у науковій літературі, ця сфера залишається недостатньо дослідженою як цілісний феномен. Подальше вивчення жанрової системи світської поліфонічної пісні є перспективним напрямом музикознавства, що дозволяє глибше зрозуміти еволюцію європейської музичної культури.

Список літератури:

1. Блюме Ф. Ренесанс. *Епохи історії музики в окремих викладах. Арс-антиква. Арс-нова. Гуманізм. Ренесанс* : навч. посіб. у 2-х ч. Ч. 1 / Перекладач та редактор-упорядник Юрій Семенов. Одеса : Будівельник, 2003. С. 92-145.
2. Верещагіна-Білявська О. Історія зарубіжної музики (Античність. Середньовіччя. Відродження) : навчально-методичний посібник. Вінниця. С. 70-121.
3. Жаркова В. Історія західної музики: Homo Musicus від античності до бароко: навчальний посібник. Київ : НМАУ, 2023. С. 197-337.
4. Цебрій І., Лебединська О. Історія музики традиційного суспільства від неоліту до середини XVIII століття (нарис) : в 2 кн. Книга 2. Музика епохи Відродження та Просвітництва. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2016. С. 104-130.
5. Burkholder J. P., Grout D. J., Palisca C. V. A History of Western Music. 9th Edition. New York : W.W. Norton, 2014. С. 125-263.
6. Freedman R. Music in the Renaissance. New York : W. W. Norton, 2013. 258 с.

Комунальний заклад «Ужгородський музичний фаховий коледж
імені Д. С. Задора» Закарпатської обласної ради

*Пилип Олена Василівна,
студентка III курсу теоретичного відділу
Науковий керівник – Мадяр-Новак Віра Василівна,
к. мист., викладачка-методистка ЦК «Теорія музики»*

ТВОРЧИСТЬ ЗОЛТАНА АЛМАШІ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ СИМФОНІЧНОЇ МУЗИКИ

Сучасний етап розвитку української музичної культури характеризується активним осмисленням національної ідентичності та історичного досвіду через можливості академічної музики. У цьому контексті особливого значення набуває симфонічна творчість сучасних композиторів, у якій відображаються актуальні суспільні процеси, духовні цінності та

національні ідеї. Одним із яскравих представників сучасного українського музичного мистецтва є композитор, віолончеліст і педагог **Золтан Алмаші**.

Золтан Алмаші народився 22 січня 1975 року у Львові в родині музиканта-скрипаля, що безумовно вплинуло на його раннє музичне виховання та подальший вибір професійного шляху. Освіту він розпочав у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті імені С. А. Крушельницької, де навчався на відділенні струнно-смичкових інструментів. Тут він опанував гру на віолончелі під керівництвом таких викладачів, як Є. Шпіцер, В. Третяк та Г. Менцинська, а композиційні основи здобув у класі І. Д. Задор. Саме в цей період сформувалися перші уявлення Алмаші про музичне мистецтво, розпочалося становлення композиторського стилю митця.

У Львівському вищому державному музичному інституті імені М. Лисенка З. Алмаші продовжив навчання одночасно у двох напрямках: віолончель та композиція у класі професора Ю. Є. Ланюка Молодий музикант здобув високий рівень майстерності з гри на віолончелі (1998), а через рік – з композиції (1999) Подальше професійне вдосконалення пов'язалося з Національною музичною академією України, де протягом трьох років З.Алмаші проходив асистентуру-стажування на кафедрі композиції під керівництвом Є. Ф. Станковича. Додатковим фактором формування авторського стилю стало стажування у Польщі у професора А. Ласоня (2008 р.), що надало можливість порівняти національні композиторські школи та окреслити власні тенденції в музичному вираженні.

Професійна діяльність Золтана Алмаші охоплює різні напрями. Композитор активно виступає як виконавець-віолончеліст, зокрема у складі Національного ансамблю солістів «Київська камерата», «Нова музика в Україні», «Гольфстрім» та інших колективів. Робота у таких відомих ансамблях відкрила можливості безпосереднього контакту з новітніми тенденціями музичного мистецтва, які вплинули на стилістичні пошуки автора та сприяло формуванню його індивідуальної композиторської мови. Виконавська практика забезпечила глибоке розуміння інструментальної специфіки та особливостей ансамблевої взаємодії, що відобразилося у його композиціях.

Перші кроки у композиторській діяльності були зроблені ще під час навчання в музичній школі, а дебютний твір «Рондо» для двох віолончелей у 1995 році було виконано на фестивалі сучасної музики «Контрасти».

У творчому доробку композитора представлено широкий спектр жанрів академічної музики. Особливе місце належить камерним та симфонічним творам, серед яких симфонії, концерти, опера, камерні симфонії, ансамблеві композиції та твори для струнного оркестру. Характерною рисою музики З. Алмаші є прагнення до яскравої образності та емоційної виразності. Водночас у музичній мові композитора простежується вплив кількох течій. Неоромантизм простежуються в емоційній відкритості висловлювань,

виразній мелодиці та гармонічній насиченості, неофольклоризм – у звернення до народних джерел і пропущення їх крізь призму сучасних композиторських технік, неокласицизм – в переосмислення традиційних форм і жанрів старовинної музики, постмодернізм породжує полістилістику.

Симфонічна творчість З. Алмаші становить важливий напрям його композиторської діяльності. Симфонічний доробок З. Алмаші достатньо великий. Композитор звертається як до традиційного оркестру, так і до камерного. Серед творів першої групи: Симфоніста, Симфонія № 1, Симфонія № 2 («Острів»), симфонія № 3 («Переможна»), Віолончельний концерт № 1, Віолончельний концерт № 2 («Взаємодії»), «Становлення» для чотирьох голосів і симфонічного оркестру.

До композицій другої групи належать: 3 камерні симфонії, Concerto grosso «Пори року», Mirasteilas для 2 скрипок і струнних, «Genesis» для альта і струнного оркестру (присвята Андрію Тучапцю), «Елегія» для віолончелі і струнного оркестру, концерт для контрабаса і струнного оркестру, (присвята Назару Стецю), концерт для флейти і струнного оркестру, (присвята Богдані Стельмашенко), «Elegia Hrebenica» - для фортепіано і струнного оркестру, (присвята пам'яті батька), концерт для скрипки і струнних (присвята Богдані Півненко і диригентці Кері-Лінн Вілсон).

Твори для камерного оркестру виявляють широке коло тематики: роздуми про сенс життя, часовий вимір, природу, красу життя, відкриття нового, відображення духовного світу людини. У творах для симфонічного оркестру З. Алмаші втілюються більш масштабні теми. Крім того, в творчості композитора простежується тягіння до надання образних назв симфонічним творам. До прикладу, «Листок несуть все далі води пінні», «Настане день», камерна симфонія № 2, що має кумедну назву «Розмова двох п'яниць про сенс буття» для скрипки, віолончелі та струнних тощо.

Незважаючи на те, що низка творів втрачена, або зберіглася в чернеткових записах, більшість творів активно виконуються, зокрема Національним симфонічним оркестром України, Луганським, Вінницьким, Львівським симфонічними оркестрами, а також Молодіжним оркестром під керівництвом Оксани Лінів.

У симфонічних творах Алмаші помітна увага до оркестрової колористики, динамічних контрастів та інтонаційної виразності, що забезпечує інтенсивний емоційний вплив на слухача. У процесі професійного зростання спостерігається вдосконалення оркестрового письма та поглиблення драматургічного мислення композитора. Використання різноманітних тембрових рішень створює багатий звуковий простір, у якому розгортається художній задум.

Творчість З. Алмаші органічно ввійшла в контекст сучасного українського симфонізму, що активно реагує на соціальні та культурні процеси. Сучасні українські композитори дедалі частіше звертаються до тем історичної пам'яті, національної ідентичності та досвіду війни. У цьому

напрямі працюють такі автори, як О. Щетинський, Р. Григорів, І. Разумейко, М. Коломєць, О. Безбородько, О. Льницька та Є. Петриченко. Їхні твори демонструють широкий спектр художніх підходів до осмислення сучасної дійсності.

На тлі цих тенденцій творчість Золтана Алмаші вирізняється особливим ставленням до симфонічної форми як засобу узагальнення історичного досвіду. Композитор приділяє значну увагу тембровій організації, завдяки чому досягається реалістичність звукообразальних фрагментів. Особливе місце у творчості композитора займає Третя симфонія «Переможна». Цей твір став художньою реакцією на події сучасної історії України. У симфонії відображено емоційні стани суспільства, переживання воєнного часу та прагнення до духовної стійкості.

Третя симфонія Алмаші посідає важливе місце серед творів сучасних українських композиторів, присвячених темі російсько-української війни. Її художня концепція орієнтована на осмислення національної ідеї, стійкості та незламності суспільства. У музичній драматургії твору відчутна еволюція емоційного стану, що поступово переходить від напруженого очікування до появи внутрішнього опору та протидії зла. Завдяки цьому симфонія набуває символічного значення і сприймається як художній образ перемоги.

Розгляд творчості З. Алмаші у контексті сучасного українського симфонізму дозволяє зробити висновок про значну роль композитора у розвитку національної музичної культури. Його твори демонструють високий рівень професійної майстерності та здатність відображати актуальні історичні події через засоби музичного мистецтва. Симфонічна творчість композитора формує важливий напрям сучасної української музики та підтверджує потенціал симфонії як жанру, здатного передавати складні духовні та соціальні процеси.

Список літератури:

1. Алмаші Золтан [Електронний ресурс]. Національний ансамбль солістів «Київська камерата». URL: https://kyivcamerata.org/ua/en/dt_team/zoltan-almashi/ (дата звернення: 16.03.2026).

2. Богатирьов В. О. Оркестрування як чинник жанровідтворення (на прикладі аналізу Concerto Grosso № 4 «Пори року» З. Алмаші). *Аспекти історичного музикознавства*. 2023. Вип. XXXII (33). С. 56–62. DOI: 10.34064/khnum2-33.08.

3. Голинська О. Золтану Алмаші – 50! «Твори для Камерати», або меседжі від автора... [Електронний ресурс]. *Музика*. 2025. 20 січ. URL: <https://mus.art.co.ua/zoltanu-almashi-50-tvory-dlia-kameraty-abo-mesedzhi-vid-avtora/> (дата звернення: 16.03.2026).

*Сало Вікторія Богданівна,
студентка II курсу відділу «Теорія музики»
Науковий керівник – Соловей Лариса Михайлівна,
викладач-методист ЦК «Музична література»*

ЗИНОВІЙ ЛИСЬКО – ВИЗНАЧНИЙ ДІЯЧ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ (ДО 130-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Донедавна забуте ім'я Зиновія Лиська поступово повертається з небуття, а його творчий доробок займає своє заслужене місце в скарбниці національної культури. Його діяльність, яка охоплює різножанрову композиторську творчість, музикознавство, фольклористику, музичну критику, працю музичного редактора, організатора музичного шкільництва на Західній Україні, в Німеччині 50-х років, Сполучених Штатів 60-х років, є яскравим зразком людини - митця - універсала, яка була своєрідним символом епохи становлення і утвердження професійних засад музичного мистецтва. Завдяки активній музичній діяльності, маємо повне право поставити особистість Зиновія Лиська поряд з такими визначними митцями, як Станіслав Людкевич, Нестор Нижанківський та Василь Барвінський.

Народився Зиновій Лисько 11 листопада 1895 року в с. Ракобути (нині Кам'янка-Бузький район біля Львова), у сім'ї священика.

У 1905 році сім'я Лиськів переїхала до Львова. Одночасно з навчанням в Академічній гімназії, Зиновій навчався у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка по класу фортепіано, а теорію вивчав під керівництвом Станіслава Людкевича. 1917 року Зиновій Лисько вступає добровольцем в лави Січових Стрільців, з якими у визвольних змаганнях за українську державу дійшов до Бродів. У 1920 році Лисько повернувся до Львова, вступив до таємного університету, працював акомпаніатором у театрі, вивчав гармонію у Василя Барвінського та згодом виїхав до Праги продовжувати освіту.

Зазначимо, що у «празькій школі» навчалися В. Барвінський, Н. Нижанківський, М. Колесса, Р. Савицький, Р. Сімович.

З 1922 року навчається у Вітєслава Новака з композиції, Федора Якименка з гармонії. Захистивши докторську дисертацію в 1926 році, З. Лисько викладає музично-теоретичні дисципліни. Саме у Празі написані перші музикознавчі статті, праці «Відношення музики до поезії» та «Музичний ритм в поезії Шевченка».

Після закінчення празьких студій у 1929 році молодий композитор через Львів їде в Харків, стає викладачем теоретичних предметів у Музично-драматичному інституті. Разом з колегами-галичанами – В. Барвінським, А. Рудницьким встановлює щирі теплі відносини з митцями наддніпрянської України. У часі наступу хвилі масових репресій Лиськові, як іноземному

(польському) громадянинуві, відмовлено у перебуванні на радянській території і він повертається в Галичину.

Період з 1931 року, проведений Лиськом у Стрию та Львові, позначений активною, плідною діяльністю в усіх сферах музично-громадського життя. Працює директором Стрийської філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, викладає композицію та теорію музики.

Музикознавці – дослідники творчості З.Лиська, композиторську творчість умовно поділяють на дві групи – оригінальні твори і композиції на основі фольклорних, церковних та інших джерел. До першої групи належать як великі симфонічні та камерні полотна (симфонічна поема «Тризна», Сюїта для симфонічного оркестру, Струнний квартет, Соната для фортепіано, поема «Катерина» для трьох чоловічих голосів і фортепіано), так і твори малої форми (Мініатюри на українські народні теми для фортепіано, фортепіанні п'єси для дітей, солоспіви та ін.). До другої групи належать обробки народних, стрілецьких пісень для хору, для голосу з фортепіано, опрацювання церковних наспівів для чоловічого хору та ін. Цей поділ досить умовний, оскільки деякі твори трудно однозначно віднести до однієї з груп.

Список композицій Зиновія Лиська налічує сто тридцять сім позицій. З них п'ятдесят сім – оригінальні твори і вісімдесят – опрацювання церковних, народних, стрілецьких пісень і пісень УПА.

З часу заснування Союзу Українських Професійних Музик (СУПроМ) Зиновій Лисько входить у його Раду, згодом стає головним редактором та адміністратором часопису «Українська Музика», де друкуються його статті «Сучасні музики Великої України», «Іван Лаврівський», «Василь Барвінський», «Шевченко і музика» та ряд інших. Як музикознавець, З.Лисько активно працює з В.Барвінським, М. Колесою.

Серед найвагоміших теоретичних праць Зиновія Лиська – «Музичний словник», «Піонери музичного мистецтва в Галичині», «Формальна побудова українських народних пісень».

Під час німецької окупації у 1944 році З.Лисько змушений емігрувати до Німеччини. Весь його музичний і науковий доробок спіткала трагічна доля. Частина матеріалів він переслав у Прагу, більшість була знищена в 50-ті роки.

З.Лисько стає директором однієї з музичних шкіл, викладає фортепіано та теорію, а згодом призначений інспектором всього українського музичного шкільництва. Поруч працює і дружина – Докія Лисько. Невдовзі стараннями Зиновія Лиська, Романа Савицького повстає нова організація – Об'єднання Українських Музик. Разом з В. Витвицьким та А.Ольховським Лисько активно бере участь у написанні музичних статей для «Енциклопедії Українознавства».

Наприкінці 1960 року сім'я Зиновія Лиська переїжджає до Нью-Йорка. Він активно включається в життя української громади і стає найбільш помітною фігурою в мистецьких колах. З 1961 року, по смерті Романа

Савицького, він очолював Українських музичний інститут в Нью-Йорку. Стає дійсним членом Наукового Товариства ім. Т. Шевченка.

Найвагомішою в ці роки життя стала робота із збору та систематизації українських народних пісень. З 1964 року виходять перші томи «Українських народних мелодій», які стали його «лебединою пісню».

Він не дожив до виходу у світ всіх томів УНМ – помер 3 червня 1969 року в Нью-Йорку, похований на Українському цвинтарі в Баунд Бруці.

Ось такий мистецький і науковий шлях Зиновія Лиська – людини рівносторонньої культурної діяльності, яка була в центрі всіх важливих починань у музичному житті Галичини і одним із найбільш авторитетних музикознавців в еміграції.

На жаль, ця скромна частина нашої музичної культури довгий час перебувала в її пасиві. Повернути її до активного функціонування, в концертно-музичну практику – наше першочергове завдання.

Список літератури:

1. Витвицький В. Український музичний Львів. *За океаном*: Збірник статей, Львів, 1996. С. 14.

2. Козаренко О. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині ХХ століття. *Українське музикознавство. Науково-методичний збірник*. Київ, 1998, вип. 28, с. 153.

3. Лисько З. Музичний словник. Київ: Музична Україна, 1994.

4. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / Ред., вст. ст. В.Сивохіп .Львів – Нью-Йорк, 1994.

5. Рудницький А. Про музику і музик. Нью-Йорк - Торонто, 1980.

6. Сивохіп В. Творчий портрет Зиновія Лиська в суспільно-історичному контексті епохи. *Музична україністика і світовий контекст*. Тернопільський Національний педагогічний університет імені В.Гнатюка, 2009, С.16-21.

Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка

Факультет фортепіано, джазу та популярної музики

*Сасюк Юлія Вадимівна,
магістерка, концертмейстерка кафедри академічного співу
Басса Оксана Михайлівна,
к. мист., доцентка,
проф. кафедри, завідувачка кафедрою концертмейстерства*

«П'ЯТЬ СОЛОСПІВ НА ВІРШІ СОФІЇ МАЙДАНСЬКОЇ» ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА У ВИКОНАВСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ АВТОРА

Олександр Козаренко – різнобічна постать в історії української музичної культури. Його талант проявився у виконавстві, композиції та науковій праці,

і в кожній із цих сфер він досяг значних висот, зробивши вагомий внесок до скарбниці національного мистецтва [1].

У своїй камерно-вокальній творчості Олександр Козаренко поєднує класичні традиції з новітніми європейськими техніками, створюючи цикли не лише для голосу й фортепіано, а й для голосу з камерним оркестром або ансамблем. Серед камерно-вокальних творів композитора: вокальний цикл «Сім струн» на вірші Лесі Українки (1978), «П'ять солоспівів на вірші Софії Майданської» (1986), «Три солоспіви на вірші Марти Томенко» (1987), «Мікросхеми» на слова М. Томенко для голосу в супроводі камерного ансамблю (цимбали, най, вібрафон, 3 бонги), «П'ять весільних ладкань з Покуття» для голосу та камерного оркестру (1992) [1].

Цикл «П'ять солоспівів на вірші Софії Майданської» був написаний у 1986 році. Софія Василівна Майданська (нар. 1948) – відома письменниця, драматургиня, сценаристка та перекладачка, яка була близькою подругою композитора [7]. Їхнє знайомство у 1983 році під час підготовки до музично-поетичного вечора у Вільнюсі стало знаковим. Саме тоді, під враженням від картин Мікалоюса Чюрльоніса, Майданська написала однойменну поему, дві частини якої – «Вікно» та «Корабель» з «Симфонії похорон» – Козаренко використав у своєму циклі [6].

Поетизація Майданської, обрана Козаренком для цього циклу є філософською, торкається вічних тем людського буття: кохання, втрат, материнства, старості та смерті, глибоко емоційна, яскраво образна і дуже життєствердна [4].

Композитор побудував цикл за принципом контрастності: від танцювальної «Веснянки» до трагічного «Спинилась посеред толоки», від Andante «хвиль» романсу «Корабель» до філософського «Натарелі колуїж» і масштабного «Сонета».

Особливо цікавим для нас є аналіз авторського виконання циклу. Наявність запису, де композитор сам виступає як піаніст у дуеті з Ганною Носовою, надає унікальну можливість відчутти особистісний творчий задум митця та глибше зрозуміти сутність твору.

Цикл представлений фактурно насиченою, самодостатньою фортепіанною партією, яка написана з урахуванням власних можливостей автора. Оскільки композитор був прекрасним піаністом, камералістом, яскравим концертмейстером, лауреатом Всеукраїнського конкурсу піаністів імені Миколи Лисенка (1984) та дипломантом Всеукраїнського конкурсу камерних ансамблів (1986), він не тільки тонко відчував партнера, а й досконало розумів можливості фортепіанної партії і використовував їх у повній мірі, створюючи складну, віртуозну та водночас глибоко змістовну фортепіанну тканину, яка не просто підтримує соліста, а й активно взаємодіє з ним, збагачує емоційний та образний зміст солоспівів [3].

Виконавська інтерпретація О. Козаренка відзначається вільним ставленням до власного тексту, що проявляється в імпровізації та додаванні нових елементів. Він майстерно використовував динаміку найширшої палітри фортепіано – експресивну й насичену, гнучко виходячи за рамки написаного.

Це підкреслює, що кожне виконання було для Козаренка унікальним актом творення, де суть композитора гармонійно поєднувалася з виконавцем [3].

До того ж, особливої уваги заслуговує його майстерне застосування агогіки – тонких, інтуїтивних відхилень від метричної пульсації. Ці зміни темпу слугують поглибленню емоційного змісту та витонченому відображенню нюансів поетичного слова, акцентуючи ключові фрази та створюючи багатовимірний простір для взаємодії музики і поезії. Такий принцип розвитку фрази є притаманним виконавській манері митця і зберігається протягом всього виконання циклу [3].

Авторське виконання «П'яти солоспівів на вірші Софії Майданської» яскраво демонструє, що Козаренко, як композитор і піаніст, зумів втілити філософський та емоційний задум поезії Софії Майданської. Кожен солоспів у його інтерпретації розкриває унікальний образ, відтворюючи як весняну легкість, танцювальність так і глибокий трагізм та філософські роздуми про буття.

Список літератури:

1. Карась Г. Олександр Козаренко. Недочитана партитура життя: спогади про митця. Івано-Франківськ, Фоліант, 2023. 349 с.
2. Кашкадамова Н. Б. Козаренко Олександр Володимирович. *Енциклопедія сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-9218>, 11.11.2024.
3. Козаренко О. В. Вокальний цикл на слова Софії Майданської / Ганна Носова, Олександр Козаренко. URL: https://youtu.be/1MKHD_rdvEg?si=vqCwwTDKMBb_4MPn, 26.02.2026.
4. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму (на прикладі творчості Олександра Козаренка). *Записки НТШ: праці музикознавчої комісії*. Львів, 2014. Том ССL XVII. С. 252-283.
5. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка: інтонаційні відкриття композитора. *Музикознавчі студії інституту мистецтв ВНУ ім. Лесі Українки*. Луцьк, 2012. Випуск 10. С. 141-157.
6. Майданська С. Вклонилось твоє серце на всі чотири сторони землі [спогад про Олександра Козаренка]. Олександр Козаренко: недочитана партитура життя... Спогади про митця. Івано-Франківськ, 2023. С. 72-77.
7. Майданська Софія Василівна. Біографія. *Бібліотека української літератури*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/bio/printit.php?tid=14960>, 12.02.2026

*Тимчій Ольга Андріївна,
студентка 4 курсу факультету «Фортепіано»
Науковий керівник – Липецька Марія Любомирівна,
к. мист., доцентка кафедри концертмейстерства*

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРУ «EXCURSIONS» САМУЕЛЯ БАРБЕРА

Самуель Барбер є видатною постаттю у сучасній музиці, відомий поєднанням романтизму з традиційними гармонійними структурами. Його твори суттєво посилили емоційну виразність і унікальність сучасної музики. З віком і поглибленням музичної освіти стиль композицій Барбера еволюціонував – він відходив від суворого дотримання традиційних прийомів, надаючи більшого значення мелодії та ритму. Ця зміна не лише розширила суспільне сприйняття романтичної музики, а й збагатила її емоційний зміст. Відмінною рисою Самуеля Барбера серед американських композиторів є те, що він дотримувався ліричного й емоційно виразного стилю композиції та уникай майже всіх експериментальних течій, які проникли в музику в першій половині ХХ століття.

У ранніх фортепіанних творах композитора відчувається вплив романтиків. Фортепіанна творчість поєднує неоромантизм, модернізм і американський колорит, зберігаючи при цьому емоційну глибину та виразну мелодію. Його стиль: співуча мелодика (вплив вокальної музики), густі гармонії (інколи дисонанси), ритмічна складність, баланс між традицією та новаторством. Основні фортепіанні твори: соната для фортепіано op. 26 (1949), Excursions op. 20 (1942-44), Ballade op. 46 (1977), Nocturne (Homage to John Field) op. 33 (1959) тощо.

Стильові риси: ліризм, гармонія, ритм, форма. Фортепіанна музика є містом між романтизмом і модернізмом, поєднує європейську традицію і американську культуру, займає важливе місце в музиці ХХ століття.

«Excursions» op. 20 – це перший опублікований сольний фортепіанний твір Самуеля Барбера. У цьому циклі Барбер ефективно та точно відтворює різноманітні музичні стилі згідно з неоромантичними ідеями: від бугі-вугі у формі п'ятичастинного рондо до теми з варіаціями на відому ковбойську баладу, а також до сільського танцю у стилі «барн-данс» із характерним «скрипковим» звучанням. Цей цикл для фортепіано став єдиним експериментом композитора у націоналістичному напрямі. Ці твори вважали «екскурсіями в стиль, не типовий для Барбера».

Перша частина Excursions Барбера демонструє, як композитор поєднує класичні музичні форми з сучасними ідіомами. Він використовує численні

характерні риси блюзу в межах класичних структур, щоб створити сучасні твори, які водночас мають знайомі, впізнавані риси. Вона має назву «Unproso allegro».

Другий рух під назвою «В повільному блюзовому темпі» втілює популярний американський ідіом, який описують як «багатий і елегантний блюз». Барбер використовує звичайні гармонічні послідовності, а також мелодичні та ритмічні особливості, пов'язані з блюзом, продовжуючи загальну ідею американського ідіому в межах класичної форми.

Третій рух «Excursions» Барбера, позначений як «Allegretto», є темою з варіаціями, яку композитор описує як «вишуканий набір варіацій на чарівну мелодію, що нагадує народну пісню». Без сумніву, мелодійна природа цього руху має характер народної пісні, проте існують сумнівні дискусії щодо того, чи була ця мелодія вже відомою на момент аранжування Барбером.

Четверта частина є «жвавою та радісною сільською танцювальною піснею» і виконує функцію фіналу всього циклу. Саме ця частина особливо передає характерні звучання та стиль гри скрипаля разом із акомпанементом гармошки або акордеона. Протягом усієї частини чітко виділяється мелодична лінія – в одному голосі або в терціях. У цьому стилізованому «сільському танці» Барбер відтворює американський музичний стиль гри.

«Excursions» у виконанні Володимира Горовиця звучать драматично, контрастно, з внутрішнім напруженням. У його фразуванні відчувається розчленованість, часто підкреслює окремі інтонації. Воно більш мовленнєве, навіть «театральне». Використовує великий спектр різких динамічних стрибків, сильні кульмінації. Горовиць «розтягує» час для ефекту – це його фірмовий стиль. Звуковидобування у нього різноманітне – атака від дуже ніжної до різкої, сильна диференціація голосів. Кульмінація раптова і вибухова – ефект сильного емоційного удару. Отже виконання Горовиця експресивне, контрастне, індивідуалізоване.

Виконання Arthur Moreira Lima має виразно романтичний, співучий характер. Піаніст орієнтується не на технічну демонстрацію, а на передачу емоційної лінії твору. У грі домінує ліричність, відчувається внутрішня напруга і поступове наростання. Інтерпретація наближена до вокального мислення (фрази «дихають»). Його виконання характеризується продуманим фразуванням, пластичною динамікою, тонким використанням *rubato*, збалансованою фактурою. Кульмінаційні моменти досягаються не різко, а через накопичення. Педалізація використовується плавна. Його ліва рука звучить м'яко, добре витриманий баланс (права рука – на першому місці). Це показує розуміння ієрархії фактури. Як висновок, його інтерпретація спрямована на емоційне розкриття твору, а не на віртуозність.

Цикл «Excursions» Самуеля Барбера має на меті показати багатство національного музичного мислення США. Він розвиває у виконавців відчуття стилістичної гнучкості, ритмічної свободи, здатність передавати характерні інтонації різних жанрів, а також вміння поєднувати технічну точність із живою, імпровізаційною подачею. Для піаніста цей цикл є надзвичайно

цінним, оскільки: формує відчуття різножанровості та стилю, розвиває ритмічну координацію та артикуляційну чіткість, удосконалює технічну майстерність у поєднанні з художньою виразністю. Виконання даного твору є важливим не лише з педагогічної, а й з концертної точки зору. Цикл дозволяє продемонструвати різноплановість виконавця, його музичне мислення та здатність створювати яскраві, контрастні образи.

Список літератури:

1. Blinderman S. The Piano music of Samuel Barber [Електронний ресурс]: дисертація. – Режим доступу: <https://ttu-ir.tdl.org/server/api/core/bitstreams/dfbc1130-6e04-4025-9010-5533078e4739/content> (дата звернення: 25.03.2026)

2. Friedewald E. A formal and stylistic analysis of the published music of Samuel Barber [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.scribd.com/document/356771415/Fried-Ewald> (дата звернення 23.03.2026)

3. Min Wang. An Analytic of Samuel Barber's Neo-Romantic Music Style || Advances in Social Science, Education and Humanities Research. – 2021. – Proceeding of the Innovation (ADII 2021). - <https://www.atlantis-press.com/article/125970453.pdf> (дата звернення 23.03.2026)

КЗ ЛОР Дрогобицький музичний фаховий коледж імені В. Барвінського

*Ткач Віталій-Андре,
студент 4 курсу, профілізації «Теорія музики»
Науковий керівник – Рудаська Олена Володимирівна,
старша викладачка ЦК «Теорія музики»*

ФЕНОМЕН РОК-БАЛАДИ У ТВОРЧОСТІ КУЛЬТОВОГО ГУРТУ AVENGED SEVENFOLD

У сучасній популярній музиці спостерігається активне інтегрування різноманітних жанрових форм, серед яких особливе місце займають синтези важкого металу та мелодичної рок-балади. У цьому контексті варто виокремити творчість Avenged Sevenfold — колективу, що насамперед асоціюється зі стилями хеві-метал, металкор і хард-рок. Проте гурт також створив цілу низку ліричних композицій, які, зберігаючи характерний для них потужний металевий звук, наповнені емоційною глибиною та мелодизмом. Ці твори не лише розширюють жанрові межі традиційної рок-балади, але й демонструють її адаптацію до сучасних тенденцій важкої музики.

Рок-балади в арсеналі гурту відіграють значну роль як у драматургічній, так і в емоційній будові їхніх альбомів. Вони служать контрастом до агресивнішого звучання інших композицій і розкривають більш тонкі та глибокі аспекти людського буття: тематику втрати, спогадів, духовних переживань і пошуків сенсу. Це дозволяє рок-баладі виступати не просто жанровим відтінком, а стає важливою формою художнього вираження почуттів та ідей.

Феномен рок-балади у творчості Avenged Sevenfold базується на синтезі декількох музичних традицій. Тут присутні риси класичних рок-балад, power-балад 1980–1990-х років і сучасного металу з його експериментальним звучанням. Проте варто зазначити, що попри інтерес до цього питання, в музикознавстві феномен рок-балади у контексті творчості гурту все ще залишається недостатньо дослідженим. Це відкриває широкі перспективи для більш детального аналізу, зокрема щодо музично-драматургічних особливостей, жанрових трансформацій і засобів художнього вираження цієї надзвичайно цікавої складової їхньої творчості.

Жанр рок-балад гурту Avenged Sevenfold займає особливе місце у творчості колективу, відіграючи важливу роль у формуванні його художнього образу. Балади, створені гуртом, надають можливість музикантам розкрити нові грані свого таланту, особливо ту сторону, яка підкреслює ліричність і глибину їхніх музичних композицій. Завдяки інтерпретації традиційних канонів рок-балади через призму важкої музики, вони дозволяють собі сміливі експерименти з різними стилістичними рішеннями та інструментальними комбінаціями. У своїх роботах Avenged Sevenfold успішно поєднують класичні ознаки жанру — такі як мелодійність, поступовий розвиток драматургії та потужна емоційна складова — з притаманними їм елементами, до яких належать витончені гітарні соло, потужні важкі рифи та симфонічні аранжування.

У процесі підготовки дослідження було глибоко вивчено теоретичні аспекти феномена рок-балади як окремого жанру в контексті рок- та метал-музики. Особливий акцент зроблено на аналізі ролі цих композицій у музичній спадщині Avenged Sevenfold. Отримані результати довели, що рок-балада є однією з ключових форм музичного самовираження не лише для цього гурту, а й у межах усього рок-жанру загалом. Балади поєднують у собі мелодійність, яскраву гармонічність та драматичний розвиток твору, що створює сильну емоційну напругу й багатоманітність вражень для слухача.

Витоки жанру рок балади просліджуються до середини ХХ століття, коли почали формуватися нові течії популярної музики. Протягом десятиліть з розвитком рок-музики цей жанр трансформувався й адаптувався до нових тенденцій, інтегруючи до своєї структури елементи хард-року, хеві-металу, прогресивного року та інших течій. До ключових характеристик рок-балади можна віднести спокійний або помірний темп, ліричну атмосферу текстів, акцент на мелодійності, емоційну виразність вокальних партій і поступове зростання динамічної напруги композиції, що кульмінує у глибокому та зворушливому фіналі.

Серед унікальних стильових особливостей Avenged Sevenfold є, те що творчість гурту побудована на синтезі різноманітних музичних жанрів важкої сцени — таких як металкор, хеві-метал, хард-рок і прогресивний метал. У цьому контексті рок-балади стають невіддільним елементом загального саунду колективу. Вони не лише надають можливість охопити ширший

емоційний спектр, але й демонструють здатність гурту проникати глибше у світ художньої експресії, долаючи звичні жанрові межі та додаючи нових акцентів їхньому звучанню.

Так, композиції *Seize the Day*, *Dear God*, *Roman Sky* і *Buried Alive* вирізняються багатством музичних прийомів, застосуванням контрастної драматургії, гармонійним поєднанням акустичних і електричних інструментів, а також складною гармонійною та мелодійною структурою.

Отже, рок-балади цього гурту виконують не лише емоційну, а й важливу композиційну роль. Вони утворюють яскравий контраст із більш агресивними роботами *Avenged Sevenfold*, розширюють стилістичний діапазон їхньої музики та забезпечують глибше художнє вираження змісту композицій.

Можна зробити висновок, що рок-балади є ключовим компонентом творчості *Avenged Sevenfold*, оскільки органічно поєднують традиції класичної рок-балади з елементами сучасної важкої музики. Це вказує на високий рівень стилістичної багатогранності та унікальний творчий підхід музикантів до формування свого музичного обличчя.

Список літератури:

1. *Avenged Sevenfold* (офіційний сайт). [Електронний ресурс]. URL: <https://www.avengedsevenfold.com/> (дата звернення 20.03.2026).

2. Бойко О. Становлення української рок-музики: біг-біт. *Музична україністика: сучасний вимір: Зб. наук. статей пам'яті композитора й музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора Антона Мухи*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. С. 264–283.

3. Бондаренко А. До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. статей*. Вип. 19 Київ, 2011 С. 70–77.

4. Вавшко І. Рок-балада і народна пісня: механізми взаємодії. *Музикознавчий універсум*. Львів, 2016. Вип. 38–39. С. 82–93.

5. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу: Монографія. К. : Логос, 2009. 227 с.

Vysoká škola múzických umění v Bratislave
Hudobná a tanečná fakulta

Usenko Sofiia,
1 ročník magisterskeho stupňa Študijný program: hudobná interpretácia a tvorba, Špecializácia: klavír – pedagogické zameranie
Pedagóg - doc. Mgr. art. Jordana Palovičová, ArtD.

JOHANN NEPOMUK HUMMEL A JEHO VÝZNAM Z HEADISKA HISTÓRIE KLAVÍRNEJ INTERPRETÁCIE A PEDAGOGIKY

Johann Nepomuk Hummel patrí k najvýznamnejším osobnostiam klavírnej kultúry na prelome 18. a 19. storočia a v dejinách klavírneho umenia má výnimočné postavenie ako sprostredkovateľ medzi viedenským klasicizmom a raným

romantizmom. Ako priamy žiak Wolfganga Amadea Mozarta a Josepha Haydna nadviazal na interpretačné ideály klasicistickej estetiky, ktoré vo svojej pedagogickej, teoretickej i kompozičnej činnosti ďalej rozvinul a systematizoval do uceleného súboru zásad klavírnej techniky, interpretácie a hudobného výrazu. Nezostáva však iba pokračovateľom tradície – Hummel je osobnosťou, ktorá klasicistické princípy vedome reflektuje a pretvára v kontexte meniacich sa technických, výrazových a zvukových možností klavíra.

Osobitný význam má Hummelovo pôsobenie v oblasti klavírnej pedagogiky. Jeho rozsiahle teoreticko-praktické dielo “Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianoforte-Spiel” (1828) patrí k najkomplexnejším pedagogickým traktátom svojej doby a predstavuje jeden z kľúčových prameňov k poznaniu dobovej interpretačnej praxe. Hummel v ňom klavírnu techniku nechápe ako samoučelný mechanický prostriedok, ale ako neoddeliteľnú súčasť hudobného myslenia a umeleckého výrazu. Mimoriadny dôraz kladie na kvalitu elementárnej výučby a varuje pred povrchným alebo nesystematickým prístupom, keď uvádza, že “zlé návyky, ktoré vzniknú v začiatkoch z nedbalosti, odstraňujú sa neskôr iba veľmi ťažko a často je nemožné zbaviť sa ich celkom“ [1, s.52]. Tento postoj jasne dokumentuje Hummelovo presvedčenie, že technika musí vyrastať z logického a vedome kontrolovaného procesu, ale nie z mechanického drilu.

V pedagogickej koncepcii zároveň zdôrazňuje rozdiel medzi samotným technickým zvládnutím skladby a jej umeleckým naplnením. Hummel explicitne rozlišuje “prednes správny a krásny; pod prvým pojmom sa chápe skôr remeselnotechnické zvládnutie skladby, druhý zohľadňuje už vyššie – estetické kvality umeleckého diela pri jeho interpretácii“ [1, s.52].

Týmto rozlíšením predznamenáva moderné chápanie interpretácie, v ktorej technika nie je cieľom, ale prostriedkom umeleckého výrazu.

Popri pedagogickej a teoretickej činnosti zohrávajú významnú úlohu aj Hummelove klavírne skladby, medzi ktorými zaujímajú dôležité miesto etudy op. 125. Tieto etudy nemožno chápať iba ako súhrn technických cvičení, ale ako komplexný umelecký materiál, ktorý reflektuje autorovu estetickú predstavu o klavírnej hre. Ich technická náročnosť je úzko spätá s artikuláciou, frázovaním, rozličnými technickými problémami (pričom každá etuda sa zameriava na iný typ techniky), ako aj s harmonickým myslením a formovou logikou. Opus 125 možno preto vnímať ako praktické vyústenie Hummelových pedagogických princípov a zároveň ako významný predstupeň k romantickému poňatiu koncertnej etudy, ktoré sa naplno rozvinulo v tvorbe Fryderyka Chopina a Franza Liszta.

Neoddeliteľnou súčasťou Hummelovho interpretačného profilu bolo aj umenie klavírnej improvizácie, ktoré v 19. storočí tvorilo prirodzenú súčasť koncertnej praxe. Dobové pramene jednoznačne svedčia o jeho výnimočných improvizáčnych schopnostiach. Carl Czerny spomína, že “ešte nikdy nepočul také nové a udivujúce obtiaže, takú čistotu, eleganciu a nežnosť prednesu a toľko vkusu pri improvizácii“ [1, s.46], čím poukazuje na mimoriadnu syntézu technickej brilantnosti a estetickéj kultivovanosti Hummelovej hry. Aj anglický kritik Henry

Fothergill Chorley zdôrazňuje, že Hummelova improvizácia bola zároveň disciplinovaná aj fantastická, keď píše, že “neobvyčajná sebadisciplína jeho hry mu nikdy nebránila pri vytváraní nálady alebo humoru“ [1, s.47].

Cieľom tejto práce je poukázať na význam Johanna Nepomuka Hummela v dejinách klavírnej interpretácie a pedagogiky a analyzovať jeho prínos prostredníctvom vybraných etud op. 125, ktoré predstavujú syntézu technického, výrazového a štýlového myslenia svojej doby. Práca sa usiluje prezentovať Hummela ako kľúčovú osobnosť formovania moderného klavírneho umenia, ktorej pedagogický a interpretačný odkaz má trvalý význam aj pre modernú klavírnú prax.

Hummelov opus 125 (1833) pozostáva z dvadsiatich štyroch klavírných etud, ktoré systematicky prechádzajú kruhom kvínt a v každej tónine stavajú do kontrastu durovú tóninu s jej rovnomennou molovou [2].

Tieto etudy vznikli na objednávku francúzskeho vydavateľa Aristida Farrencia a v roku 1833 boli súčasne vydané v Paríži vydavateľstvom Farrenc, vo Viedni u Haslingera, v Londýne u Cramera, Addison & Beale.

Analýza etúd op. 125 Johanna Nepomuka Hummela pokazuje na to, že tento súbor nepredstavuje iba systematickú zbierku technických cvičení, ale premyslený pedagogicko-umelecký koncept, v ktorom je klavírna technika neoddeliteľne spätá s hudobným myslením a štýlovou kultúrou interpretácie. Každá etuda rozvíja špecifický typ techniky – od stupnicového a prekladového prstokladu, cez akordickú a oktavovú hru, kontrapunktické myslenie až po legatovú spevnú faktúru, a však v službe hudobného výrazu.

Spoločným rysom etúd je dôraz na plynulosť pohybu, dobre premysleného prstokladu a kultivovanú tónovú tvorbu, ktoré vychádzajú z klasicistických interpretačných ideálov, no zároveň anticipujú estetiku raného romantizmu. Hummel systematicky kladie nároky nielen na mechanickú zručnosť interpreta, ale aj jeho schopnosť formovať dlhé frázové oblúky, pracovať s dynamickými kontrastmi a udržať formovú logiku skladby bez straty výrazovej rovnováhy.

Etudy zároveň podporujú vnútornú dramaturgiu celého cyklu: kontrast medzi virtuóznymi, brilantnými číslami a lyrickejšími introspektívnymi skladbami vytvára ucelený obraz klavírnej techniky ako komplexného umeleckého nástroja. Z tohto hľadiska možno Etudy op. 125 chápať nielen ako pedagogický materiál, ale aj ako významný príspevok k formovaniu klavírnej interpretačnej praxe prvej polovice 19. storočia.

Zoznam literatury:

1. Starosta M. Kapitoly s dejín klavírneho umenia a pedagogiky klavírnej hry. Bratislava: Vysoká škola múzických umení, Centrum umenia a vedy, 2014. 199 s.

2. Cho Sun-Im. J.N. Hummel's Piano Etudes, op. 125: A Pedagogical Analysis. ProQuest Dissertations & Theses. City University of New York. 2012. 202 p.

*Чворсюк Ростислав Іванович,
студент I курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти
спеціальності В5 Музичне мистецтво
Науковий керівник – Душний Андрій Іванович,
к.пед.н., професор кафедри музично-теоретичних дисциплін та
інструментальної підготовки*

БАЯННИЙ ТВІР «WHY?» ІГОРЯ САЄНКА У ФОКУСІ СЬОГОДЕННЯ

Баянна музика сучасних композиторів постає новим баченням інструменту на концертній естраді. Творчий експеримент, який композитор передає крізь призму образного бачення, відчуття звучання внутрішнім слухом та матеріалізаційну складову – спектральність інтерпретаційного моделювання та виконавського інтонування. Слухове сприйняття образної кореляції музичної тканини торкається внутрішнього переосмислення та уявного виконання. Таким чином, підсвідомо, в уяві виконавця твір вже набуває певної форми, яка сприяє її втіленню на інструменті автоматично, за допомогою повного компоненту знань, умінь та навичок виконавської майстерності.

Музика Ігоря Саєнка, Ярослава Олексіва, Андрія Стрільця, Дениса Снігирьова, Миколи Головчачка, Павла Гільченка та інших сучасних авторів-виконавців скомпонована на традиціях модернізму, апелює до нової хвилі та неофольклористичних тенденцій сучасного полістильового осмислення. Натомість, музична мова баянної творчості Володимира Рунчака торкається горизонтів авангардизму та постмодернізму, і тим самим уособлює нові течії та напрямки сучасного самовираження у творчо-виконавському контексті. Звичайно, неофольклоризм та нова фольклорна хвиля притаманні творчості Володимира Зубицького, Віктора Власова, Анатолія Гайденка, Андрія Сташевського, Володимира Клименка та ін.

Нашу увагу привертає творчість заслуженого артиста України **Ігоря Саєнка**. Великий досвід концертної діяльності як соліста та ансамбліста, аранжувальника та витонченого інтерпретатора надихнув митця на створення власного оригінального репертуару. Баянна концертна п'єса «Why?» («Чому?») [3], постає відображенням нової музичної мови у полігамності звукової барви. Тут, простежується сплетіння токатного екстриму та кантиленної протяжності в середній частині із вібраціями пасажних нашарувань у звуковому балансі витриманої монодійної лівої руки. Ігрові «розспівки» певних мелодичних ліній вплетені у різку пасажну насиченість із гострим або обривчастим звуковим закінченням. У такому художньому задумі, автор передає певну біль, крик душі та внутрішній психологічний

дисбаланс. Складається враження, що перебуваючи на межі, людина задає собі питання «Чому?». І, крізь призму внутрішнього неспокою знаходить в собі сили жити і творити далі. Саме така зібраність чітко простежується у експресивному пульсуючому ритмі третьої частини. Тема третьої частини, яка на початковому етапі постає прототипом першої, видозмінюється міховими пасажними зворотами у міксованому віртуозному резонансі певного реверсивного домінування із пасажною видозміною та контрастною динамічною палітрою, яка поступово спадає до завмираючої імітаційної гри без звуку.

У контексті нашої розвідки, варто звернутися до гіпотези сучасного дослідника баянних композиторських тенденцій Дмитра Кужелева: «... особливість композиторського сприйняття сучасності з її інтенсивним ритмом, не залишає людині багато часу на прослуховування масштабних творів» [1, с. 224]. Відтак, технологія виконавської інтерпретації «Why?» вимагає стабільної технічної свободи маневрування. Композитор, зосереджує увагу на повному спектрі володіння звуковою барвою, контрастах динамічного поєднання, артикуляційній збалансованості та легкості виконавської подачі [2]. Водночас, виконавський фокус твору побудований та стрімких пасажних поєднаннях та поліритмії, які вимагають віртуозного володіння дрібною та акордовою техніками, фізичної витривалості та свободи виконавського тону.

Таким чином, твір Ігоря Саєнка «Why?» постає утвердженням нового надбання оригінальної музики для баяна сучасних композиторів-виконавців, структурно-сміслові наповнення – резонансом раціонального прояву художньо-образної концепції авторського задуму.

Список літератури:

1. Кужелев Д. Баянна творчість українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Львів: СПОЛІОМ, 2023. 408 с.
2. Чворсюк Р. І. Саєнко «Why». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9q6KaMbO274>
3. Sayenko I. «Why?!?». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RFJjfamXH6I&t=138s>

*Ван Чен WANG CHENG,
аспірант другого року навчання
кафедри духових та ударних інструментів
Науковий керівник – Майчик Остап Іванович,
доктор філософії, професор, проректор з
науково-педагогічної, творчої роботи та
міжнародних зв'язків ЛНМА імені М. В. Лисенка*

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ТРОМБОНІСТА ЛЮ ЯН (LIU YANG) У КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Відомий сучасний китайський тромбоніст Лю Ян (*Liu Yang*) гру на тромбоні почав вивчати у 1991 р. він під керівництвом професора Лі Ліфу (*Li Lifu*). У 1997 р. він був прийнятий до Центральної консерваторії з відмінними результатами та навчався у професора Чжао Жуйлінліна (*Zhao Ruilinlin*) [1]. Після студій на Батьківщині, мистець продовжив навчання у Європі: у 2000 р. він був прийнятий до аспірантури по класу тромбон Саарбрюкенської консерваторії (*The Saarbrücken Conservatory of Music*) в Німеччині, де в 2004 р. отримав ступінь магістра. У 2006 р. він отримав тут найвищий ступінь виконавця інструментальної музики.

Під час перебування в Німеччині, Лю Ян запрошували до співпраці такі оркестри, як:

- «Симфонічний оркестр Німецького радіо Саарбрюкена» (*German Saarbrücken Radio Symphony Orchestra*);
- «Бременський камерний оркестр» (*Bremen Chamber Orchestra*);
- «Німецький національний молодіжний симфонічний оркестр» (*German National Youth Symphony Orchestra*);
- «Мангаймський камерний оркестр» (*Manheim Chamber Orchestra*) та ін.

У 2005 р. мистець обіймав посаду заступника керівника групи тромбонів «Німецького національного філармонічного оркестру Рейнської області» (*German Rhineland National Philharmonic Orchestra*). У 2006 р. Лю Ян повернувся на Батьківщину, оскільки його запросила на роботу пекінська Центральна консерваторія. У 2008 р. він став запрошеним головним тромбоністом «Китайського національного симфонічного оркестру» (*The China National Symphony Orchestra*).

Нині Лю Ян працює на посаді доцента кафедри тромбону Центральної консерваторії, де завідує секцією духових інструментів.

Крім того, мистець є запрошеним професором:

- «Китайської консерваторії» (*China Conservatory of music*);

- «Синхайської консерваторії» (*Xinghai Conservatory of music*);
- «Тяньцзіньської консерваторії» (*Tianjin Conservatory of music*);
- «Шеньянської консерваторії» (*Shenyang Conservatory of music*);
- «Уханьської консерваторії» (*Wuhan Conservatory of music*);
- «Шеньчженьської школи мистецтв» (*Shenzhen Art School*);
- «Нанкінської школи мистецтв» (*Nanjing art school*);
- «Сичуаньської консерваторії» (*Sichuan Conservatory of music*);
- «Університету Південної Кароліни» (*The University of South Carolina*);
- «Штутгартської музичної академії» (*The Stuttgart Academy of music*);
- коледжу Канзаського університету (*The Music College of the University of Kansas*) [2].

Лю Ян досягнув успішних результатів у педагогічній діяльності. Так, його студенти отримали перші премії на конкурсах тромбоністів у 2010, 2013 та 2016 рр., були відібрані до складу провідних колективів Піднебесної:

- «Національного симфонічного оркестру Китаю» (*The National Symphony Orchestra of China*),
- «Китайського філармонічного оркестру» (*China Philharmonic Orchestra*),
- «Симфонічного оркестру Гуанчжоу» (*Guangzhou Symphony Orchestra*),
- «Китайського театру опери та балету» (*China Opera and dance theater*);
- «Симфонічного оркестру Нінбо» (*The Ningbo Symphony Orchestra*)

та інших оркестрів.

Як один із видатних китайських тромбоністів, активних на світовій музичній сцені, Лю Ян поставив за мету зробити власний внесок у викладання та виконання камерної музики на тромбоні та духових інструментах у Китаї [1]. Крім педагогічної, Лю Ян проводить активну виконавську діяльність. Лю Ян став першим китайським тромбоністом, який отримав постійну посаду в європейських і американських оркестрах рівня А (*A-level*).

На Батьківщині мистець є віце-президентом «Китайської федерації тромбоністів і тубістів» (*The Chinese Trombone and Tuba Federation*). Крім того, Лю Ян є єдиним тромбоністом, який у червні 2013 р. у прямому ефірі на музичному телевізійному каналі «*CCTV Music Channel*» брав участь у трансляції «Концерту десяти кращих виконавців на духових інструментах «Славний цвіт»» (*Glorious Bloom*). Слід підкреслити, що Лю Ян велику роль приділяє не лише концертній, педагогічній та музично-громадській діяльності, а й прикладається до збагачення китайської музично-дидактичної літератури в керунку наукового обґрунтування засад тромбонного виконавства. Зокрема, він є автором наступних праць:

- «Збірника уривків для тромбону з оркестрових творів» (*Collection of Trombone Band Excerpts*), який Лю Ян уклав у 2008 р. разом із професором Чжао Жуйлінь (*Zhao Ruilin*);
- підручника з гри на тромбоні «Знамениті вчителі вчать грати на тромбоні» (*Famous Teachers Teach You to Learn Trombone*) (2012);
- «Збірки квартетів для тромбону» (*Trombone Quartet Collection*) (2012);

– другого «Збірника ансамблів для тромбону та тріо» (*Trombone Ensemble Collection II and Trio*). Показово, що у 2015 р. мистець зібрав майже 30 тромбоністів по всій країні, щоби записати та опублікувати всі твори з цього видання. Крім того, Лю Ян записав сольний CD-альбом «Напрямок тромбону» (*Trombone Trend*).

Як соліст, Лю Ян виконав концерти для тромбону з багатьма симфонічними та духовими оркестрами в Китаї та за кордоном. Так, мистець співпрацював із наступними колективами:

– «Китайським філармонічним оркестром» (*The China Philharmonic Orchestra*);

– Тяньцзіньським оперним театром (*Tianjin Opera House*);

– симфонічним оркестром Хенані (*Henan Symphony Orchestra*);

– симфонічним оркестром Внутрішньої Монголії (*Inner Mongolia Symphony Orchestra*);

– симфонічним оркестром Ченду (*Chengdu Symphony Orchestra*);

– симфонічним оркестром Бату (*Baotou Symphony Orchestra*);

– «Китайським молодіжним симфонічним оркестром» (*China Youth Symphony Orchestra*)

– симфонічним оркестром Хунаню (*Hunan Symphony Orchestra*);

– симфонічним оркестром Південної Кароліни (*South Carolina Symphony Orchestra*);

– духовим оркестром Канзасу (*Kansas Wind Orchestra*) та ін.

Таким чином, творчу діяльність одного з провідних сучасних тромбоністів Піднебесної Лю Ян слід розглядати в контексті міжкультурної взаємодії, яка відбувається під впливом інтеграційних і глобалізаційних процесів.

Список літератури:

1. Liu Yang. *Jinbaomusic.com*. URL: <http://en.jinbaomusic.com/index.php?c=index/show/index&id=237> [дата звернення: 12.03.2026]
2. Liu Yang. Trombone teacher. *Beijing East bank Academy of Music*. URL: <http://www.ccom-prep.org/ENG/contents/jxtd/lychjs.html> [дата звернення: 16.02.2026].

*Сюй Шанмін XU SHANGMING,
аспірант третього року навчання кафедри
хорового та оперно-симфонічного диригування
Науковий керівник – Соланський Степан Степанович,
к. мист., доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
та кафедри спеціального фортепіано*

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОГО СИМФОНІЗМУ У ХХ СТОЛІТТІ

Китайська симфонічна музика у ХХ ст. пройшла інтенсивний шлях розвитку – від освоєння композиторами практики оркестрового письма до створення високохудожніх зразків національного симфонізму. Етапи її становлення короткі, але в них помітні відмінні риси, що дозволяють вибудовувати історичну хронологію і відзначати характер накопичень та якісних змін у динаміці розвитку національної симфонічної музики.

Окциденталізм у далеких східних країнах не торкався широких верств населення і з огляду на доволі відчутну закритість автентичних східних культур та досить обмежене коло поширення європейської екзотики. Однак, культурний обмін так чи інакше поступово прогресував і приносив нові результати.

З плином часу, щораз більше європейських місіонерів приїжджали до Китаю, привозячи не лише різні досягнення і винаходи європейської цивілізації та культурні надбання, але й ділилися своїми музичними здобутками, в тому числі – скрипковою музикою, яку репрезентували охочі до подорожей та нових вражень скрипалі. Деякі з них, наприклад, Теодорікус Педріні (*Theodoricus Pedrini* (1670 – 1746) з Італії, Флоріан Бахр (1706 – 1771) з Німеччини, Жан Жозеф де Граммон (1736 – 1812) з Франції, працювали вчителями музики при палацах імператорів. Після того, як іноземні місіонери впровадили скрипку китайцям наприкінці XVII ст., вона все ж не набула аж надто широкої популярності. Безумовно, що в елітарних колах європейська музика звучала при дворах, але винятково як вияв багатства і розкоші та інтелектуальних розваг знаті.

На межі XIX – XX століть все більше китайської молоді їде з метою навчання в Європу та США, де стають адептами світових інструментальних шкіл, осягають виконавську та композиторські техніки, в тому – і симфонічного письма, здобуваючи високий професійний статус. Однак, серед прогресивних китайців були також представники інтелігенції, зокрема, серед вчених (не музикантів), які прийняли, практикували і популяризували симфонічну музику в Китаї.

Наприкінці 1920-х і 1930-х років багато китайських музикантів, які навчалися за кордоном, повернулися до Китаю і сприяли розвитку музичного мистецтва на Батьківщині. Деякі з них стали видатними музикантами. Серед найвідоміших – Хуан Цзи (1904 – 1938), який навчався в США, Сіань Синьхай (1905 – 1945), Ма Сіконг (1912 – 1987), які здобули освіту у Франції та інші. У цьому контексті можна згадати кандидатську дисертацію Лі Яньлуна «Перетворення національних та світових тенденцій в розвитку китайської скрипкової музики на прикладі творчості Ма Сіцонга» [2].

Необхідно зазначити, що у відповідних соціальних умовах розвивалася так звана нова музика, пропагована революційним Китаєм. Так, у Шанхаї – космополітичним багатонаціональним містом, названим «Парижем Сходу», звідки походили два перші композитори були давні традиції європейської музики.

Досліджуючи симфонічну музику Китаю, Ян Цзюнь зазначив «...на основі синтезу європейської жанрово-стильової моделі й китайського музичного мислення відбулося становлення національного симфонічного стилю. Одним з важливих чинників такого синтезу є використання інструментів китайського національного оркестру у симфонічній музиці сучасного Китаю» [1, с. 165].

Китайська музична культура першої половини ХХ ст. однією з паритетних ліній розвитку обрала наступну з центральних магістралей – прагнення китайських музикантів до засвоєння знань і досвіду, накопичених в західній музиці. Одним з важливих кроків на цьому шляху було створення і функціонування симфонічних оркестрів та популяризація у сфері їх діяльності здобутків європейської симфонічної музики. Історія оркестрового виконавства в Шанхаї бере свій початок з другої половини ХІХ ст.

Шанхайський оркестр став першим колективом в країні, який виконував твори західної класики в перекладі на духовий склад. З розширенням інструментального складу зростає і урізноманітнюється репертуар оркестру, який має змогу виконувати симфонічні твори та концерти без купюр.

У цілому, симфонічна творчість китайських композиторів завжди була найтіснішим чином пов'язана з суспільним життям країни, з процесами міжкультурної комунікації. У ХХ ст. симфонічна музика Китаю накопичила власні концепції, у ній сформувалися вкрай самобутні риси.

Список літератури:

1. Цзюнь Ян. Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст.: дис... докт. філософії: 034 – Культурологія / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2022. 193 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/YAn-TSzyun-Disertatsiya.pdf>

2. Яньлун Лі. Перетворення національних та світових тенденцій в розвитку китайської скрипкової музики на прикладі творчості Ма Сіцонга: дис... канд. мист.: 17.00.03 – Музичне мистецтво / ЛНМА імені М.В. Лисенка. Львів, 2021. 314 с. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/%D0%9B%D1%96-%D0%AF%D0%BD%D1%8C%D0%BB%D1%83%D0%BD-disser.pdf>

*Шеремета Ангеліна Олександрівна,
студентка 4 курсу відділу «Теорія музики»
Науковий керівник – Лачко Тетяна Юрійвна,
викладачка-методистка відділу «Теорія музики»*

МУЗИЧНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ГЕРОЇКИ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ У ЦИКЛІ «ХОРОВІ АКВАРЕЛІ» ТАРАСА КРАВЦОВА

Тарас Сергійович Кравцов (1922–2013) – видатний український композитор, музикознавець, педагог і ветеран Другої світової війни – у своїй творчості неодноразово звертався до теми національної пам'яті та героїзму. Сам він пройшов горнило війни: у 1940 році юнак вступив до Харківського музичного училища, але плани стати піаністом перервала мобілізація на фронт. Попри важкі випробування, які довелося пережити на війні, Т. Кравцов не втратив жаги до творчості. Після демобілізації він повернувся до Харкова, закінчив консерваторію й присвятив життя розвитку української музичної культури. Цей особистий досвід фронтовика глибоко вплинув на його світогляд і знайшов відображення в художніх образах, зокрема у хоровому циклі «Хорові акварелі» на вірші Володимира Сосюри [3, с. 21].

Найяскравіше тема героїв Батьківщини розкривається у першій мініатюрі весняної тріади циклу – «Ми рвали проліски» (для чоловічого складу). На думку музикознавиці Наталії Семененко, саме ця акварель посідає особливе місце в циклі: «У ній йдеться про героїв, що віддали життя у боях за Батьківщину, а зміст наступних хорів сприймається як втячність їм нащадків» [2, с. 2].

Композитор перетворює поетичний текст Сосюри на глибокий реквієм і водночас – символ вічної пам'яті. Весна тут постає не лише як оновлення природи, а й як пам'ять про полеглих, чий життя стали фундаментом для майбутнього.

Композиційно мініатюра має вільну форму з рисами рондо (А-В-А-С-А, де тема А (рефрен) – проводиться на слова «Ми рвали проліски», тема В – «Де ми ішли», тема С – «Кудись пливли»), де рефрен «Ми рвали проліски» повертається як голос живих, що вшановують загиблих. Тональність Аs-dur спочатку створює світлий, м'який колорит, але вже у другому такті відбувається модуляційне переосмислення VI5/3 у S5/3 тональності с-moll. Це підкреслює драматичний зсув від спогаду до болю.

Другий розділ (Piu vivo alla marcia) стає справжньою кульмінацією: активізація ритму, темпу, неточні імітації та перехід від с-moll до С-dur з акцентами на мінорному тризвуку VII низького ступеня. Саме на цій гармонії звучать слова «кривавими шляхами», що надає фразі символічної ваги, жалобної сили й трагізму.

Композитор майстерно використовує прийом, подібний до «шубертівської субдомінанти» – гармонічне затемнення через нестійкі мінорні акорди з альтерацією, що створює враження глибокої внутрішньої боротьби та скорботи.

Повернення до рефрену в третьому розділі (*Piu vivo grazioso*) відбувається вже у F-dur – пасторальній тональності, але з подвійними низхідними затриманнями (немов задушевний плач) і хроматичною секвенцією. Мінорний тризвук на VI низькій ступені на словах «очі тих» звучить як гармонія спогаду, смутку та німого прощання.

Завершується мініатюра недосконалою каденцією в басовій партії – голосом вшанування й вдячності, що залишає відчуття постійної пам'яті.

Таким чином, у «Ми рвали проліски» Т. Кравцов поєднав особисту фронткову пам'ять з національною темою героїзму. Гармонічні засоби – альтеровані акорди, еліптичні звороти, модуляції в далекі тональності, використання 3б.5/3 як драматичного засобу – стають не просто технічними елементами, а потужним засобом виразності. Вони передають перехід від світлого спогаду до трагізму й далі – до просвітленої вдячності.

Особливе місце в інтерпретації творчості Т. Кравцова посідає Камерний хор Харківської обласної філармонії (нині Академічний хор імені В'ячеслава Палкіна) під керівництвом професора В. Палкіна – учня композитора по класу сольфеджіо і гармонії.

Як підкреслює Г. Савельєва у статті «Хорові акварелі» Т. Кравцова у репертуарі Камерного хору Харківської обласної філармонії, саме цей колектив став одним із найяскравіших інтерпретаторів циклу. У 2002 році хор виконав увесь твір до ювілею Кравцова, а в 2005-му – на концерті Спілки композиторів України.

У мініатюрі «Ми рвали проліски» В. Палкін і хоровий колектив розкривають образ просвітленої романтичної скорботи воїна, присвячений тим, хто віддав життя на полі бою, – це подяка полеглим героям за можливість жити та споглядати мирну дійсність. Диригент акцентував увагу на емоційній виразності хористів, точному дотриманні композиторських ремарок, роботі над чистотою гармонічного строю, динамічною палітрою та тембровим балансом чоловічої групи, формуючи глибокий і щирий образ національної пам'яті [1, с. 26].

Тема героїв Батьківщини не обмежується однією мініатюрою. У контексті всього циклу «Хорові акварелі» вона стає філософською основою: весна оновлення постає водночас як пам'ять про жертви, літо – як життя, за яке боролися герої, осінь і зима – як спокій і відродження. Т. Кравцов, сам ветеран, через хорову палітру втілює ідею, що героїзм – це не лише подвиг на полі бою, а й вічна присутність у національній пам'яті та культурі.

У висновку можемо стверджувати: творчість Тараса Кравцова – це живий пам'ятник героям Батьківщини. Через гармонічну мову, інтонаційну драматургію та глибоке осмислення поетичного слова композитор перетворює

особистий фронтвий досвід на загальнонаціональний художній образ. Цикл «Хорові акварелі» стає прикладом того, як музика зберігає пам'ять про полеглих і передає її нащадкам – як вдячність і натхнення.

Список літератури:

1. Савельєва Г. «Хорові акварелі» Т. Кравцова у репертуарі Камерного хору Харківської обласної філармонії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 39. С. 21-31. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2014_39_5
2. Семененко Н. «Хорові акварелі» Т. Кравцова. *Музика*. 1975. С. 2-3. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Muzyka/1975_N4.pdf
3. Тарас Сергійович Кравцов: (збірка) / упоряд. Н. А. Масленікова; заг. ред. Л. І. Шубіна, ред. Л. І. Григор'єва; відпов. за вип. І. С. Драч / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Хмельницький : Видавничий будинок «Фактор», 2018. 96 с.

Тернопільський мистецький фаховий коледж імені С. Крушельницької

*Яструбчак Оксана Віталіївна,
студентка 4 курсу відділу «Теорія музики»
Науковий керівник – Червінська Надія Ігорівна,
викладачка відділу «Теорія музики»*

МУЗИЧНА АКВАРЕЛЬ ЯК ФОРМА ПРОГРАМНОСТІ У ФОРТЕПІАННОМУ ЦИКЛІ «АКВАРЕЛЬ» ФЕДОРА НАДЕНЕНКА

У сучасному музикознавстві дедалі більшої актуальності набуває проблема синтезу мистецтв, зокрема взаємодії музики та живопису. У межах цієї тенденції особливий інтерес становить явище музичної «живописності», коли засобами звукової мови відтворюються образи, характерні для образотворчого мистецтва. Одним із таких проявів є акварельна образність, що передбачає створення тонких колористичних ефектів, прозорої фактури та м'яких динамічних переходів. У фортепіанній музиці українських композиторів подібні риси пов'язані з поширенням імпресіоністичних тенденцій. Як зазначає Андрій Бедний: «Атмосферу дійства передають чисті, прозорі, акварельні гармонічні співзвуччя» [1, с. 7]. Саме це сприяло розвитку нових звукопросторових уявлень і підвищеній увазі до темброво-гармонічної палітри твору.

Важливо також розглядати подібні твори крізь призму явища програмної інструментальної музики. Програмний твір передбачає наявність позамузичного змісту, що спрямовує сприйняття слухача через назву, сюжет чи асоціативний образ. У фортепіанних мініатюрах така програмність часто пов'язана з відтворенням пейзажних, жанрових або ліричних сцен, які композитор передає за допомогою тембрових, гармонічних і фактурних засобів. Саме програмна назва нерідко стає своєрідним ключем до розкриття

образного змісту твору. Галина Кухар наголошує: «В основі програмності лежить принцип синтезу мистецтв. Найчастіше це інструментальна музика, написана під безпосереднім враженням від творів різних видів мистецтва – живопису, скульптури, архітектури» [4, с. 3].

Звернення до поняття «акварельності» потребує короткого окреслення особливостей акварельного живопису. У мистецтвознавстві існують різні підходи до класифікації цієї техніки: одні дослідники розглядають її як різновид графіки, інші – як форму живопису. Така подвійність пояснюється специфікою самої техніки: з одного боку, акварель часто ґрунтується на лінійній основі та прозорості зображення, що зближує її з графікою; з іншого – вона використовує кольорові співвідношення та світлотіньові переходи, характерні для живопису. Основними ознаками акварелі є легкість, прозорість, м'якість колористичних переходів, відсутність щільних контрастів і прагнення передати швидкоплинні враження.

Ці принципи мають очевидні паралелі з музичним мистецтвом. У музиці «акварельність» виявляється через прозору фактуру, використання крайніх регістрів, м'які динамічні градації, тонкі гармонічні відтінки та плавний розвиток музичного матеріалу. Саме такі засоби сприяють тому, що музичний образ сприймається як своєрідний звуковий ескіз або художній пейзаж.

Окреслені аспекти і зокрема проблема відображення акварельної образності в українській фортепіанній музиці залишаються недостатньо дослідженими. Особливо це стосується творчості українського композитора Федора Надененка, творчість якого поєднує традиції романтичної виразності з новими стилізованими тенденціями початку ХХ століття. У його фортепіанних творах особливу роль відіграє мініатюрна форма, що дає змогу передавати різноманітні образні стани через лаконічні, але виразні музичні засоби. Саме в жанрі фортепіанної мініатюри композитор часто звертається до програмності та живописної образності. Як зазначає Наталія Ек, фортепіанна творчість Федора Надененка «світиться вогнем неповторного творчого натхнення, як також і відбитим світлом класичних зразків» [3, с. 2].

Яскравим прикладом такого підходу є цикл «Акварелі». У ньому кожна п'єса постає як своєрідний музичний ескіз, у якому композитор передає певний настрій, образ або сцену. Загальна образна концепція циклу пов'язана з прагненням відтворити різні емоційні стани за допомогою тонких колористичних засобів. Для цього Надененко використовує прозору фактуру, гнучку динаміку, варіантний тематичний розвиток і плавні гармонічні переходи.

У межах циклу п'єси умовно можна поділити на дві групи. До першої належать ліричні мініатюри, у яких переважає споглядальний, інтимний характер; до другої – більш рухливі, технічно насичені твори, що відзначаються яскравішою динамікою та активним ритмічним розвитком.

До ліричної групи належать п'єси: «Осінь», «Листок з альбому», «Пастораль», «Вальс» та «Колискова». Їх об'єднує передусім спільна система засобів музичної виразності. Для цих мініатюр характерна перевага плавної,

наспівної мелодики, помірні або повільні темпи, обмежений динамічний діапазон, що здебільшого зосереджений у межах тихих нюансів. Фактура часто вирізняється прозорістю та розрідженістю, із чітким регістровим розмежуванням або м'якою поліфонізацією музичної тканини. Гармонічна мова тяжіє до колористичних відтінків, де важливу роль відіграють плавні відхилення, м'які тональні зіставлення та варіантне інтонаційне розгортання матеріалу. Такі риси створюють ефект звукової «живописності», близький до акварельної техніки, що ґрунтується на прозорості та м'яких переходах кольору.

Особливо цікавими є п'єси «Осінь» і «Листок з альбому». Прелюд «Осінь» відкриває цикл і вирізняється чітко окресленою програмністю. Його образний зміст пов'язаний із стриманим, зосередженим настроєм, який передається через приглушену колористику музичної мови. Мінорний лад формує затемнений емоційний фон, що асоціюється з тихим осіннім пейзажем. Фактура в початковому розділі є розрідженою, з чітким розмежуванням крайніх регістрів, що створює відчуття прозорості звукової палітри. Динамічний розвиток відбувається поступово, без різких контрастів, що підсилює відчуття спокійного, зосередженого музичного простору.

Інший ліричний твір циклу – «Листок з альбому». Його образний зміст пов'язаний зі сферою спогадів і внутрішньо зосередженого переживання. Програмна назва спрямовує асоціації до інтимних, особистих вражень, що нагадують фрагменти минулого. Музичний розвиток відбувається поступово, без різких контрастів, а основний динамічний діапазон зосереджений у тихих нюансах, що підкреслює стриману й м'яку колористику звучання.

До другої групи, що об'єднує більш рухливі та технічно насичені п'єси, належать «Скерціно», «Танець», «Бурлеска», «Гумореска» та «Етюд». На відміну від ліричних мініатюр, ці твори вирізняються активнішою ритмічною організацією, яскравішою динамікою та більш виразною штриховою палітрою. У них частіше використовується моторний рух, акцентована метроритміка, контрастні динамічні зіставлення та віртуозна фактура, що передбачає швидкі пасажі, акордову техніку або активний рух у різних регістрах клавіатури. Гармонічна мова тут може бути більш контрастною, а драматургія розвитку – динамічнішою, що зумовлює яскравішу експресію музичного образу. Водночас навіть у цих творах композитор зберігає характерну для циклу колористичність звучання, використовуючи різноманітні регістри й темброві відтінки.

У творі «Танець» композитор звертається до вальсової основи, проте використовує її не як традиційний жанровий зразок, а як пластичну модель руху. У межах циклу ця п'єса постає як витончений ескіз танцювальної сцени, у якому бальна атмосфера передається через легкі, прозорі «акварельні» відтінки музичної мови. Засоби виразності – вальсова метроритміка, широка мелодика та гомофонна фактура – формують цілісний образ граційного танцю, що поступово згасає в завершенні твору.

Подібну роль відіграє й «Бурлеска», у якій провідним засобом виразності стає штрихова чіткість і ритмічна енергія. Короткі стакатні інтонації та акценти формують ефект своєрідного «музичного мазка», що нагадує швидкі й контрастні штрихи у живописі. Завдяки поєднанню динамічних контрастів, ритмічної рухливості та виразної фактури композитор створює яскравий, дотепний образ, який доповнює загальну образну палітру циклу.

Отже у циклі «Акварелі» Федір Надененко використовує різноманітні засоби музичної виразності – фактуру, регістр, гармонію, ритм і динаміку – для створення образів, які за своєю природою нагадують акварельні художні ескізи. Завдяки прозорості звучання, м'якості динамічних переходів і колористичній гнучкості музичної мови твори циклу формують цілісну художню концепцію, у якій музика постає як своєрідний звуковий живопис [2, с. 3]. Тож проведений аналіз даного циклу дозволяє вважати його яскравим втіленням своєрідного синтезу музичного й живописного мислення.

Список літератури:

1. Бедний А. І. Імпресіоністичні тенденції в музиці українських композиторів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 4. С. 363–373.
2. Велігура Н. М. Феномен традиції в акварелі крізь естетику музики. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. Т. 17, № 2. С. 85–93.
3. Ек Н. Фортепіанна спадщина Федора Надененка та її використання в процесі підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Молодь і ринок*. 2019. № 4. С. 131–137.
4. Кухар Г. Втілення картинно-живописної образності у програмних фортепіанних творах українських композиторів ХХ століття : магістерська робота. Львів, 2023. 68 с.

Наукове видання

У ДІАЛОЗІ З МУЗИКОЮ

Матеріали

IV Міжнародної науково-практичної конференції
17 – 18 квітня 2026 року

*Літературне редагування, верстка та
дизайн обкладинки – авторські*

Підписано до друку 04.05.2026 р. Формат 64x90/16.
Папір офсет. Друк цифр. Гарнітура Times.
Ум. друк. арк. 12,67. Наклад 100. Зам. № 0526-035.

ТАКИБУК КНИЖКОВА ДРУКАРНЯ

Телефон: +38 (050) 555 00 69
E-mail: mailbox@takibook.od.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 8408 від 05.08.2025 р.



Видавництво – Видавничий дім «Гельветик»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.

У діалозі з музикою: Зб. матеріалів IV Міжнародної науково-практичної конференції, Ужгород, 17–18 квітня 2026 р. Видавничий дім «Гельветика», 2026. 218 с.

ISBN 978-617-554-795-3

Автори публікацій несуть відповідальність за достовірність фактів, цитат, власних імен, географічних назв, бібліографічних посилань та ін-ших відомостей. Висловлені в тезах думки можуть не збігатися з погля-дами редколегії.

УДК 78.06