

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

Кафедра загального та спеціалізованого фортепіано



**УКРАЇНСЬКЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО
КРІЗЬ ПРИЗМУ СУЧАСНОСТІ.
ДОСВІД ПОКОЛІНЬ**

**Збірник матеріалів
науково-практичних конференцій**

Виходить щорічно

Засновано 2024 року

Випуск 1

**МАТЕРІАЛИ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

Київ, 18–19 БЕРЕЗНЯ 2024 РОКУ

Київ — 2024

УДК 78.03:78.071(082)(477)

У 45

**УКРАЇНСЬКЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО КРІЗЬ ПРИЗМУ СУЧАСНОСТІ.
ДОСВІД ПОКОЛІНЬ**

ВИПУСК 1

**МАТЕРІАЛИ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ
КОНФЕРЕНЦІЇ**

Київ, 18–19 березня 2024 року

Виходить щорічно

Засновано 2024 року

Засновник і видавець:

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3.

Телефон: +38 (044) 279-0792

Факс: +38 (044) 279-3530

Редактори-упорядники: Наталія Лукашенко, Павло Походзей

Рекомендувала до друку Вчена рада

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(протокол № 5 від 28 листопада 2024 року).

У 45 Українське музичне мистецтво крізь призму сучасності. Досвід поколінь [Текст] : збірник матеріалів всеукраїнської наук.-практ. конф. (Київ, 18–19 березня 2024 р.) / упоряд. Н. О. Лукашенко, П. І. Походзей ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — Київ, 2024. — 158 с.

ISBN 978-617-640-668-6

Представлено матеріали всеукраїнської наукової конференції «Українське музичне мистецтво крізь призму сучасності. Досвід поколінь».

Для музикантів-фахівців, науковців-гуманітаріїв, шанувальників української музичної культури.

УДК 78.03:78.071(082)(477)

ISBN 978-617-640-668-6

© Колектив авторів, 2024

© НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024

**MINISTRY OF CULTURE AND STRATEGIC
COMMUNICATIONS OF UKRAINE
UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC
Department of General and Specialized Piano**



**UKRAINIAN MUSICAL ART
THROUGH THE LENS OF MODERNITY.
THE EXPERIENCE OF GENERATIONS**

**Collection of materials
of scientific and practical conferences**

Published once a year

Founded in 2024

EDITION 1

**MATERIALS OF THE ALL-UKRAINIAN
SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE**

KYIV, MARCH 18–19, 2024

Kyiv — 2024

UDK 78.03:78.071(082)(477)

U 45

**UKRAINIAN MUSICAL ART THROUGH THE LENS OF MODERNITY.
THE EXPERIENCE OF GENERATIONS**

EDITION 1

MATERIALS

**OF THE ALL-UKRAINIAN SCIENTIFIC AND PRACTICAL
CONFERENCE**

Kyiv, March 18–19, 2024

Published once a year

Founded in 2024

Founder and publisher:

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3.

Phone: +38 (044) 279-0792

Fax: +38 (044) 279-3530

Compiling editors: Nataliia Lukashenko, Pavlo Pokhodzei

Recommended for publication by the Academic Council
of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(protocol No. 5, dated November 28, 2024).

ISBN 978-617-640-668-6

© Authors, 2024.

© UNTAM, 2024.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

- Лукашенко Н. О.**, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (голови редколегії). Київ, Україна.
- Симонова Н. В.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (заступник голови редколегії). Київ, Україна.
- Походзей П. І.**, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (відповідальний секретар). Київ, Україна.
- Антіпіна І. О.**, доктор філософії, начальник науково-інформаційного відділу Центру музичної україністики імені Героя України М. М. Скорика Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).
- Герєга М. М.**, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів, Україна).
- Гнатюк Л. А.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії світової музики і кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).
- Жмуркевич З. С.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів, Україна).
- Зимогляд Н. Ю.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).
- Казначесьва Т. О.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна).
- Рябов І. С.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

EDITORIAL BOARD

Nataliia Lukashenko, Honored Artist of Ukraine, Candidate of Art Criticism (PhD), Professor, Head at the Department of General and Specialized Piano, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (editor in chief). Kyiv, Ukraine.

Nataliia Symonova, Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Acting Professor at the Department of General and Specialized Piano, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (deputy editor). Kyiv, Ukraine.

Pavlo Pokhodzei, Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (executive secretary). Kyiv, Ukraine.

Inna Antipina, Philosophiæ Doctor (PhD), Head of the Scientific and Information Department of the Hero of Ukraine M. M. Skoryk's Center of Ukrainian Music Studies, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

Maria Gerega, Candidate of Art Criticism (PhD), Professor, Honored Artist of Ukraine, Head at the Department of General and Specialized Piano, Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music (Lviv, Ukraine).

Larysa Hnatiuk, Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Acting Professor at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

Zenoviia Zhmurkevych, Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano, Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music (Lviv, Ukraine).

Nataliia Zimoglyad, Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Head at the Department of General and Specialized Piano, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (Kharkiv, Ukraine).

Tetiana Kaznacheieva, Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Head at the Department of General and Specialized Piano, Odesa National Academy of Music (Odesa, Ukraine)

Igor Riabov, Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

З М І С Т

C O N T E N T S

Бевз М. В.

Maryna Bevz

Творча діяльність Марії і Наталії Єщенко в контексті розвитку харківської фортепіанної школи.

Maria's and Nataliia's Eschenko creative activity in the context of the development of the Kharkiv piano school13

Большакова О. А.

Oksana Bolshakova

Вокальні та фортепіанні твори Віталія Філіпенка у навчальному репертуарі кафедри загального і спеціалізованого фортепіано.

Vitaliy Filipenko's vocal and piano works in the educational repertoire of the department of general and specialized piano17

Бондаренко А. І.

Andriy Bondarenko

«24 Прелюдії» Івана Карабиця: виконавський аспект.

"24 Preludes" by Ivan Karabits: performance aspect.....22

Бордонюк В. І.

Volodymyr Bordoniuk

Значимість етюдів Фридерика Шопена: введення «стильового тренінгу» в поняття жанру.

The significance of Fryderyk Chopin's etudes: the introduction of "style training" into the concept of genre31

Бородіна Н. В.

Nataliia Borodina

Музичні перформанси як засіб актуалізації соціальних проблем.

Musical performances as a means of actualizing social problems.....35

Бріль О. Г.

Oleksandr Bril

Інноваційні засоби та підходи в домровому виконавстві.

Innovative tools and approaches in domra performance.....40

Бурлаченко Б. А.

Bogdan Burlachenko

Провідні гітарні колективи України періоду незалежності: реалії сьогодення.

Leading guitar bands of the period of Ukrainian independence: the realities of today.....46

Громченко Н. Е.

Nataliya Gromchenko

Практичні й теоретичні аспекти засвоєння стилевих особливостей клавірних сонат Доменіко Скарлатті в класі загального та спеціалізованого фортепіано.

Practical and theoretical aspects of learning stylistic features of piano sonatas by Domenico Scarlatti in the class at the department of general and specialized piano.....51

Дубровська Г. М.

Halyna Dubrovska

Олександр Бугаєвський — спадкоємець традицій одеської фортепіанної школи Марії Рибицької та Ігоря Сухомлінова.

Oleksandr Bugayevsky — successor of Maria Rubytska's and Igor Sukhomlinov's traditional Odessa piano school.....54

Жмуркевич З. С.

Zenoviia Zhmurkevych

Творча постать професора Надії Бабинець:
аспекти виконавської та педагогічної діяльності.

The creative figure of professor Nadiya Babynets:
aspects of performing and pedagogical activities.....61

Зимогляд Н. Ю.

Nataliya Zimoglyad

Проблемні аспекти студентоцентрованої парадигми
сучасної мистецької освіти.

Problematic aspects of the student-centered paradigm
of modern art education.....67

Казначєєва Т. О.

Tetiana Kaznacheieva

Творча постать Ірини Лісовської
(до 90-річчя від дня народження).

The creative figure of Iryna Lisovska
(to the celebrate 90th birthday).....70

Кореньяк О. Ю.

Olena Koreniak

Кондак Богоматері «Возбранной Воеводи» болгарського
наспіву з рукописної української спадщини кінця
XVI — середини XVII століть?.

Kondak of the Mother of God of the Bulgarian chant
from manuscripts of Ukraine of the late 16th — early
17th centuries74

Корольова Т. В.

Tetiana Korolova

Художнє втілення поетичних образів у вокальних
творах Лесі Дичко.

Artistic embodiment of poetic images in Lesya Dychko's
vocal works80

Краснікова Л. М.

Lyudmyla Krasnikova

Робота над фортепіанним акомпанементом
зі студентами кафедри духових та ударних інструментів
(на матеріалі авторського посібника «Від класики
до джазу»).

Work on piano accompaniment With the students
of the department of brass and percussion instruments
(based on the material of the author's guides «From classics
to jazz»).....87

Лукашенко Н. О.

Nataliia Lukashenko

Оригінальні методики викладання фортепіано у класах
педагогів-композиторів.

Original methods of teaching piano in the classes
of teachers-composers93

Омельченко Т. А.

Tetiana Omelchenko

Вивчення творчості Людмили Шукайло в курсі
загального та спеціалізованого фортепіано.

Studying the work of Lyudmila Shukailo in the course
of general and specialized piano104

Остроухова Н. В.

Nataliia Ostroukhova

Барокова сюїта в педагогічному репертуарі:
історичні та методичні аспекти.

Baroque suite in the pedagogical repertoire: historical
and methodical aspects.....109

Пірус В. В.

Vladyslav Pirus

Стефанія Крижанівська: внесок у розвиток
фортепіанного мистецтва Станіслава
(Івано-Франківська).

Stefania Kryzhanivska: contribution to the development
of Stanislaviv's piano art (Ivano-Frankivsk).....114

Сирятська Т. О.

Tetyana Syryatska

Принципи роботи над поліфонічними циклами
Мирослава Скорика.

Principles of work on polyphonic cycles by Myroslav
Skoryk121

Фабрика-Процька О. Р., Ітао Дун

Olga Fabryka-Protska, Itao Dun

Особливості виконання народних пісень України
та Китаю в контексті музичного мистецтва сьогодення.

Peculiarities of performing folk songs of Ukraine and China
in the context of contemporary musical art125

Холодна О. О.

Olena Kholodna

Оксана Холодна — яскравий представник школи
Генріха Нейгауза в українській фортепіанній педагогіці.

Oksana Kholodna — a bright representative of the Henrik
Neuhaus school in Ukrainian piano pedagogy131

Чамахуд Д. В.

Daryna Chamakhud

Неопубліковані хорові твори Якова Яциневича
в супроводі фортепіано: специфіка музичної мови.

Unpublished choral works by Yakiv Yatsynevych
accompanied by piano: specificity of musical language139

Чен Менгжао

Chen Mengzhao

Формотворчі концепції складної тричастинної форми
в сонатах китайських митців періоду розквіту жанру.

Formative concepts complex three-part form in the sonatas
of chinese artists in the heyday of the genre147

Юшко Т. Ю.

Tetiana Yushko

Теоретичні й практичні проблеми міждисциплінарних
зв'язків у викладанні курсу «загальне та спеціалізоване
фортепіано».

Theoretical and practical problems of interdisciplinary
relations in teaching the course “general and specialized
piano”151

БЕВЗ М. В.

Бевз Марина Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

Maryna Bevz, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, PhD in Art History, Professor, Honored Artist of Ukraine, Professor of the Department of General and Specialized Piano of Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts (Kharkiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8176-849X>

© Бевз М. В., 2024.

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ МАРІЇ І НАТАЛІЇ ЄЩЕНКО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ХАРКІВСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ

MARIA'S AND NATALIIA'S ESCHENKO CREATIVE ACTIVITY IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF THE KHARKIV PIANO SCHOOL

У доповіді в жанрі «творчого портрету» висвітлено багатогранну діяльність видатних музикантів, справжніх корифеїв харківської фортепіанної школи Марії Олександрівни (1923–2000) і Наталії Олександрівни (1926–2015) Єщенко.

Усе життя сестер Єщенко було пов'язане з Харковом, а Харківський інститут мистецтв (нині — Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського) — став для них не тільки Alma Mater, а й тим «місцем сили», у якому розквітнув та набув огранки досвідом їх талант виконавців, викладачів, музичних діячів.

Творча родина Ястремських-Єщенко була добре відома в Харкові. О. Є. Ястремська — бабуса Марії і Наталії — викладач класу фортепіано й перший учитель Марії і Наталії.

Мати — М. В. Ястремська — випускниця класу видатного піаніста О. Й. Горовиця, батько — О. М. Єщенко — співак, соліст Харківської опери.

Генетично «налаштовані» на музику, сестри Єщенко потрапили до складу «особливої групи обдарованих дітей» при Консерваторії, яка згодом перетворилась у музичну школу-десятирічку (нині — славетний Харківський державний музичний ліцей). У класі справжнього Майстра, одного із засновників харківської фортепіанної школи М. С. Хазановського, спочатку в школі, а потім і в Консерваторії сестри Єщенко оволодівали секретами піаністичної майстерності. Саме під його керівництвом сформувався індивідуальний «творчий почерк» піаністок.



Наталія Олександрівна
Єщенко¹



Марія Олександрівна
Єщенко²

¹ Кононова О. В. Єщенко Наталія Олександрівна // Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-20256> (дата звернення: 12.02.2024).

² Кононова О. В. Єщенко Марія Олександрівна // Там само. URL: <https://esu.com.ua/article-20253> (дата звернення: 12.02.2024).

В історії українського фортепіанного мистецтва Марія Єщенко залишиться як виконавиця унікального за масштабами концертного циклу із 32-х сонат Л. ван Бетховена. 24 етюди Ф. Шопена — інший амбітний творчий проєкт піаністки згодом став підґрунтям захисту кандидатської дисертації Марії Єщенко. Концертний репертуар піаністки був посправжньому безмежним: фактично вся фортепіанна спадщина Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, багато творів Й. С. Баха, Р. Шумана, Ф. Шуберта. Гідне місце в ньому належало також творам українських, зокрема харківських композиторів. У доповіді наводяться приклади концертних програм Марії Єщенко, «географія» її концертних виступів.

Педагогічна діяльність, безпосередньо пов'язана з виконавством, — яскравий прояв творчої індивідуальності Марії Олександрівни. Потяг до створення у її класі монографічних концертних програм, виховання сценічної волі, уміння висловити враження від гри під час колективних обговорень виступів, прагнення до глибинного осягнення змісту твору, що вивчається, формування музичного інтелекту студентів — безумовні чесноти педагогічного стилю Марії Єщенко. Тяжіння до створення монографічних концертних програм демонструвала у виконавській діяльності й Наталія Єщенко. Яскравими подіями мистецького життя Харкова у 1970-ті роки ХХ століття були виконання в концертах Н. О. Єщенко «12 етюдів вищої виконавської майстерності» Ф. Ліста і 24-х прелюдій для фортепіано С. Рахманінова. Вражає широкий репертуарний «діапазон» концертних програм: фортепіанні твори В. А. Моцарта й Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта й Ф. Ліста, Ф. Шопена й К. Сен-Санса — і цей перелік можна продовжувати.

1950–1970-ті роки — час плідної співпраці Наталії Олександрівни із симфонічним оркестром Харківської філармонії. Із цим творчим колективом Наталія Єщенко підготувала цілу низку концертних програм, зміст яких наведено у доповіді. В архівах Харківського радіо зберігся запис Другого Концерту для фортепіано з оркестром К. Сен-Санса у виконанні Наталії Єщенко та оркестру Харківської

філармонії під орудою Арвіда Янсонса (1954), що є яскравим підтвердженням довершеного піанізму й виконавської досконалості Наталії Єщенко.

За понад 60 років педагогічної діяльності Наталія Єщенко виховала 90 фахівців, які гідно презентують її школу як в Україні, так і далеко за її межами. Як випускниця класу Н. О. Єщенко, можу стверджувати, що точне, докладне оволодіння авторським текстом з урахуванням стилевих рис композиторів, структурних особливостей музичних форм і жанрових ознак творів — той фундамент, на якому в класі Наталії Олександрівни будувалась виконавська інтерпретація. Активна концертна діяльність студентів із подальшим обговоренням виступів, аудіо-записи виконання того чи іншого твору із наступним скрупульозним аналізом, формування «активного слухання» — стали елементами педагогічного «почерку» Наталії Єщенко, як і кропітка робота над якістю інтонування, а її неперевершений особистий показ на роялі був найефективнішим педагогічним «засобом впливу».

Спільна риса сестер Єщенко — здатність відчувати і дбайливо плекати творчу індивідуальність учня, формувати особистість музиканта. Їм була притаманна «чистота інтонування» як у мистецтві, так і у житті. Наталія Олександрівна і Марія Олександрівна не тільки навчали, а й особистим прикладом гідного служіння справі свого життя виховували студентів.

Самовіддана праця Наталії і Марії Єщенко отримала за життя високу професійну оцінку та визнання. Свідчення тому — не тільки почесні та вчені звання, численні грамоти й подяки, а й безумовна повага колег, вдячна пам'ять учнів, щире захоплення поціновувачів фортепіанного мистецтва.

Даниною шани видатним музикантам, корифеям харківської піаністичної школи став Міжнародний конкурс піаністів імені Марії і Наталії Єщенко, започаткований у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського.

БОЛЬШАКОВА О. А.

Большакова Оксана Андріївна, старший викладач кафедри загального і спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

Oksana Bolshakova, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Senior Lecturer at the Department of General and Specialized Piano (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0001-9766-3577>

© Большакова О. А., 2024.

ВОКАЛЬНІ ТА ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ ВІТАЛІЯ ФІЛІПЕНКА У НАВЧАЛЬНОМУ РЕПЕРТУАРІ КАФЕДРИ ЗАГАЛЬНОГО І СПЕЦІАЛІЗОВАНОГО ФОРТЕПІАНО

VITALIY FILIPENko's VOCAL AND PIANO WORKS IN THE EDUCATIONAL REPERTOIRE OF THE DEPARTMENT OF GENERAL AND SPECIALIZED PIANO

Педагогічний колектив кафедри, працюючи зі студентами різних спеціалізацій, сформував багатий навчальний репертуар, що охоплює музичні твори різних жанрів — вокальні, хорові, оперні, оперети, — у яких фортепіано виконує роль інструмента-соліста, акомпанементу, складника ансамблів. Важливо, щоб майбутні виконавці сприймали фортепіано як інструмент, який допоможе їм утілити свої творчі наміри під час роботи над інструментальними чи вокальними творами.



Серед багатьох фортепіанних опусів українських і європейських композиторів привертають увагу твори Віталія Аркадійовича Філіпенка. Його музика мелодійна й колористична, гармонічно багата, сповнена інтонацій української пісенності, цікавих фактурних рішень. Авторська інтонація композитора завжди сповнена душевністю, щирістю почуттів, м'якою наспівністю. Ці особливості його творчості мають генетичну природу, їх коріння сягає українського фольклору, традицій, успадкованих, зокрема, і в родинному колі.

Творче становлення Віталія Аркадійовича відбувалося безпосередньо під впливом двох відомих українських композиторів — Аркадія Філіпенка, батька, і Андрія Яковича Штогаренка, педагога по класу композиції в Київській консерваторії.

Композиторська творчість Віталія Філіпенка багата й різноманітна за жанрово-стильовими ознаками. У цьому переконують твори, написані на слова поетів, його сучасників: «Чом не вміла так кохати» (слова Л. Забашти) для голосу і фортепіано; балада «Сикстинська мадонна» (слова А. Соболева); вокальний цикл «Київські фрески» (А. Вратарьова).



Для пісень митця характерні простота і виразність інтонаційних зворотів, логічність мелодичного й гармонічного розвитку, «синхронність» музики і поетичного тексту, чисте світовідчуття, щира, відверта емоційність. Ніби все так звично в пісні *«Тополина земля»* (слова М. Сингаївського) — проста куплетність, звичайні прозорі гармонії, неவிбагливий ритм, але скільки в ній чарівності, безпосередньої спорідненості мелодії з народними джерелами. І хоч пісня ніби спокійна і мрійлива, та водночас вона експресивно напружена у відтворенні почуттів безмежної любові і шани до рідної землі.

Така ж і задушевно щира пісня *«Синові в дорогу»* (слова М. Сингаївського), але сповнена внутрішньої тривоги, адже мати проводить сина у великий світ. *«Пісня хлібороба»* (слова Л. Реви) сприймається як гімн людині, невіддільній від землі. Мелодію підтримує вдале фактурне вирішення фортепіанного супроводу, звучання якого викликає асоціації з широким життєдайним полем, яке мирно й величаво переливається колосистими хвилями.

Мистецтво створення пісні передбачає своєрідне образне музичне мислення — лаконічне, але образно ємке. У пісні *«Така любов моя»* (слова М. Сингаївського) щира задушевність і ніжність виражені м'якими гармонічними барвами акомпанементу, тоді як у пісні *«Вогні мого життя»* (слова М. Сингаївського) величний образ трудівника створено засобами поважно розміреного руху акомпанементу, внутрішньо зібраної, емоційно піднесеної інтонації в мелодії.

Пісню *«Ненька»* (слова О. Вратарьова) справедливо вважають однією з найкращих, у яких оспівується образ матері, її краса, життєдайна природа, стверджується ніжне й трепетне ставлення до жінки, берегині життя, любові і щастя. Незважаючи на стриманий фактурний виклад, музика цього твору надзвичайно емоційно багатогранна і глибока.

У піснях *«Сонце в долонях»* (слова М. Сингаївського), *«Взимку мариться весна»* (слова І. Лазаревського) композитор удається до грайливих, «задерикуватих» (Т. Гнатів) коломийкових інтонацій. Світлий танцювальний вступ, а за ним і мелодія захоплюють бурхливою ритмікою, переносять в атмосферу мальовничого краю, сповнену яскравих мелодій.

У пісні «До любові зорі сходять» (слова М. Сингаївського) вдало поєднані західноукраїнські музичні звороти і пружна, енергійна ритміка твісту, створюється особливий настрій закоханості, емоційного піднесення на тлі чарівних краєвидів Гуцульщини.

За основу пісні «Веснянка» (слова А. Навроцького) взято грайливу, традиційно акцентовану мелодію, вузький квінтовий діапазон якої ніби компенсується постійним обертальним рухом. Вона сповнена радісного, сонячного життєствердження.

Глибоко лірична, емоційно прониклива музика пісні «Це з нами назавжди» (слова В. Крищенка) навіює спогади про світлий простір дитинства, пов'язаний з образом незабутнього першого Учителя.

Багато з тих життєвих реалій, так глибоко опоетизованих у музиці Віталія Філіпенка, сприймаються сьогодні вже як недосяжні чи безнадійно втрачені, водночас саме тепер, у час нинішніх трагічних подій в Україні, його твори пробуджують не лише почуття ностальгії, а й сподівання, надію на можливість зберегти, повернути до життя одвічні цінності людського буття — довіру, вірність, взаємоповагу, любов до рідного краю, до матері, розуміння неперехідної цінності людського життя. Принаймні, звернення до них хоча б нагадає нашим сучасникам, що такі цінності є, і вони — безцінні.

Віталій Філіпенко знав, відчував, цінував і любив фортепіано, у його творах фортепіано — повноцінний партнер у роботі з вокалістом. Фортепіанні партії традиційні, фактурно зрозумілі, хоча це не позбавляє їх чудової тонально-гармонічної барвистості, цікавих стилістичних, ритмічних знахідок.

Композитор написав багато творів для фортепіано, зокрема такі: «Соната-поема» (1966), «Токата» (1968), «Рондо», «Варіації», «Дві прелюдії» (1965–1977). Слухачів особливо приваблює фортепіанна версія твору «До тебе», у якому автор із дивовижною винахідливістю експериментує з фактурою, часто ніби розшаровуючи її, максимально насичує звучання, надаючи йому динамічного і смислового значення, справляючи враження, що його виконують кілька голосів. Особливу роль у цьому відіграють педальні й регістрові ефекти. Фортепіанна колористика тут витончена

і багатобарвна. Кожна мелодична деталь максимально виразна, містить безліч відтінків, які згущують або просвітлюють загальний фон, динамізують фактуру.

Потужний токатний рух шістнадцятими становить основу майстерної композиції «Токата», у якій мелодична лінія максимально наближена до фольклорно-пісенних зразків. П'єса рясніє виразними гострими інтонаційними тяжіннями, опорою на кварто-квінтові співзвуччя, характерною метроритмікою. Форму зміцнює суцільна лінія емоційного піднесення, що набуває вираження в поступовому динамічному наростанні. Яскравий колорит, оригінальна форма, енергійність і життєствердний настрій сприяють широкій популярності цього твору.

Водночас Віталій Філіпенко використовує і колористичну палітру джазових гармоній, немовби забарвлених національними кольорами, примхливу ритміку барвистого фортепіанного супроводу тощо.

Робота над цими творами у класі загального та спеціалізованого фортепіано зі студентами різних виконавських спеціалізацій сприятиме не тільки вдосконаленню їхнього виконавського апарату, а й формуванню емоційності, духовності як основи по-справжньому творчої особистості.

Список використаної літератури і джерел

Література

1. Муха А. І. Філіпенко Віталій Аркадійович // Муха А. І. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 307.
2. Муха А. І. Філіпенко Віталій Аркадійович // Муха А. І. Спілка композиторів України : довідник. Київ : Муз. Україна, 1984.

Джерела фотоілюстрацій

1. Сікорська І. М. Маестро незабутніх мелодій — Віталій Філіпенко // Музика. 2024. 9 березня. URL: <https://mus.art.co.ua/maestro-nezabutnikh-melodiy-vitaliy-filipenko/> (дата звернення: 15.03.2024).
2. Швачко Т. О. Оновлення традицій // Музика. Київ, 1991. № 3. С. 9–11.

БОНДАРЕНКО А. І.

Бондаренко Андрій Ігорович, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв (Київ, Україна).

Andriy Bondarenko, Kyiv National University of Culture and Arts, PhD in Art History, Senior Lecturer at the Department of Musical Art (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6856-991X>

© Бондаренко А. І., 2024.

«24 ПРЕЛЮДІЇ» ІВАНА КАРАБИЦЯ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

“24 PRELUDES” BY IVAN KARABITS: PERFORMANCE ASPECT



Останніми роками в мистецьких навчальних закладах України актуалізувалось питання поповнення виконавського репертуару творами українських композиторів. Причина такої актуалізації — російська збройна агресія, яка спонукала значну частину мистецької спільноти усвідомити ворожість російського народу та його культури, а отже й відмовитись від використання

артефактів цієї культури, зокрема й музичних творів. Утворений унаслідок відмови репертуарний вакуум став каталізатором сплеску зацікавленості багатьох українських музикантів артефактами вітчизняної культури, які тривалий час залишалися забутими, і нерідко — незаслужено забутими. До таких артефактів належить і цикл «24 Прелюдії» Івана Карабиця, якому присвячено цю публікацію.



Карабиць Іван Федорович

Зважаючи на те, що загальний музично-теоретичний аналіз циклу уже здійснювали Світлана Мірошніченко (2003), Ігор Савчук (2003), Ірина Ягодзинська (2003), Олег Копелюк (2021) і Чжан Хань (2022), у запропонованій роботі порушимо питання виконавських труднощів, що може допомогти викладачам у виборі репертуару для здобувачів освіти.

Як зазначали дослідники, у циклі «24 Прелюдії» представлено широку палітру образних сфер, причому спроби її

структуризації не виявляють одностайності дослідників. Так, І. Ягодзинська [2003] виділяє п'ять таких сфер: «натхнення лірика» (№№ 1, 9, 14, 15, 22); «імпресіонізм» (№№ 3, 7, 14, 16); «трагедія» (№№ 12, 18); «переможність» (№№ 4, 5, 10, 13, 17, 19, 21); «величність і непорушність» (№№ 2, 6, 8, 11, 14, 20, 23, 24). Такої класифікації дотримуються й інші дослідники, проте є деякі відмінності. Так, образи, які І. Ягодзинська сприймає як «імпресіонізм», Чжан Хань визначає як «конфлікт між героєм і світом» [2022, с. 279], І. Савчук — як такі, у яких «герой шукає свої рефлексії в екстравертивному світі» [2003, с. 130], а О. Копелюк — як «звуконаслідувальні та просторово-візуальні» [2021, с. 69]. Як трагедійні цей дослідник сприймає не тільки № 12 і № 18 (як і Чжан Хань), а й № 16 і № 24. Натомість прелюдії №№ 4, 5, 6, 8, 10 О. Копелюк вважає «стильовими алюзіями на жанрові моделі бароко та романтизму» [2021, с. 69]. Цей музикознавець, як і Чжан Хань, виявляє в окремих прелюдіях джазовий вплив, проте не виділяє їх в окрему групу.

Отже, розглянемо прелюдії з погляду таких виконавських труднощів: виконання у швидкому темпі, диференціація багатоплоскової фактури, ритмічні й гармонічні складнощі.

Прелюдія № 1. За відсутності складної ритміки, гармонії та помірного темпу, певну складність становить диференціація фактури, що потребує виділення трьох її шарів — басу, гармонії в середньому регістрі, основної мелодії у високому і контрапункту в середньому голосах, які мають створити тривимірний простір із відчуттям широти і просторовості. Цю прелюдію можна вважати твором помірної складності.

Прелюдія № 2. Основну увагу виконавця слід приділити артикуляційному розмаїттю та виразному інтонуванню коротких музичних фраз. Для виконання цих завдань в окремих розділах твору потрібно перерозподілити фактуру між руками музиканта. Попри помірний темп і нескладну ритміку, вважаємо цю прелюдію підвищеної складності.

Прелюдія № 3 потребує певного рівня віртуозності, оскільки трудно правильно виконати розмір 5/8. Привабливими для здобувачів освіти є лаконічність і простота структури. Цю прелюдію можна вважати твором помірної складності.

Прелюдія № 4 дещо складніша за структурою, порівняно з попередніми, одноманітність фактури потребує від виконавця додаткових зусиль щодо фразування й інтонування. Складність помірна за наявності навичок тривалої концентрації уваги.

Прелюдія № 5 найбільш віртуозна в циклі. Її лапідарна фактура може спонукати недосвідчених піаністів до механічного, спортивного виконання. Для подолання цього рекомендуємо вияскравлювати модуляції, якими цей твір рясніє. Підвищена складність.

Прелюдія № 6 нескладна у фактурному відношенні, проте потребує чітко дотримуватися пунктирного ритму і розуміння гармонічної логіки, що допоможе побудові довгих музичних фраз. Складність помірна — за наявності навичок тривалої концентрації уваги.

Прелюдія № 7 побудована на зіставленні двох контрастних елементів — віртуозного висхідного гамоподібного руху і кантилени. Виконання кантилени потребує підпорядкувати акомпанемент у партії правої руки мелодії, яка виконується лівою. Складність помірна.

Прелюдія № 8 відносно проста щодо фактури. Певну складність, радше для запам'ятовування й осмислення гармонічних особливостей, створюють септимові ходи із завершальним форшлагом. Складність помірна.

Прелюдія № 9 має двочастинну форму. Перша витримана у кантиленній фактурі — відносно легкій для виконання за умови вміння будувати довгі фрази. Складніша у фактурному відношенні друга частина потребує вмінь

уникати одноманітності й дотримуватися фразування попри рясноту повторюваних акордів. Складність підвищена.

Прелюдія № 10 у фактурному і структурному відношеннях доволі проста. Проте повільний темп потребує неабиякої зосередженості й уміння будувати довгі фрази. Специфічну складність створює і виразне, вдумливе виконання речитативів. Складність помірна за наявності навичок тривалої концентрації уваги.

Прелюдія № 11 — віртуозна, насичена цікавими фактурними і стильовими зіставленнями. Окрім власне віртуозності, зумовленої швидким темпом, певні труднощі становлять контрастні зіставлення — тільки фактурні, а й стилістичні, вони потребують залучення відповідних засобів артикулювання й інтонування. Висока складність.

Прелюдія № 12 — одна із цілковито кантиленних, складність якої полягає у вивіреному звуковеденні та інтонуванні. Певних труднощів додає розмір 7/8, що передбачає специфічний підхід до вибудови фрази. Складність помірна за наявності тривалої концентрації уваги.

Прелюдія № 13 — розгорнута, її виконавські труднощі полягають здебільшого в кантиленному звуковеденні. Віртуозну складність являють собою епізодичні висхідні пасажі, які в жодному разі не можна виконувати механічно — рекомендуємо їх розглядати радше як алюзію на оперні колоратури.

Попри уявну легкість фігурацій структурою 3+3+2 в акомпанементі, їх інтонаційне вивірене виконання, особливо на початку (де неможливо «заховатися» за мелодією) також може становити значну трудність. Частина *Andantino*, на наш погляд, викликає певні алюзії на український гімн (який на момент написання цього циклу в СРСР був під забороною) — це додаткова мотивація цей твір вивчити! Проте складність підвищена.

Прелюдія № 14. Основні труднощі — звуковедення під час виконання кантилени та видобування об'ємного звуку на педалі багат шарової фактури (мелодія в октаву в середньому регістрі на тлі остинатних фігурацій). З технічного погляду вимагає вмінь витонченої динамічної диференціації звуків, для чого клавіші одночасно натискаються різними пальцями однієї руки. Розділ *Pesante*, як і в Прелюдії № 9, потребує продуманої інтонаційної стратегії попри рясноту повторюваних акордів. Складність підвищена.

Прелюдія № 15 переважно кантиленна, проте з віртуозними пасажами в кульмінації. Найскладніше виконувати перший такт, який складається з трьох однакових акордів, — саме з погляду правильного звуковедення. Утім, певного витонченого інтонувального досвіду потребує і виконання кульмінаційної зони, у якій мелодії, викладені у пунктирному ритмі в акордовій фактурі, контрапунктує рух шістнадцятими в нижньому регістрі. Складність підвищена.

Прелюдія № 16 складна як щодо гармонії, так і в конструкції мелодичних побудов. Складність висока, особливо на етапі розбору.

Прелюдія № 17 яскрава, характеристична і не обтяжена гармонічними й фактурними труднощами. Утім, також слід звернути увагу на контрастні фактурні елементи й зіставлення, що потребують темброво-динамічної диференціації. Складність помірна.

Прелюдія № 18. Як і в прелюдії № 15, наявна поліфонія двох шарів мелодії: викладеної акордами в пунктирному ритмі та контрапункту шістнадцятими. Гармонічна структура ґрунтується на функційно-тональній логіці, проте далеко відходить від класичної гармонії, потребує вдумливого аналітичного підходу. Складність висока, попри відсутність віртуозних елементів і повільний темп.

Прелюдія № 19 має тричастинну форму, крайні частини — послідовності акордів, відокремлених і викладених

martellato, середня частина — мелодія, що розгортається на тлі ритмічних фігурацій. Труднощі для виконавця створює саме середня частина — складний ритм повторюваних фігурацій необхідно підпорядкувати мелодії, що викладена довгими тривалостями, а також, для уникнення одноманітності — диференціювати за ритмічною вагою (зазвичай перша доля — опорна, інші дві — легші). Складність — від підвищеної до високої.

Прелюдія № 20 концентричної форми (ABCB₁A B₂), складність якої полягає не стільки у виконанні окремих елементів фактури, скільки у драматургічній вибудові цілого із зіставленням речитативних розділів (A), і симфонізованих розділів (B), побудованих на взаємодії і трансформаціях остинатних ритмічних і гармонічних фігурацій (звуками квартсекстакордів, що дисонують із ритмічною фігурацією). У кульмінаційній зоні також (як і в попередній прелюдії) виникає завдання уникати одноманітності повторюваних акордів за рахунок ритмічно-вагової диференціації. Складність — від підвищеної до високої.

Прелюдія № 21 має високу складність з різних точок зору — організації фактури, формотворення, ритмічних і гармонічних особливостей. Чжан Хань виявляє в цій прелюдії «стилістичні елементи поп-музики і джазу» [2022, с. 281], але на наш погляд, дослідник перебільшує — окрім епізодичних застосувань збільшеного нонакорду, стилістика прелюдії далека від джазу і, тим більш, поп-музики. Навпаки — наявність запам'ятовуваних мелодичних зворотів, притаманна згаданим напрямам, цій прелюдії, мабуть, найменш властива серед усіх прелюдій циклу.

Прелюдія № 22 контрастує з попередніми і наступними двома прелюдіями простотою формотворення і переважанням тональної гармонії. Утім уявна простота потребує від виконавця підвищеної зосередженості на деталях: інтонуванні мелодичної лінії та контрапункту — стакатних фігурацій. Складність помірна.

Прелюдія № 23 має тричастинну форму з віртуозними крайніми частинами, що до певної міри продовжують ідеї прелюдії № 11, та акордовою середньою частиною, яка нагадує середину прелюдії № 15. Утім, у віртуозних частинах організація фактури складніша, ніж у Прелюдії № 11, тож складність оцінюємо як ближчу до високої.

Прелюдія № 24 — фінальна, має розгорнуту структуру та, до певної міри, є підсумком циклу, оскільки в ній поєднано різні контрастні елементи, застосовані в попередніх прелюдіях. Оцінка цієї прелюдії як «трагедійної» (Копелюк, 2021, с. 69), на наш погляд, необґрунтована. Більш влучними видаються спостереження Чжана Ханя щодо «вкраплення прийомів джазової музики в досить завуальованій формі» (Хань, 2022, с. 281). Утім, ці вкраплення радше епізодичні, тож від виконавця вимагається вміння гнучко переключатись між джазовими, романтичними та модерними прийомами звуковедення і вміння комбінувати їх. Певна калейдоскопічність прелюдії поряд із наявними технічними труднощами (швидкі реєстрові переключення, октавна техніка) спонукають оцінити складність твору як високу.

Підсумки. Помірною складністю та, відповідно, більшою ймовірністю залучення до педагогічного репертуару навчальних закладів характеризуються прелюдії №№ 1, 3, 4, 6, 7, 8, 17, 22.

За умови здатності студентів до зосередженого і наповненого виконання кантилени рекомендуємо також звернути увагу на прелюдії №№ 10 і 12. Віртуозними, проте структурно нескладними, і відтак привабливими для багатьох технічно підготовлених студентів є прелюдії №№ 2 і 5.

Прелюдії №№ 9, 13, 14, 15 характеризуються більшою складністю ритмічної і гармонічної організації матеріалу, натомість прелюдії №№ 11, 16, 18–21, 23–24 варто розглядати як складні (технічно й структурно) і менш придатні для використання в навчальному процесі, що, однак, не перешкоджає залучати ці прелюдії до репертуару зрілих виконавців.

Список використаних літератури і джерел

Література

1. Копелюк О. О. «24 прелюдії» для фортепіано Івана Карабиця як енциклопедія доби українського відродження // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського Київ, 2021. Вип. 58. С. 65–95. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-5805>

2. Мірошніченко С. В. Циклічність фортепіанних прелюдій Івана Карабиця // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя) : статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ, 2003. С. 136–149.

3. Савчук І. Б. Екзистенціальна гра у тексті 24-х прелюдій для фортепіано Івана Карабиця // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя) : статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ, 2003. С. 125–135.

4. Чжан Хань. Особливості виконавської стилістики циклу Івана Карабиця «24 прелюдії для фортепіано» // Сучасне мистецтво / Ін-т проблем сучасного мистецтва ; Нац. акад. мистецтв України. Київ, 2022. № 18. С. 277–284. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.18.2022.269743>

5. Ягодзинская И. А. К вопросу образного строя цикла 24 прелюдий Ивана Карабиця // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 31 : Vivere memento (Пам'ятай про життя) : статті і спогади про Івана Карабиця / упоряд. М. Д. Копиця. Київ, 2003. С. 149–156.

Джерела фотоілюстрацій

1. Композитор Іван Карабиць. URL: <https://www.karabits.com/biography/> (дата звернення: 12.02.2024).

2. Степанченко Г. В. Карабиць Іван Федорович // Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-9552> (дата звернення: 12.02.2024).

БОРДОНЮК В. І.

Бордонюк Володимир Іванович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна).

Volodymyr Bordoniuk, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano (Odesa, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0634-6910>

© Бордонюк В. І., 2024.

ЗНАЧИМІСТЬ ЕТЮДІВ ФРИДЕРИКА ШОПЕНА: ВВЕДЕННЯ «СТИЛЬОВОГО ТРЕНІНГУ» В ПОНЯТТЯ ЖАНРУ

THE SIGNIFICANCE OF FRYDERYK CHOPIN'S ETUDES: THE INTRODUCTION OF "STYLE TRAINING" INTO THE CONCEPT OF GENRE

Сучасні Ф. Шопену музиканти спеціалізувалися у створенні етюдів, моторна природа яких віддзеркалювала актуальну ідею соціального прогресу: відбулася перша технічна революція, механіка «безперервного руху» (*perpetum mobile*) символізувала досягнення науки епохи парових двигунів. Видатний учень Л. Бетховена, К. Черні, здавалося, складав щось «незмістовне» порівняно з «філософією в музиці» свого геніального вчителя. Бетховен уявляв себе «Кантом у музиці», дбав про втілення у звуках кантівських «двох принципів». Але якщо у XVIII столітті «володарями дум» молоді були філософи-раціоналісти, то у XIX століття піднято на щит експериментальну науку — інженери-механіки, які прокладали залізниці та будували пароплави, утілювали нові актуальні типи діяльності.

К. Черні, як і його сучасники М. Клементи, І. Мошелес, захопився ідеєю «руху заради руху», яка була для його покоління не так «прийомом висловлювання», як виразом-смыслом безпосередньо. Значимість етюдів К. Черні як вираження стилю культури епохи усвідомив К. Дебюссі, коли свій Етюд № 1 («Для п'яти пальців») написав «по Черні», мінаючи стверджене в епоху романтизму «загальне бахіанство».

Романтичні етюди цікаві тим, що вводять «стильовий тренінг» у поняття етюд, і найкращий доказ цього — Етюди за Каприсами Паганіні Ф. Ліста, шопенівські «переінакшування» «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха або відповідних п'єс І. Мошелеса.

Отже, етюд як жанр на початку XIX століття:

1) не став привілеєм музичної творчості, тоді як етюд у живопису ствердився як самостійна жанрово-стилістична даність;

2) у жанрі «технічного» етюд ознаки «інструктивності» поєднувалися із відображенням ідеї часу — механічного руху як символу прогресу людської культури.

Польський музикознавець Й. Хомінський вказує на готовність Ф. Шопена писати етюди за «прийнятою» моделлю. Так, щодо Етюд *cis-moll* op. 10 № 4 (такти 1–4) зазначений автор наводить як приклад стилістичної цитати Й. С. Баха¹. Аналогічна й оцінка Етюд *C-dur* op. 10 № 1. Така здатність польського композитора писати «варіації на варіації» отримала належну оцінку в музикознавстві. Ця установка охоплює жанри національної музики — полонезів і мазурок, лірично-драматизованих у творчості М. Огіньського та М. Шимановської на основі народно-популярних зразків. Шопенівські мазурки-полонези «варіюють» композиторські «варіації на народні теми» його попередників. Щось подібне є в одному з найзнаменитіших жанрових одкровень Шопена, у ноктурнах. Саме за допомогою цього жанру зобразив композитора у «Карнавалі» Р. Шуман. Проте романтичний ноктурн для фортепіано запровадив Дж. Фільд, який

¹ Chomiński J. Chopin. Kraków : PWM, 1978. 260 s. S. 69.

започаткував ідею «нічних молитов», як в аріях В. Белліні (див. знамениту арію «Casta diva» з першого акту опери «Норма»). Ноктюрни Шопена «варіюють у третьому поколінні» цю жанрову ідею, вносячи до неї неповторну індивідуальну ноту баладності, що сама по собі побутувала від епохи Шуберта як визнаний музичний знак романтизму.

Наскільки Шопен реалізовував власне етюдний потенціал попередників в етюдах, Й. Хомінський демонструє на прикладі знаменитого Етюду № 2 ор. 10 *a-moll* Ф. Шопена. Порівняння перших двох тактів зазначеного твору з першими тактами «Штудії» («Studien») І. Мошелеса ор. 70 № 3 показує, що він, як відомий творець інструктивних етюдів, «підказав» польському музикантові образ-ідею твору через технічне коригування запозиченого матеріалу. В обох випадках наявний хроматичний висхідний рух у правій руці з додатковими звуками, що ускладнюють цей рух. Тільки в Мошелеса хроматизми виконуються в нижньому ряду звучання, додаткові звуки — у верхньому регістрі, тобто хроматичний пасаж зазвичай грається першим, другим і третім пальцями. Тому в Мошелеса передбачено витончено-чітке *perle*, що забезпечується міцними і сильними пальцями, а в Шопена — «містика дотиків» незручним перекиданням третього пальця після четвертого у висхідному русі правої руки. Етюд Шопена ор. 10 № 2 музиканти зазвичай асоціюють із «польотом джмеля», підкреслюючи цим легкість і водночас особливу «озвученість» цього легкого «літання» клавіатурою. Але, враховуючи «навернене варіювання» щодо відомого за часів Шопена Етюду Мошелеса, спостерігаємо складніший зміст зашифрованих асоціацій, ніж картинно-зображальний «політ комах малої»: щось ірреальне входить в образ у зв'язку з демонстративним «оберненням» прийомів-сенсів теми-образу.

Й. Хомінський вказує на індивідуальне відкриття Шопена — етюди на фортепіанну кантилену на кшталт Етюду *E-dur* № 3 — як на проєкцію варіативної подачі фортепіанного ноктюрну¹.

¹ Chomiński J. Chopin. Kraków : PWM, 1978. 260 s.

Але все ж таки Й. Хомінський, на наш погляд, не вичерпав характеристику етюдів Шопена з позицій свого ж принципу «варіацій на варіації». Адже шопенівські етюди, згруповані в авторському виданні по 12 у кожному опусі (I–XII ор. 10, XIII–XXIV ор. 25), явно тяжіють до циклічності, на що вказує логіка тональних співвідношень усередині опуса-циклу. Так, ор. 10 починається № 1 у *C-dur*, а закінчується № 12 у *c-moll*. Етюдом № 13 *As-dur* відкривається ор. 25, а завершується цей опус-цикл № 24 *c-moll*. Контрасти моторики і кантилени всередині цих послідовностей, у поєднанні з тональними зіставленнями та репризними підкресленнями основного тонального орієнтиру, створюють передумови поєднаних взаємодій. Вважаємо, що в етюдах Шопен скористався моделлю циклізації, запровадженої популярною романтичною музикою — «вальсових вінків», із яких пізніше склалися «вальсові поеми» І. Штрауса. Обґрунтування внутрішньої зумовленості такого джерела — в аналогії до трактування жанру етюд у інших видах мистецтва, зокрема, у живопису, про що вже йшлося.

БОРОДИНА Н. В.

Бородіна Наталія В'ячеславівна, кандидат філософських наук, докторант кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

Nataliia Borodina, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, PhD in Philosophy, Doctoral Student of the Department of Theory and History of Culture (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7502-518X>

© Бородіна Н. В., 2024.

МУЗИЧНІ ПЕРФОМАНСИ ЯК ЗАСІБ АКТУАЛІЗАЦІЇ СОЦІАЛЬНИХ ПРОБЛЕМ

MUSICAL PERFORMANCES AS A MEANS OF ACTUALIZING SOCIAL PROBLEMS

Соціальні проблеми відображені в мистецтві як рефлексія, яка має терапевтичну функцію (проговорити про проблему, щоб відчувати полегшення), а також і як активно-перетворювальна сила, яка може вплинути на рішення проблеми.

Традиційно музика асоціюється більше з терапевтичною функцією — з розрадою та релаксацією, але вона може також виступати і з перетворювальною функцією, особливо на тлі значних травматичних подій у суспільстві — таких як повномасштабне вторгнення Росії в Україну.

Серед прикладів сприйняття музики як сили, що здатна привернути увагу до соціальних проблем та допомогти їх вирішити, можна зазначити твори таких видатних сучасних композиторів, як Євген Станкович, Максим Коломієць, Ілля Разумейко й Роман Григорів.

Кожен з них використовує потужні засоби виразності та вирішує якийсь із компонентів проблеми.

Тетяна Новицька зазначає: «Існує думка, що великі твори мистецтва на воєнну тематику повинні з'являтися

вже після завершення війни, коли автор зможе подивитися на події “згори”, всеохопно. З іншого боку, є потреба тут і зараз карбувати реалії сьогодення у мистецтві: для себе — щоби постійно осмислювати і рефлексувати, для прийдешніх поколінь — щоби пам’ятати і не допустити такого знову» [Новицька, 2023].

Саме потреба документування військових злочинів викликає театралізоване музичне дійство «Псалми війни» Євгена Станковича, яка в музиці передає події війни та емоції сьогодення для наступних поколінь. Відчуття документування посилюється через нестандартне використання хору — хористи з’являються у звичайному одязі з дітьми, тривожними валізками, переносками з тваринами — і всім тим, що ми беремо із собою, коли відчуваємо наближення ракетних обстрілів. Цей прийом став справжньою знахідкою Львівської опери, але, на жаль, не був використаний у постановці Київської філармонії і Харківської опери. Дослідження показало, що різне сприйняття «хору війни» зумовлено тим, що київська і харківська сцени поставили оперу 2021 року — ще до початку повномасштабного вторгнення, коли війна йшла тільки на сході України. Тому для звичайного глядача багатоголосся війни ще не набуло такого впізнаного вигляду. Після постановки Львівського театру саме це бачення твору дає змогу найбільше відчутти наявність війни (окрім музики Є. Станковича, велику роль відіграє також медіа художник Олег Кіндратів, який супроводжував виконання твору проєкціями жахливих руйнувань, що принесла війна в Україну).

У «Псалмах війни» звучать вірші Ліни Костенко:

*Жах, і кров, і смерть, і відчай,
І клекіт хижої орди,
Маленький сірий чоловічок
Накоїв чорної біди.*

*Це звір огидної породи,
Лох-Несс холодної Неві.
Куди ж ви дивитесь, народи?!
Сьогодні ми, а завтра — ви».*

[Л. Костенко, 2021].

Окрім документування жакливиx злочинів, які демонструють загальну панораму трагедії, важливо показати події цього часу як історії окремих людей, бо для глядача майбутнього буде легше зрозуміти події через емпатію до конкретних людей, які постраждали внаслідок військової агресії. Саме таке завдання виконує опера, яку зараз український композитор Максим Коломієць і американський драматург Джордж Брант пишуть для Метрополітен-опера, де орієнтовною датою постановки буде 2027 рік. Опера покаже війну очима викрадених українських дітей [Hernández, 2023]. Цей музичний твір — дуже важливий для майбутнього України, бо навіть тоді, коли Росія буде переможена, її пропагандисти можуть вимагати реваншу, як це трапилось із Німеччиною після Першої світової війни. І саме нагадування про злочини, які травмували долі українських дітей, буде корисним захистом від такої пропаганди.

Ще один аспект проблеми показує опера «Gala-24» українських композиторів Іллі Разумейка й Романа Григоріва, прем'єра якої нещодавно відбулася в Нідерландах. Автори залучають ще одну верству населення, дуже популярну на заході — екоактивістів. Екоактивісти іноді зневажливо ставляться до збройних конфліктів — це проблеми людей, а для них важливіше рятувати планету. За допомогою опери показано, що війна не тільки руйнує життя людей, а й знищує все живе навколо. «Ідея для сюжету виникла після того, як російські військові підірвали Каховську ГЕС. Вибух спричинив найбільшу екологічну трагедію у Європі з часів Чорнобиля і вплинув на зміну ландшафту», — говорить Ілля Разумейко [цит. за: Яковенко, 2023].

Широкое коло можливостей дає також переосмислення музики, написаної до повномасштабного вторгнення з урахуванням сучасних обставин, наприклад, опера цих же композиторів «Chornobyldorf», присвячена уявному культурологічному пост-апокаліпсису.

Автори зазначають: «Музична мова опери ґрунтується на інтеграції фольклорного матеріалу Дніпро-Дунайського басейну (від Полісся до Адриатичного узбережжя Боснії)

із мікротональною музикою і деконструйованими цитатами класично-романтичної епохи» [Opera aperta, 2023].

Композитори розглядають цей музичний перформанс як *opera aperta* — тобто поліваріативна опера, яка змінюється і вдосконалюється з кожним виконанням.

Ще більш радикальним у створенні жанру *opera aperta* є музичний перформанс «Сирени», який не має сюжету, а складається з двох діалогів із глядачами і однієї арії. «Що ви відчуваєте, коли чуєте звуки сирен?», — запитання з анонсу вистави [Opera aperta, 2023]. І серед простору варіантів інтерпретації «сирен» між класичною міфологією та сучасними звуками сповіщення повітряної тривоги будується розвиток рефлексії сьогодення музичного перформансу «Сирени».

Не варто недооцінювати також роль класичних творів, написаних ще до повномасштабного вторгнення. Наприклад, прем'єра опери «Катерина» Олександра Родіна в Одеському оперному театрі дає змогу ширше сприйняти проблему «рожевих окулярів», яку ми часто спостерігаємо як серед західних глядачів, так і серед деяких українських. Вони навіть думають, що конфлікт Росії та України обмежується виключно Путіним, але колоніальна політика Російської імперії з намаганнями знищити Україну і зневажливе ставлення до українців характерне для росіян і 100, і 200 років тому, як показано у класичному творі Тараса Шевченка.

Отже, музичні перформанси мають величезний потенціал у показі соціальних конфліктів, особливо таких, як повномасштабне вторгнення Росії в Україну. Вони здатні документувати злочини війни, показуючи війну як трагедію окремих людей, як екологічну катастрофу. Війна стає не тільки рядком новин для глядачів, а, завдяки перформансу, посилює переживання, викликає потужну емпатію до жертв і збільшує бажання допомогти. Тому дуже важливо популяризувати сучасні музичні вистави на тему війни, особливо серед західної аудиторії. Це підсилить протидію ворожій пропаганді, яка намагається виправдати цю війну, або назвати її сваркою братів, у яку не треба втручатися.

Список використаної літератури і джерел

1. Новицька Т., «Псалми війни» Євгена Станковича у Львівській опері // TC [The Claquers] : медіа-центр. 2023. 20 жовтня. URL: <https://theclaquers.com/posts/12075> (дата звернення: 29.02.2024).
2. Станкович Є. Псалми війни. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Z0OijrkxbA8> (дата звернення 29.02.2024).
3. Яковенко І. Українська опера від авторів Chornobyldorf відкриє фестиваль у Нідерландах // The Villag. 2023. 5 грудня. URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/culture-news/345693-ukrayinska-opera-vidkrie-festival-v-niderlandah> (дата звернення 29.02.2024).
4. Hernández J. C. The Met Commissions an Opera About Abducted Ukrainian Children // The New York Times Company. Sept. 11, 2023. URL: <https://www.nytimes.com/2023/09/11/arts/music/met-opera-ukrainian-opera.html> (accessed: 29.02.2024).
5. Opera aperta // Facebook. URL: <https://www.facebook.com/operaapertaopera> (accessed: 29.02.2024).

БРІЛЬ О. Г.

Бріль Олександр Геннадійович, аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського; науковий керівник — Владислава Павлівна Білоус, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри народних інструментів (Київ, Україна).

Oleksandr Bril, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Postgraduate student of the Department of Theory and History of Music Performance. Scientific advisor — Vladyslava Bilous, Candidate of Art Criticism (PhD), professor of the department of folk instruments (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-6580-8526>

© Бріль О. Г., 2024.

ІННОВАЦІЙНІ ЗАСОБИ ТА ПІДХОДИ В ДОМРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ

INNOVATIVE TOOLS AND APPROACHES IN DOMRA PERFORMANCE

Протягом майже ста років українське домрове виконавство переживає потужний етап розвитку, важливий в історії мистецтва. Цей період, означений процесом академізації народних інструментів, започаткував М. Геліс у середині ХХ століття. Академізація внесла значні зміни у сферу народно-інструментального виконавства, зокрема в домрову гру [Давидов, 2010].

Цей процес сприяв розквіту професійної виконавської майстерності, представленій плеядою видатних музикантів-виконавців, таких як М. Т. Лисенко, В. Івко, Б. Міхеєв, М. Білоконєв та ін. Академізація народно-інструментального виконавства спричинила появу важливих наукових досліджень у сфері історії, теорії та методології виконавства, які стосуються артикуляції та інтонування. Зазначений період ознаменувався створенням оригінального репертуару —

творів професійних композиторів, написаних за сучасними техніками.

Сприянням розвитку домрового виконавства в академічному ключі слугували також професійні об'єднання (ансамблі різних складів та оркестри), сконцентровані у вищих закладах освіти Києва, Харкова, Одеси, Львова, Донецька. Ці об'єднання визначали нові стандарти й стимулювали професійне зростання молодих виконавців, сприяючи вихованню нового покоління талановитих музикантів, які розвивають й удосконалюють домрове мистецтво в Україні.

У світі музики постійно з'являються нові технології та інструменти, що сприяють оновленню традиційних жанрів. Один із таких аспектів — інноваційні підходи в сучасному домровому виконавстві. Розглянемо останні досягнення в цій галузі, їхні технічні й творчі переваги, а також визначимо, як змінюється традиційний підхід до гри на домрі.

Електронні ефекти й обробка звуку — це широкий і захопливий напрям у музичній та аудіо-індустрії, представники якого використовують електроніку для створення, модифікації та покращення звучання. Цей процес став необхідним складником сучасної музики й аудіо-інженерії — від індустрійного обладнання до домашніх студій. Серед важливих електронних засобів — процесори ефектів педальборди, еквалайзери для гітари або інших музичних інструментів. Ці пристрої можуть змінювати звук, додаючи різноманітні ефекти, такі як луна, хорус, фазер, фленджер та інші. Вони дають змогу музикантам експериментувати зі звуком і створювати унікальні атмосфери [Кравчук, 2021]. Такі пристрої можуть використовуватися і вже застосовуються і для народних інструментів.

Серед таких інструментів — електрокобза й електродомра. Домра і кобза — споріднені музичні інструменти, які мають певні спільні риси, а саме: стрій, принцип звуковидобування й історичні зв'язки. Тому на кобзах грають музиканти-домристи. Є кілька таких електроінструментів.

Віктор Соломін ініціював створення електродомри в дизайні інь-янь — як метафори поєднання Заходу і Сходу,

джазу і фольклору. На початку без особливого використання педалі ефектів. Він виконував джазову музику зі своїм джаз-бендом «ДомРа» [Folk & Roll, 2019].

Пізніше майстри Андрій Степанович та Олег Стоколос на замовлення соліста Національного академічного оркестру народних інструментів Андрія Ковбаса створили електрокобзу з оригінальним дизайном, який відрізнявся від кобзи чи домри. Як зазначають дослідники, музикант «... виконує соло в естрадних творах, чим популяризує народні інструменти серед молоді» [Українські народні інструменти кобза (Електрокобза), 2018]. На замовлення цих музикантів пізніше створено електроінструменти домровокобзового сімейства, а також електротенор.

Ще студентом, молодий майстер-реставратор народних інструментів Олександр Бріль створив електрокобзу, поєднавши традиційні та сучасні ознаки у дизайні. У корпусі з червоного дерева (махогон) синтезовано елементи стилю електрогітари Fender і кобзи. Олександр Бріль виконав соло на електрокобзі з оркестром народних інструментів Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Для цього виступу Павло Воробей (Folk & Roll, 2018) зробив обробку популярних творів, а використання процесора ефектів дало змогу максимально передати характер і звукоображальні ефекти твору [Лермонтова, 2020].

Мультимедійні проєкції та візуальне виконання — це важливий компонент сучасних вистав і подій, у яких поєднуються музика, світло, графіка й інші візуальні елементи. Ці техніки застосовуються в концертах, фестивалях, театральних виставах, виставках мистецтва та інших заходах.

Національний академічний оркестр народних інструментів України — це колектив, який використовує понад 40 унікальних народних інструментів, зокрема й цимбали, бандури, бугаї, тилинки, дримби, та, звісно, кобзу. Оркестр відомий своїми креативними аранжуваннями популярних світових хітів.

Під керівництвом Віктора Гуцала цей колектив співпрацює з відомими виконавцями, такими як український

музичний електро-фольк гурт ONUKA, Олег Скрипка, Руслана, Джамала, а також групами «Друга Ріка», «Mad Heads», «KozakSystem». Це свідчить про відкритість колективу до різних музичних стилів і тенденцій.

Унікальна програма «Чарівна паличка диригента»: діти мають змогу не тільки насолоджуватися виступом, а й активно брати участь у ньому. Програма містить інтерактивні моменти: маленькі слухачі можуть відчувати себе частиною оркестру, пробуючи грати на різноманітних інструментах під керівництвом диригента. Це — поєднання мультимедійних проєкцій, музичного перформансу, персонажів на сцені у виконанні оркестрантів, активне залучення глядачів у цьому дійстві [Чарівна паличка диригента, 2024].

Інновації пов'язані й зі створенням музики для мультимедійних проєктів, таких як фільми, відеоігри чи театральні вистави, у яких домра може виконувати важливу роль у створенні атмосфери й настрою.

Для прикладу наведемо квартет народних інструментів «Лабіринт» у складі: Андрій Кузь (домра), Євгеній Діденко (домра), Євгеній Грибан (баян), Сергій Нефедов (контрабас). Вони створили саундтрек до комп'ютерної гри на замовлення Американської Game Dev компанії із залученням елементів інших традиційних музичних культур для відображення атмосфери «Дикого Заходу», що спричинило унікальний синтез [Квартет Лабіринт].

Домра може інтегруватися у класичні оркестрові твори шляхом аранжування та використання її унікальних тембральних якостей. Виконавські можливості варіюють від супроводу до соло-партії.

Домра може взаємодіяти з іншими інструментами будь-якого оркестрового складу. Для прикладу, цей інструмент неодноразово звучав сольо із симфонічним оркестром Національного театру опери та балету під час вистав.

Інтернет та соціальні мережі дають змогу об'єднувати глобальні спільноти музикантів, що грають на домрі. Обмін ідеями, нотами й виконанням сприяє розвитку гри на цьому інструменті.

Для анонсування майстер-класів організатори часто використовують такі платформи, як Facebook, Instagram, Youtube, а також спеціалізовані форуми та групи. Найбільш відома група для домристів на платформі Facebook — «Асоціація домристів України», яку створила Світлана Грицаєнко: «Світлана Іванівна Грицаєнко — викладачка Черкаської дитячої школи мистецтв, керівниця народно-естрадного ансамблю “Світанок”, керівниця ансамблю гітаристів “Есперансо”...» [Сучасні твори українських композиторів, с. 180].

У цій групі домристи обмінюються своїм досвідом (творчим і педагогічним) і нотним матеріалом, а композитори (серед них і Світлана Грицаєнко) — демонструють свої твори, що особливо корисно для викладачів початкової та середньої ланки мистецької освіти.

Складні життєві обставини змушують шукати дистанційні можливості для навчання. Онлайн-платформи використовуються для навчання гри на домрі (що забезпечує доступ до навчального процесу навіть тим, хто перебуває далеко від дому) і дистанційних репетицій, під час яких домристи можуть взаємодіяти навіть на великій відстані. Для таких занять найчастіше використовують Zoom, Google Meet і Skype.

Загалом інноваційні підходи в сучасному домровому виконавстві стають не лише технічними досягненнями, а й засобами для творчого розвитку музичного світу.

Список використаної літератури та джерел

1. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник. Вид. 2-ге, доп., випр. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 592 с.

2. Квартет Лабіринт саундтреки до комп'ютерної гри // Quartet Labyrinth. Ансамбль народних музичних інструментів : офіційний сайт квартету «Лабіринт». URL: <http://q-labyrinth.com.ua/video/> (дата звернення: 03.03.2024).

3. Кравчук О. А. Віртуальний музичний синтезатор у форматі VST плагіну : Дипломний проєкт ... ступеня бакалавра : освітньо-проф. програма «Комп'ютерні системи та мережі», спец. 123 Комп'ютерна інженерія / Нац. технічний ун-т України «Київ-

ський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського». Київ, 2021. 96 арк. URL: <https://ela.kpi.ua/server/api/core/bitstreams/2c766d67-b7b8-4f5d-a81f-9f608f614ca2/content> (дата звернення: 03.03.2024).

4. Лермонтова О. О. Звукообраз домри в творчості В. Соломіна як репрезентант звукового образу сучасності // Аспекти історичного музикознавства / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 21. С. 293–308. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-2119> (дата звернення: 03.03.2024).

5. Сучасні твори українських композиторів для народних інструментів. Перекладення, обробки другої половини XIX століття / Держ. наук.-метод. центр змісту культурно-мистецької освіти. Харків, 2022. 328 с. URL: <https://www.dnmczkmo.org.ua/wp-content/uploads/2022/02/suchasni-tvory-ukrayinskyh-kompozytoriv-dlya-narodnyh-instrumentiv.pdf> (дата звернення: 03.03.2024).

6. Українські народні інструменти кобза (Електрокобза) [Андрій Ковбас про електро-кобзу]. 2018. 18 березня. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5iMMQ9CG1TU> (дата звернення: 03.03.2024).

7. Folk&Roll [Олександр Бріль. Виступ з оркестром народних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського]. 2019. 19 травня. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oBq4DifHVIU> (дата звернення: 03.03.2024).

8. Чарівна паличка диригента // Національний академічний оркестр народних інструментів : офіційний сайт. 2024, 17 лютого URL: <https://noni.org.ua/content/charivna-palychka-dyrygenta-1> (дата звернення: 03.03.2024).

БУРЛАЧЕНКО Б. А.

Бурлаченко Богдан Андрійович, аспірант кафедри українистики та народно-інструментального мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Науковий керівник — Ольга Романівна Фабрика-Процька, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри (Івано-Франківськ, Україна).

Bogdan Burlachenko, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Postgraduate student of the Department of Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art. Scientific advisor — Olha Fabryka-Protka, Doctor of Art Criticism, Professor, Professor of the Department of Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art (Ivano-Frankivsk, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2194-584X>

© Бурлаченко Б. А., 2024

ПРОВІДНІ ГІТАРНІ КОЛЕКТИВИ УКРАЇНИ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ: РЕАЛІЇ СЬОГОДЕННЯ

LEADING GUITAR BANDS OF THE PERIOD OF UKRAINIAN INDEPENDENCE: THE REALITIES OF TODAY

Гітарне мистецтво на теренах України — досить поширене явище. В останні десятиліття спостерігається тенденція до розвитку як колективних, так і сольних видів гітарного музикування. Проте роль гітари як музичного інструмента в українській системі освіти науковці досліджували спорадично. Згідно із класифікацією, гітара належить до народного інструментарію, однак у складі більшості оркестрів народних інструментів цей інструмент трапляється рідко.

Творчий шлях академічних гітарних виконавців зазвичай формується за поступовими традиційними етапами. Беззаперечно, успіх гітаристів-виконавців залежить від їхніх професійних умінь, навичок тощо. Чимало гітаристів розпочинають кар'єру як солісти або ж як члени певного

виконавського колективну, інші намагаються творити щось своє, авторське.

У 1992 році з ініціативи заслуженого артиста України Володимира Шаруєва створено перший квартет гітаристів під назвою «**Київ**», до якого, окрім самого В. Шаруєва, увійшли його однокласники й вихованці — випускники Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Руслан Черемних, Олег Григорович і Марія Шаруєва.

Репертуар колективу «Київ» вельми різноманітний. Окрім класичних творів Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, А. Вівальді, Л. ван Бетховена, П. Чайковського в перекладенні для гітарного квартету, музиканти виконують оригінальні твори Л. Брауера, Х. Кардосо, Х. Родріго, а також інструментальні композиції провідних українських митців: І. Шамо, М. Скорика, І. Віленського, І. Соколовського та ін.

Концертна діяльність квартету «Київ» відома не тільки на теренах України, а й далеко за її межами, зокрема в Німеччині, Італії, Польщі, Швейцарії, Франції та Іспанії. На сьогодні колектив функціонує при Національній філармонії України (Київ).

Серед інших колективів згадаймо ансамбль гітаристів «**ClassicGuitar**», заснований ще 1995 року в Миколаївському коледжі культури і мистецтв з ініціативи Вікторії Сологуб кандидатки педагогічних наук, доцентки, яка й досі є художнім керівником колективу. Від 2003 року ансамбль гітаристів переріс у гітарний оркестр. Унікальною рисою цього колективу є те, що оркестр виконує оригінальні аранжування для гітари творів українських і зарубіжних композиторів епохи Відродження й авангарду. «ClassicGuitar» здобув чимало нагород на міжнародних і національних конкурсах і фестивалях Білорусі, Польщі, Болгарії, Італії, Австрії, Німеччини, Чехії, Угорщини, України, Швейцарії [Гриненко, 2021].

Зазначимо також гітариста Володимира Доценка — педагога, одного із засновників сучасної школи гри на класичній гітарі в Україні, члена президії Національної всеукраїнської музичної спілки (Асоціації гітаристів України), професора кафедри народних інструментів України Харків-

ського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, заслуженого артиста України, званого й за кордоном. Саме під його керівництвом сформувалась велика школа гітаристів-професіоналів, які популяризують традиції українського гітарного музикування в цілому світі. У складі **Харківського гітарного квартету** — учні Володимира Доценка: Ірина Половинка, Сергій Горкуша, Андрій Брагін і Максим Трянов. Колектив пропагує сучасне гітарне мистецтво на теренах України понад десять років. Про себе учасники квартету говорять так: «<...> Квартет має великий досвід співпраці з сучасними музикантами та композиторами, поетами, танцюристами, художниками, активно бере участь у культурному житті України. Серед творчого доробку колективу понад 20 світових прем'єр та більше 10 творів, які їхні автори присвятили Харківському гітарному квартету» [Харківський Гітарний Квартет, 2022].

Харківський гітарний квартет — учасник численних фестивалів та конкурсів, серед яких: П'ятий міжнародний фестиваль народно-інструментального мистецтва «Південна Пальміра» (Одеса, 2019), Всеукраїнський фестиваль-конкурс гітарного мистецтва «Fiesta» (Черкаси, 2018), Міжнародний фестиваль гітарного мистецтва «Мир-Град» (Миргород, 2018, 2019), Міжнародний фестиваль «Odessa classics» (Одеса, 2018), Plan B Fest (Харків, 2020) [Харківський Гітарний Квартет, 2022].

Після початку повномасштабного російського вторгнення колектив призупинив свою діяльність. Зі слів Максима Трянова, засновника ансамблю, йому разом із дружиною Іриною (учасницею колективу) через непередбачувану ситуацію у країні, зокрема у Харкові, довелося тиждень ховатися в метро, а згодом вдалося евакуюватись до Мукачева, залишивши вдома інструменти й надію на мистецьке майбутнє. З інтерв'ю з митцем дізнаємося, що задовго до початку повномасштабного вторгнення колектив покладав великі надії на авторський альбом, гастрольний тур Україною. Музиканти планували розвивати й популяризувати гітарне мистецтво. Та, на жаль, нічого з цього не змогли

реалізувати. У вересні 2022 року М. Трянов отримав дозвіл на виїзд за кордон, де наразі й триває діяльність колективу. З одностумцями організовують благодійні концерти (збір коштів на підтримку Збройних Сил України) [Мініна, 2023].

Серед відомих професійних колективів — **Київський гітарний оркестр**, заснований у вересні 2006 року з ініціативи композитора й педагога Олександра Митрошина. Склад колективу — професійні гітаристи і студенти мистецьких навчальних закладів. Для глибшого звучання й урізноманітнення тембрової палітри оркестр доповнили терц-гітарою, мандоліною, домрою, бас-гітарою, перкусією та ударними інструментами [Гітарний Центр «ArdorFuerte», 2019].

У репертуарі оркестру — переклади творів сучасних композиторів, шедеври світової класики, зокрема: «Концерт ре мажор» А. Вівальді (соліст Б. Бельський), Фантазія на теми українських пісень (аранжування Б. Бельського і Л. Касатової), «Пінгвіни летять!» І. Шошина, «Ballet» із Вільнюської табулатури XVI ст. (аранжування Є. Гридюшка), Сюїта-фантазія «The Beatles» (обробка С. Чистова), «Полька-галоп» із кінофільму «Про бідного гусара замовте слово» А. Петрова, «Кенгуру» Леса Пола (аранжування Л. Касатової), «Одкровення Гути» С. Ільїна, Танго «Фантом» О. Митрошина, «Прелюдія» О. Поплянової, «Пірати карибського моря» Г. Ціммера, «Misionera» Ф. Бустаманте [Гітарний Центр «ArdorFuerte», 2019].

Підсумовуючи, зазначимо: незважаючи на важкі реалії сьогодення в Україні, гітарні ансамблі й оркестри активно функціонують, розвиваються, популяризують гітарну музику серед українських слухачів. Щоб допомогти збройним силам України, беруть участь у різноманітних мистецьких міжнародних фестивалях, конкурсах, благодійних акціях, концертах, демонструючи високий рівень майстерності та креативності українських музикантів. Активний розвиток сучасних технологій та онлайн-платформ нині дає великі можливості українським гітарним колективам різного рівня привернути увагу широкої аудиторії в цілому світі, сприяючи розвитку й популяризації музичного мистецтва України.

Список використаної літератури

1. Гітарний Центр «ArdorFuerte» // Guitar Center. URL: <https://www.ardorfuerte.com.ua/proekty/kievskij-orkestr> (дата звернення: 14.02.2024).
2. Гриненко С. М. Гітарне мистецтво Миколаївщини в культурному просторі України кінця XX — початку XXI століття : дис. ... доктора філософії : 025 Муз. мистецтво / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 223 с.
3. Мініна К. «Можливість допомагати повернула мене до життя». Музикант Максим Трянов про творчість під час війни // Жовті Води City. URL: <https://zhovtivody.city/articles/293710/mozhlivist-dopomagati-povernula-mene-do-zhittya-muzikant-maksim-tryanov-pro-tvorchist-pid-chas-vijni> (дата звернення: 15.02.2024).
4. Харківський Гітарний Квартет | Kharkiv Guitar Quartet. URL: <https://khguitarquartet.wixsite.com/khgq> (дата звернення: 18.02.2024).

ГРОМЧЕНКО Н. Е.

Громченко Наталія Енгельсівна, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна).

Nataliya Gromchenko, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano (Odesa, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-1926-3406>

© Громченко Н. Е., 2024.

ПРАКТИЧНІ Й ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ЗАСВОЄННЯ СТИЛЬОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ КЛАВІРНИХ СОНАТ ДОМЕНІКО СКАРЛАТТІ В КЛАСІ ЗАГАЛЬНОГО ТА СПЕЦІАЛІЗОВАНОГО ФОРТЕПІАНО

PRACTICAL AND THEORETICAL ASPECTS OF LEARNING STYLISTIC FEATURES OF PIANO SONATAS BY DOMENICO SCARLATTI IN THE CLASS AT THE DEPARTMENT OF GENERAL AND SPECIALIZED PIANO

За період навчання в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової студенти кафедри загального та спеціалізованого фортепіано засвоюють досить широкий репертуар — музичні твори українських і зарубіжних композиторів. Формування інструментально-виконавчих компетенцій майбутнього випускника передбачає розвиток його інструментального мислення, розуміння виконавських особливостей і завдань інтерпретації музики різних історичних епох та художніх стилів.

Для розуміння й інструментального втілення стилістичних особливостей музичної культури епохи Бароко слід розширювати репертуарні межі.

Одна з найцікавіших і своєрідних сторінок мистецтва першої половини XVIII століття — творчість Доменіко Скарлатті.

Студенти старших курсів, вивчаючи клавірні сонати Скарлатті, виявляють велику різноманітність їхніх жанрів, форм, фактури тощо. Деякі можна порівняти з етюдами (№№ 11, 13); №№ 7, 12, 16 — поліфонічні; №№ 4, 5, 8, 9 — різноманітні за характером; №№ 2, 3 не мають чіткої двочастинної структури; №№ 6, 10, 12, 15 написані в чіткій двочастинній старовинній формі; № 32 містить контрастну тематичну побудову всередині невеликої розробки.

Твори великої форми студенти виконують протягом усього періоду навчання, але саме вивчення сонат Скарлатті дає майбутнім музикантам змогу усвідомити специфіку старовинної музики. Композитор використовує складні фігураційні візерунки й різні штрихи, поліритмію, подвійні ноти, *legato* і *staccato*, октавну фактуру у швидких темпах, стрибки. Усі ці різноманітні технічні прийоми роблять твори композитора особливо корисними для стабілізації та розвитку техніки.

Назва «соната» вказує на велику форму, але це не завжди так, бо сонати Скарлатті — зразки форми старовинної сонати. У його творах спостерігаємо велике розмаїття прийомів викладу музичного матеріалу: у них ще досить міцні традиції поліфонічної епохи, але водночас помітні й новації, характерні вже для віденських класиків.

У деяких сонатах Скарлатті наявна двочастинність, основною ознакою якої вважається відтворення в репризі всього матеріалу експозиції зі зміною лише тонального співвідношення головної та побічної партій. Трапляються сонати з переважанням гомофонних елементів, помітні часом і ознаки розробки.

Важливо, що спільно зі студентами ми виявляємо цікаву схему деяких сонат: головна партія — в основній тональності, побічна — у тональності домінанти в експозиції, потім — розробка та побічна партія — в основній тональності, що свідчить про ознаки тричастинності.

Звуковидобування на старовинних клавірних інструментах відрізнялося від традицій гри на фортепіано, яке має багату динаміку і звукову палітру, тому техніка піаніста

розрахована на гнучкі переходи, використання у процесі виконання передпліччя, плечового поясу та всього корпусу. У виконавців на клавішних інструментах сила звуку залежить від потужності удару. Основний спосіб — суто пальцева гра, а також нерухоме, фіксоване положення рук, зап'ястя, ліктів і плечового поясу. Гармонійність, пропорційність рухів за інструментом досягається за допомогою значної економії рухів, причому рухи пальців під час гри різних штрихів були переважно однакові.

Різкі динамічні зрушення в сонатах зумовлені структурою твору (появою нового тематичного матеріалу, раптовою зміною гармонії або поворотом у розвитку — розробці, наприклад). Для виконання сонат Скарлатті на фортепіано аналіз фактури відіграє першочергову роль щодо динамічного плану твору.

Педагоги, вивчаючи зі студентами сонати Д. Скарлатті, намагаються вдосконалювати відповідні усталені піаністичні навички. Основні з них:

- відчуття цілісності форми (ознайомлення зі старовинною сонатною формою);
- розвиток піаністичної техніки;
- розвиток метроритмічного відчуття;
- засвоєння засобів виконання орнаментики;
- оволодіння навичками використання контрастної динаміки;
- засвоєння виконання різних артикуляційних і аплікатурних прийомів;
- розвиток музичного слуху.

Вивчення клавірних сонат італійського майстра сприяє вихованню у студентів гарного смаку, допомагає формувати піаністичні якості, розширює обсяг знань студентів щодо специфіки форм і жанрів, дає змогу пізнати стиль музичного мистецтва XVIII століття, що необхідно для гармонійного розвитку молодих музикантів.

ДУБРОВСЬКА Г. М.

Дубровська Галина Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна).

Halyna Dubrovskya, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano (Odesa, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0248-3822>

© Дубровська Г. М., 2024.

ОЛЕКСАНДР БУГАЄВСЬКИЙ — СПАДКОЄМЕЦЬ ТРАДИЦІЙ ОДЕСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ МАРІЇ РИБИЦЬКОЇ ТА ІГОРЯ СУХОМЛІНОВА

**OLEKSANDR BUGAYEVSKY — SUCCESSOR
OF MARIA RUBYTSKA'S AND IGOR SUKHOMLINOV'S
TRADITIONAL ODESSA PIANO SCHOOL**

Традиції кафедри спеціального фортепіано Одеської консерваторії (від 2012 р. — музичної академії) сягають витоків — до заснування 8 вересня 1913 року на базі музичного училища, утвореного з фортепіанних класів Одеського відділення ІРМО за ініціативою Антона Рубінштейна. Тобто фортепіанна кафедра — ядро, фундамент консерваторії, до якої згодом приєдналися представники інших музичних спеціальностей: музикознавці, композитори, виконавці на струнно-смічкових і духових інструментах, диригенти, хормейстери, потім вокалісти та виконавці на народних інструментах. У 2023 році Академія відсвяткувала 110 років від дня заснування.

Спочатку не було диференціації фортепіанних кафедр: у навантаженні професорів були і піаністи, і представники інших музичних спеціальностей. Рівень володіння фортепіано

був дуже високим, до викладання курсу фортепіано та інших спеціальностей було запрошено професорів Віденської та інших столичних консерваторій: Марію Рибицьку, Марію Старкову, Надію Чегодаєву, БERTУ Рейнґальд та ін.

Поступово зростала кількість учнів, а потім випускників кожної з викладачок. На новій ниві молоді педагоги розвивали та зміцнювали традиції своїх професорів, продовжуючи їхні методичні засади та формуючи фортепіанні школи Одеської консерваторії.

Школою професорки Марії Іпатіївни Рибицької (1872–1970) по праву можна пишатися. Вона — учениця Володимира Пухальського в Київському музичному училищі, а в Петербурзькій консерваторії — великої російської піаністки, професорки Анни Єсіпової. Обидва її педагоги вчилися в Теодора Лешетицького, видатного піаніста, музичний родовід якого йде від Л. ван Бетховена (Л. ван Бетховен, К. Черні, Т. Лешетицький, А. Єсіпова). Антон Рубінштейн писав: «Єсіпова — чудова істота. У всякому разі, вона і Ментер — найкращі піаністки» [Максименко, 2003, с. 21]. А. Єсіпова, як відомо, була педагогом Сергія Прокоф'єва, який багато від неї сприйняв, але через особливості свого таланту, конституції, мислення та особистісних якостей шукав нові шляхи розвитку фортепіанної техніки. Таким чином, у піанізмі А. Єсіпової сплелися бетховенська міць, вишуканість, тонкість польського стилю, включаючи так звану «перлинну» техніку — *jeu perle* — блискучу дрібну пальцеву техніку, отриману від Т. С. Лешетицького, з «російським *bel canto*».

Успадковані від своїх педагогів риси піанізму М. І. Рибицька передала учням, безумовно, зі своїми індивідуальними рисами та методичними засадами. Як пише її учениця, професорка Одеської консерваторії В. Н. Кузікова: «Її головною особливістю було виховання виконавської культури ... шляхетність та інтелектуалізм, висока якість звучання роялю, філігранне оздоблення деталей. З покоління в покоління переходили традиції бетховенського виконавства: підкреслення кульмінацій розширенням темпу,

інтонаційна виразність і особливо співучість виконання» [Кузикова, 1994, с. 112].

В Одеській консерваторії Марія Іпатіївна працювала понад півстоліття, виховавши величезну кількість студентів, а згодом, як педагог школи імені П. С. Столярського, ще й учнів від просто гарних до видатних, багато з яких теж стали професорами: ректор консерваторії, професор, народний артист К. Ф. Данькевич; Олександр Александров (Люка, як його всі називали), який став деканом фортепіанного факультету Російської академії музики імені Гнесіних, та Ігор Іванович Сухомлінов, який після закінчення аспірантури у Г. Г. Нейгауза, став асистентом своєї професорки М. І. Рибицької в Одеській консерваторії, а після її смерті працював викладачем, згодом захистив дисертацію, що складалася з двох частин: теоретичної — тексту та практичної — концерту у двох відділеннях.

Багато років Ігор Сухомлінов очолював «зіркову» кафедру спеціального фортепіано Одеської консерваторії, де працювали видатні музиканти: Л. Н. Гінзбург, С. Л. Могилевська, молодші педагоги — А. О. Кардашов, Е. Д. Коваленко, А. Б. Зелінський, В. М. Кузікова, О. М. Гончаров, О. Б. Маслак та інші піаністи-виконавці, а пізніше — учні І. І. Сухомлінова: О. М. Бугаєвський, Г. В. Попова й інші. Майже всі вони закінчили аспірантуру в столичних вузах і були концертними піаністами. Пам'ятається, переповнена Велика зала, коли важко було протиснутися через величезну кількість слухачів, не лише педагогів та студентів консерваторії, а й просто меломанів, які пильно стежили за афішами та не пропускали жодного концерту.

Ігор Іванович Сухомлінов завжди пам'ятав і шанував свого першого педагога М. І. Рибицьку, і творчо використовував її методи у своїй педагогічній діяльності: «Витримана, коректна, завжди доброзичлива до оточення, вона про все мала свою думку, але ніколи не допускала нетактовності навіть щодо явних ворогів, показуючи у своїх вчинках приклад послідовності, принциповості. Їй невласливі були брехня, двозначність, “закулісні” дії. Вона не вміла “пробивати”

своїх учнів, не вміла й сама “влаштовуватись” <...> хоча художні уподобання Марії Іпатіївни ... перебували у класико-романтичному руслі ... у класі звучали Скрябін, пізній Рахманінов, нові твори українських авторів, а невдовзі до репертуару було взято Сьому сонату Прокоф'єва — незабаром після створення у 1940-х роках. Великого значення надавала Марія Іпатіївна розвитку внутрішніх уявлень та музичного мислення, органічно відчувати ігрові рухи, володіти “почуттям часу”, любила підставляти під ноти слова, приділяла увагу так званій культурі руху — гнучкості, еластичності всього апарату піаніста ... необхідності створення домашньої теорії виконавства, «гігієни музиканта, які вона рекомендувала називати “психогігієною”» [Сухомлинов, 1994, с. 166, 168]. Її більш ніж півстолітня педагогічна робота, чесність, самовіддана любов до мистецтва були морально-етичним прикладом для вихованців, здобули глибоку любов, подяку та вірність.

Професор Сухомлинов, маючи науково-дослідницький склад розуму, на своїх уроках вимагав від студентів емоційної дисципліни, чіткого виконання його вимог, технічного відпрацювання. Наприкінці уроку він просив звернути увагу на основні виявлені проблеми, над якими потрібно було працювати у домашній самостійній роботі, складаючи по пунктам план дій.

Одним із найбільш яскравих і талановитих учнів професора І. І. Сухомлінова був Олександр Бугаєвський, лауреат Республіканського конкурсу, заслужений діяч мистецтв України, професор. Він також закінчив аспірантуру в класі видатної піаністки, професора Тетяни Кравченко. На жаль, Бугаєвський недовго очолював кафедру спеціального фортепіано, але, незважаючи на досить коротке життя (55 років), він залишив яскравий слід в історії кафедри, консерваторії, Одеси. Він також протягом кількох років викладав курс спеціального фортепіано у Китаї.

Його досягнення — Міжнародний конкурс піаністів імені Еміля Гілельса, заснований 2001 року, який він особисто замислив і реалізував, уклав у нього свою душу, свої кошти,

і, на жаль, навіть життя. 30 жовтня 2001 року під час завершення першого дня прослуховування першого туру Першого конкурсу під завершальні дзвони «Кампанелли» Ф. Ліста у виконанні його студента третього курсу Ігоря Паради, перестало битися серце О. М. Бугаєвського. Це було шоком для всіх присутніх: колег, друзів, членів журі, виконавців, слухачів. Довести далі до фіналу його учня взявся професор І. І. Сухомлінов.

Конкурс, що проходив протягом 15 років у Консерваторії та Філармонії, дав путівку в життя багатьом піаністам, які стали його лауреатами, а згодом переможцями й інших престижних міжнародних змагань.

Професор О. Бугаєвський, талановитий піаніст і педагог, основну частину життя присвятив грі на своєму улюбленому інструменті — роялі та навчав цьому студентів. Він працював допізна, нерідко залишаючи консерваторію перед її закриттям. Запам'яталися його клавірабенди з різноманітними солідними програмами, коли зали були переповнені. Завжди великими подіями були державні іспити, де він акомпанував концерти своїм студентам.

Високого зросту, з великими руками, що давало йому змогу виконувати весь піаністичний репертуар, від мілкої до великої техніки, він дуже прискіпливо ставився до роботи, його гра вирізнялася технічною досконалістю, масштабністю, стилістичною вишуканістю, глибоким звуковидобуванням, відточеністю деталей та охопленням цілого в інтерпретації твору.

Не менший інтерес викликали концерти його студентів, як сольні, так і концерти класу. Незабутнім був концерт у двох відділеннях, який тривав чотири з половиною години. У ньому брали участь студенти Ігор Парада, Марина Радюшина, Гаррі Сетьян, Ольга Задорожнюк та ін. Особливою сторінкою історії життя О. Бугаєвського була його робота в Китаї. Він викладав там фортепіано, як і його професор І. І. Сухомлінов.

У 2000 році О. Бугаєвський отримав звання заслуженого діяча мистецтв України. Незадовго до цього вийшла його

книга «Фортепіанні сонати Д. Д. Шостаковича в початковому репертуарі» [2020], у якій запропоновані композиційний аналіз, виконавські, методичні рекомендації, проблеми інтерпретації. Це надзвичайно цінна праця для піаністів-виконавців та педагогів, яка подає не тільки безліч методичних рекомендацій, але також відкриває завісу таємниці особистості самого автора книги, Людини-Музиканта, його емоційні переживання. У книзі вміщено роздуми автора про видатного композитора ХХ століття: «Музика Шостаковича багатогранна: часом вона ніби вводить нас у світ медитацій, глибоких роздумів, інколи у світ гострих конфліктів, контрастів, зіставлень — таких, наприклад, як життя і смерть, війна і мир, високе і земне, добро і зло, комедійність і трагізм» [Бугаєвський, 2020, с. 7]. Більшість цих опозиційних пар наявні в житті кожної людини, а в наш час навіть актуальним є зіставлення понять війни і миру та пов'язаних з ними інших понять.

Незважаючи на ранній відхід, О. М. Бугаєвський залишив значний слід в історії кафедри спеціального фортепіано, нашої консерваторії, Одеси, України, а також світової музичної культури. Його учні нині викладають на кафедрі та працюють у вищих та середніх навчальних закладах України та за її межами, багато з них — гастролюють.

Ми пишаємося, що були сучасниками професора І. І. Сухомлінова, який був консультантом моєї дисертації, та професора О. М. Бугаєвського, з яким мені довелося зіграти другу і третю частини Другого концерту С. Рахманінова, ще студенткою Консерваторії, та відчути майстерність його акомпанементу: оркестрове звучання, прекрасний співучий звук, залізний ритм та дивовижну гнучкість. Оскільки і моя професорка В. М. Кузікова — також учениця професора М. І. Рибицької, то я дякую Богові та долі за пізнання таємниць школи великих музикантів А. Н. Єсіпової, Т. Лешетицького, а через них — великому Л. ван Бетховену.

Список використаної літератури

1. Бугасівський О. М. Фортепіанні сонати Д. Д. Шостаковича в початковому репертуарі: композиційний аналіз, виконавські, методичні рекомендації, проблеми інтерпретації) : навч. посіб. Одеса, 2000. 92 с.
2. Кузикова В. М. Професор М. І. Рыбицкая — вихователь піаніста К. Ф. Данькевича // Одеська консерваторія. Забуті імена. Нові сторінки. Одеса : ОКФА, 1994. С.155–162.
3. Максименко В. С. Видатні композитори в Одесі. Одеса : Астропринт. 2003, 176 с.
4. Сухомлинов І. І. О Марії Іпатівні Рыбицкой» // Одеська консерваторія. Забуті імена. Нові сторінки». Одеса : ОКФА, 1994. С. 166–169.

ЖМУРКЕВИЧ З. С.

Жмуркевич Зеновія Созонтівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів, Україна).

Zenoviia Zhmurkevych, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano (Lviv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0779-8313>

© Жмуркевич З. С., 2024.

ТВОРЧА ПОСТАТЬ ПРОФЕСОРА НАДІЇ БАБИНЕЦЬ: АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

THE CREATIVE FIGURE OF PROFESSOR NADIYA BABYNETS: ASPECTS OF PERFORMING AND PEDAGOGICAL ACTIVITIES

У житті кожного з нас є імена людей, які назавжди залишили світлий спомин. Вони мають доленосний вплив на наше становлення як музиканта, так і особистості загалом.

Почесне місце серед представників фортепіанної школи Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка посідає заслужений працівник культури України (2007), професор (2004) Надія Данилівна



Бабинець (06.10.1945, с. Глинськ Жовківського району Львівської області — 14.12.2020, Львів) — піаністка, концертмейстер, музикознавець, талановитий педагог, унікальна особистість, надзвичайно красива Жінка-Музикант-Інтелектуал.

Закінчила Львівську спеціалізовану середню музичну школу-інтернат імені С. Крушельницької (тепер — Львівський державний музичний ліцей імені Соломії Крушельницької), Львівську державну консерваторію (тепер Львівська національна музична академія) імені М. В. Лисенка (1968, класи фортепіано І. Крих, М. Тарнавецької, концертмейстерства Я. Матюхи, камерного ансамблю Т. Лаголи).

Протягом 1960 років працювала концертмейстером та викладачем Львівського музичного педагогічного училища. Від 1969 року — викладач кафедри концертмейстерства і камерного ансамблю а з 1972 — викладач уже відокремленої кафедри концертмейстерства Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка. З 1991 року — доцент кафедри концертмейстерства цього закладу, з 2004 року — професор кафедри.

Водночас із 1982 року — концертмейстер хорової чоловічої капели «Сурма», з якою 1988 року записала грамплатівку. З 1999 року Надія Бабинець — концертмейстер чоловічого хору «Гомін» (за сумісництвом), з яким здійснила фондові записи на радіо. Разом із цим колективом вона гастролювала містами України, США, Польщі, Латвії, Німеччини й інших країн.

Надія Бабинець — учасниця міжнародних фестивалів. Дипломантка у номінації «найкращий концертмейстер» Фестивалю чоловічих хорів (1989, Мукачево), Фестивалю козацької пісні «Хортиця-91» (1991, Запоріжжя), конкурсу імені Д. Січинського (1991, Івано-Франківськ), конкурсу імені М. Леонтовича (1991, Львів), конкурсу-огляду хорів (1996, Донецьк). Брала участь у Першому міжнародному фестивалі хорової музики «Мрія» (1995, Львів), Першому міжнародному хоровому фестивалі «Львів-98».

Надія Бабинець виступала із сольними тематичними концертами з творів Василя Барвінського, Мирослава Скорика, Кароля Шимановського, Йоганнеса Брамса; в ансамблі з інструменталістами — Орестом Когут-Ванькович, Тетяною Шуп'яною, Анною Станько, Оленою Семеновою; співаками — народними артистами України Степаном Степаном та Володимиром Ігнатенком, заслуженими артистами УРСР Любов'ю Дороніною і Георгієм Кузовковим, заслуженою артисткою України Наталею Романюк, а також Володимиром Чібісовим, Клавдією Чернет, лауреатом міжнародних конкурсів Оленою Линишин та іншими [Кафедра концертмейстерства].

Надія Бабинець — автор трьох навчальних посібників із питань концертмейстерства [2005, 2007, 2010]; навчально-методичних розробок із проблем виконання камерно-вокальних творів: «Вокальні твори В. Барвінського» (Київ, 1991), «Обробки народних пісень В. Барвінського» (Львів, 1993), «Вокальний цикл В. Гавриліна “Другий німецький зошит”» (Львів, 1993), а також оперного репертуару С. Крушельницької, оперних лібрето композиторів Польщі, Словаччини (українською мовою) [Липецька, 2020, с. 118]. У доробку Надії Бабинець є і численні фондові записи на Львівському радіо і телебаченні.

Професор Н. Бабинець — автор проєкту «Камерно-вокальні твори композиторів Галичини», у трьох концертах якого прозвучали твори композиторів Галичини XIX–XX століть і сучасників. Протягом 1986–1992 років керувала секцією концертмейстерства Студентського науково-творчого товариства. За цей період організовано сім концертів, проведено конкурс, підготовлено 20 студентських наукових робіт, представлених на республіканських конференціях у Львові, Донецьку, Одесі [Кафедра концертмейстерства].

За роки роботи на кафедрі Н. Бабинець провела чимало концертів студентів класу, серед яких: «Зимовий шлях» Франца Шуберта»; вокальні цикли «Любов поета», «Любов і життя жінки», «Коло пісень» Роберта Шумана»; «Два німецьких зошити» Валерія Гавриліна; «Циганські пісні» Йоганнеса Брамса; «Казка» Лесі Дичко; «Поліські пісні»,

«Дитячі пісні» Миколи Колесси; «Музика, яку я чув з тобою, була більше, ніж музика...», «Музичний букет»; тематичні концерти з творів Василя Барвінського, Мирослава Скорика, Лесі Дичко, Клода Дебюссі, Франсіса Пуленка, Артюра Онеггера, Ейтора Вілла-Лобоса, Даріюса Мійо, Йоганна Себастьяна Баха, Миколи Колесси та ін. [Кафедра концертмейстерства].



Надія Бабинець

Учні професора Надії Данилівни Бабинець концертують із видатними музикантами на сценах відомих театрів, філармоній, концертних залів світу. Працюють у мистецьких навчальних та наукових закладах. Серед них — Ольга Кушнірук, Марія Герега, Наталія Вакула, Зеновія Жмуркевич, Ольга Махова, Соломія Паніна та багато інших.

На уроках Надія Данилівна була вимогливою і строгою, але водночас надзвичайно доброзичливою. А найперше —

унікально порядною ЛЮДИНОЮ, особистістю, видатним педагогом, у якої всі студенти відчували себе під опікою «музичної мами». Ми всі були її дітьми.

На заняттях із солістами професор наголошувала на необхідності дотримуватися звукового балансу, витонченого нюансування, пошуку колористичності та звукової барвистості. Творчо працювали над кожною нотою, фразою, дотриманням правильної педалізації чи артикуляції відповідно до стилю і традицій епохи, у якій творив композитор. Надія Данилівна звертала увагу на вишуканий ліризм, мелодійність, співучість кожної голосової лінії, зокрема у творах Василя Барвінського. Вона акцентувала на необхідності виділяти у фортепіанній партії (яка за складністю часто нагадувала самостійний твір) кантиленність, витончену своєрідність гармонічної мови.

Великим щастям було навчатися в цієї унікальної різнопланово ерудованої особистості, прекрасного викладача, високопрофесійного музиканта. Одне з важливих правил професора Надії Данилівни Бабинець — бути професіоналом.

Список використаної літератури і джерел

Література

1. Бабинець Н. Д. До питання інтерпретації вокальних творів Василя Барвінського // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті та матеріали / ред.-упоряд. О. Смоляк. Тернопіль : Астон, 2003. С. 75–84.

2. Бабинець Н. Д. Спогади // Ірина Крих — особистість, музикант, педагог. Спогади. Львів : Ліґа-Прес, 2005. С. 93–96.

3. Липецька М. Слово вдячності для Надії Данилівни Бабинець // Українська музика : наук. часопис / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2020. С. 115–121.

4. Кафедра концертмейстерства // Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка URL: <https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedra-kontsertmeisterstva> (дата звернення 12.02.2024).

Нотні матеріали

1. Бабинець Н. Д. Камерно-вокальні твори композиторів Галичини XIX ст. для концертмейстерських класів. Львів : ЛДМА ім. М. В. Лисенка, 2005. 164 с.
2. Бабинець Н. Д. Камерно-вокальні твори композиторів Галичини XX ст. для концертмейстерських класів». Львів : Сполом, 2007. 190 с.
3. Бабинець Н. Д. Камерно-вокальні твори сучасних галицьких композиторів». Львів : Сполом, 2010. 204 с.

Джерела фотоілюстрацій

1. Фільц Б. М. Бабинець Надія Данилівна // Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-22799> (дата звернення: 12.02.2024).
2. Соловій С. Померла відома львівська піаністка Надія Бабинець // Еспресо-Захід. URL: <https://esu.com.ua/article-22799> (дата звернення: 12.02.2024).

ЗИМОГЛЯД Н. Ю.

Зимогляд Наталія Юріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

Nataliya Zimoglyad, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Head at the Department of General and Specialized Piano (Kharkiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2614-2181>

© Зимогляд Н. Ю., 2024.

ПРОБЛЕМНІ АСПЕКТИ СТУДЕНТОЦЕНТРОВАНОЇ ПАРАДИГМИ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

PROBLEMATIC ASPECTS OF THE STUDENT-CENTERED PARADIGM OF MODERN ART EDUCATION

Розвиток національної фортепіанної школи в сучасному культурному просторі України демонструє різноманіття спрямувань, детерміноване загальними парадигмальними настановами епохи метамодерну, позначеної ризомністю, ревізією раніше однозначних істин, а також акцентами, притаманними регіональним фортепіанним школам. Проте доцентровим чинником, який забезпечує цілісність фортепіанної школи України як феномена культури в синхронії та діахронії, є перманентне збереження значущості особистості студента. Це прогностично корелювало в минулому та нині корелює із тими змінами в системі освіти, зокрема мистецької, які пов'язані із вторинністю знанневої та пріоритетністю студентоцентрованої парадигм.

Така актуалізація не випадкова. У сучасних умовах мультикультуралізму, піднесення виконавського мистецтва як самостійного та рівноправного поряд із композиторською творчістю, осягнення виконавської інтерпретації

як спів-творіння формуються додаткові виміри діяльності піаніста, пов'язані із самостійним вирішенням складних інтелектуальних завдань. Ідеться не тільки про іманентно необхідний аналіз твору в його мовно-мовленнєвих і технічно-рухових вимірах, а й про досягнення його як складової художньої рефлексії конкретної історико-культурної епохи й творчості композитора, а також як царини самореалізації виконавської особистості. Амплітуда коливань між цими світами — епохи, митці, твори та виконавці — визначається зокрема і рівнем інтелектуальної підготовки студента, і тими завданнями, які він, зокрема самостійно, формулює у процесі опанування твору. Це стає підґрунтям для формування виконавської концепції і місією викладача, у цьому разі з огляду на специфіку студентоцентрованої парадигми — забезпечення створення адекватності означеної амплітуди, за якої твір, збережений у його композиторському тексті, стане резонатором духовного світу майбутнього виконавця.

Суттєві нюанси у студентоцентровану парадигму мистецької освіти вносить і актуалізація історично інформованого виконавства. Творча модуляція у простір «іншої» культури, за якої для піаніста рушійними силами формування власної виконавської концепції слугують ті принципи, що ґрунтуються на інших світоглядних настановах, формує для особистості студента ситуацію стильової, виконавської дихотомічності. Перебуваючи в контексті сучасної культури, позначеної багатовимірністю, дифузією стилів, ревізією жанрових моделей (до їх заперечення та тенденції нон-жанровості, нейтральної жанровості), та водночас накопиченням численних інтерпретувань твору, зокрема й авторитетних, і студент, і викладач постають перед необхідністю вирішення питання щодо дотримання орієнтації на усталену модель репрезентації твору чи створення новаційної його концепції. Розв'язання цієї проблеми, суголосної за своєю гостротою питанням сучасного співвідношення традицій та новацій, потребує інтенсифікацію комунікації та її «деформалізацію», за яких активізуються інтелектуальний і технічно-руховий компоненти виконавства, емерджентна єдність яких слугує

основою складання студентом самостійного, адекватного розуміння концепції твору в його виконавській репрезентації.

Однією з проблем студентоцентрованої парадигми мистецької освіти, є опанування в навчальному репертуарі новаційних творів сучасних українських митців. Їх свобода від «шлейфу» виконавських інтерпретацій, з одного боку, надає майбутньому виконавцеві високого ступеня свободи щодо власного «бачення-прочитання», з іншого боку — відсутність таких усталених опор стає і безумовною проблемою «першопрохідника» — формування тієї репрезентації твору, від якої можливий його «вихід» у світ.

Особливої гостроти це питання набуває при опануванні творів експериментального характеру, які потребують спільного з викладачем формування кількох варіантів інтерпретації. Часто це зумовлюється умовністю фіксації композиторського тексту, за якої інтенсифікується інтерпретаційний потенціал студента, його здатність до «проникнення» у творчий світ митця і певного «передбачення» його інтенцій.

Важливим є питання відпрацювання навичок самостійного формування репертуару. Сучасні тенденції комерціалізації мистецтва, зокрема і виконавської діяльності — потенційні втрати концептуальних вимірів твору при його введенні в площину *classical crossover*, репрезентації в кліп-варіантах, а також інколи вимушена орієнтація на запит споживачів, коли пріоритетності набувають вічно популярні твори — містять у собі суттєві ризики звуження простору самореалізації виконавця. Саме студентоцентрована парадигма, мета якої — всеохоплююче активізувати студента як творчу особистість, у цій проблемній площині слугує розширенню уявлення про майбутній простір креативності, інтенсифікації мотивації майбутнього виконавця щодо опанування нових царин художньої рефлексії та самостійного, усвідомленого винайдення власних творчих орієнтирів.

КАЗНАЧЕЄВА Т. О.

Казначєєва Тетяна Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна).

Tetiana Kaznacheieva, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Head at the Department of General and Specialized Piano (Odesa, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8692-2844>

© Казначєєва Т. О., 2024.

ТВОРЧА ПОСТАТЬ ІРИНИ ЛІСОВСЬКОЇ (ДО 90-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

THE CREATIVE FIGURE OF IRYNA LISOVSKA (TO THE CELEBRATE 90TH BIRTHDAY)



Ірина Леонідівна Лісовська народилася 28 квітня 1934 року в Одесі (Україна), у родині вчителів. Одеську спеціальну музичну школу імені професора П. С. Столярського й Одеську державну консерваторію імені А. В. Нежданової закінчила під керівництвом талановитого піаніста М. Й. Федосова, випускника цього закладу у перший із повоєнних років. Після закінчення консерваторії І. Лісовська працювала

концертмейстером у класі сольного співу О. Ф. Дановського та у класі камерного співу заслуженого артиста України, доцента С. І. Ільїна. Водночас із 1962 року, вона почала викладати на кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано. Захистила дисертацію на тему: «Естетичний ідеал як педагогічна проблема» (1979) у Київському державному педагогічному інституті (науковий керівник — Т. І. Цвєлих) та отримала звання доцента [Лісовська Ірина Леонідівна].

Протягом 1986–1991 років І. Л. Лісовська викладала курс педагогіки для студентів стаціонару та заочного відділу, проводила науково-практичні конференції студентів.

У 1986 році І. Л. Лісовська обрана на посаду завідувачки кафедри загального та спеціалізованого фортепіано. Як керівник, спільно з колективом кафедри, здійснила оптимізацію курсу фортепіано. Для вирішення завдань ефективного впливу навчального процесу в класі загального та спеціалізованого фортепіано на становлення професіоналізму музиканта активізується колективна робота — серія озвучених посібників для студентів заочного відділення. Автори і виконавці — викладачі кафедри С. Балінова, В. Завіша, Л. Ковальчук, Е. Кукурадзе, Л. Сухомлінова та інші [110 років Одеській національній музичній академії, 2023].

Важливою виконавською формою роботи для різних за фахом студентів стали численні відкриті концерти: «Студенти-композитори виконують свої твори», «Вокалісти акомпанують вокалістам», концерти студентів кафедр народних інструментів, хорового диригування, оркестрових струнних та духових інструментів, концерти іноземних студентів. Організацію, підготовку та проведення цих концертів здійснювали керівники відповідних відділів: О. Рижова, Н. Язикова, Н. Остроухова, Г. Дубровська, В. Нікуліна й інші викладачі вже наступного покоління, які й досі продовжують свою плідну педагогічну діяльність.

І. Л. Лісовська майстерно поєднувала педагогічну діяльність із виконавською та суспільно-просвітницькою, була автором та ведучою музичних програм на Одеському обласному радіо, з 1980 по 1990 роки проводила лекції-концерти

в Одеському Літературному музеї, концертному залі Будинку вчених тощо. Плідно співпрацювала І. Лісовська також із творчими партнерами інших кафедр: В. Навроцьким, А. Джамагорцяном, А. Дудой, А. Капустінін, Е. Летягіною, Т. Мороз, Н. Шакун, К. Мюльбергом, Л. Рубльовою та ін.



Лісовська Ірина Леонідівна¹

¹ Лісовська Ірина Леонідівна // Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової : офіційний сайт. URL: http://old.odma.edu.ua/structure/faculties/piano_theoretical_faculty/general_and_specialized_piano/lisovskaya (дата звернення: 04.03.2024).

І. Л. Лісовська організувала й підготувала чимало тематичних концертів (зі вступним словом). Серед них: концерт пам'яті Г. Бучинського та М. Глазунової; «Концерт-Реквієм» пам'яті професорів Ю. Ракула, А. Харченко, А. Кардашова; концерт «Класика та сучасність: сторінки історії кафедри»; концерти, присвячені Різдвяним та Пасхальним святкам.

І. Л. Лісовська — автор науково-методичного посібника для студентів музичних училищ та консерваторій «З минулого музичної педагогіки» (1991). Їй належить також низка наукових публікацій з історії кафедри, теоретичних та методологічних засад мистецької освіти.

За тридцять п'ять років керування кафедрою загального та спеціалізованого фортепіано в колективі зростає увага до мистецько-педагогічного аналізу та проблем музично-виконавської практики, а також актуалізувалися інноваційні підходи до питань професійної освіти. Понад 300 студентів різних спеціалізацій стали випускниками її класу та назавжди зберегли світлу пам'ять про неї.

Багаторічна плідна творча діяльність талановитого музиканта, професорки Ірини Леонідівни Лісовської являє собою приклад виняткової відданості справі виховання молодих музикантів.

Список використаної літератури і джерел фотоілюстрацій

1. Лісовська Ірина Леонідівна [Фото І. Л. Лісовської] // Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової : офіційний сайт. URL: <https://odma.edu.ua/structure/profesor-22/> (дата звернення: 04.02.2024).

2. Рижова О. О. Лісовська Ірина Леонідівна [Фото І. Л. Лісовської] // Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-55700> (дата звернення: 12.02.2024).

3. 110 років Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової : наук.-худож. вид. / ред. кол.: О. Л. Олійник, О. І. Самойленко, О. В. Оганезова та ін. Одеса : Олді+, 2023. С. 80–85.

КОРЕНЯК О. Ю.

Кореняк Олена Юріївна, завідувачка відділу українських народних музичних інструментів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (Київ, Україна).

Olena Koreniak, Museum of Theatre, Music and Cinema Arts of Ukraine, Head of the Department of Ukrainian folk music instruments (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3633-1525>

© Кореняк О. Ю., 2024.

**КОНДАК БОГОМАТЕРІ «ВОЗБРАННОЙ ВОЄВОДИ»
БОЛГАРСЬКОГО НАСПІВУ З РУКОПИСНОЇ
УКРАЇНСЬКОЇ СПАДЩИНИ КІНЦЯ XVI —
СЕРЕДИНИ XVII СТОЛІТЬ?**

**KONDAK OF THE MOTHER OF GOD OF THE BULGARIAN
CHANT FROM MANUSCRIPTS OF UKRAINE OF THE LATE
16TH — EARLY 17TH CENTURIES**

Монодичний піснеспів Богоматері «Возбранной Воєводѣ» — це гімн. Текст за жанровим визначенням — це кондак Богоматері, що виконується протягом Всенічної та Літургії, тобто під час найважливіших православних богослужінь.

Джерелознавчий аналіз змісту рукописних Ірмологіонів, здійснений на основі описів джерел у каталозі Ю. Ясиновського, дає підстави стверджувати, що кондак Богоматері «Возбранной Воєводѣ» болгарського наспіву часто трапляється у джерелах, що зберігаються в Україні й за кордоном. У джерелах українського та білоруського походження кінця XVI — середини XVII ст. піснеспів Богоматері «Возбранной Воєводѣ» зафіксований з атрибутивною назвою «болгарське» чи «по-болгарську» (таблиця 1).

Таблиця 1.

Піснеспів «Возбранной Воєводѣ» болгарського наспіву
в нотолінійних Ірмологіонах кінця XVI — середини XVII ст.

№ за/п	№ у каталозі Ю. Ясинівського	Шифр	Датування	Місце зберігання	№ аркушів
1.	№ 15.	2 (ш-82) № 127202	Кінець XVI ст. — початок XVII ст.	Національна історична бібліотека України, м. Київ.	Арк. 290 — 291 зв.
2.	№ 17.	Q 17.	20–30-ті роки XVII ст.	Національний музей, м. Львів.	Арк. 389.
3.	№ 19.	ДА 91 Л.	Друга чверть XVII ст.	Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського (далі ІР НБУВ).	Арк. 122.
4.	№ 34.	Перетц 185.	Друга чверть XVII ст.	Інститут російської літератури, м. Санкт-Петербург (далі ІРЛ).	Арк. 266.
5.	№ 37.	Ірмолой білоруського походження, 091/309/	Друга чверть XVII ст.	Державна бібліотека Білорусі, м. Мінськ (далі ДББ).	Арк. 259.
6.	№ 39.	Акс. 2616.	Друга чверть XVII ст.	Бібліотека Народова, м. Варшава.	Арк. 144.

№ за/п	№ у каталозі Ю. Ясинівського	Шифр	Датування	Місце зберігання	№ аркушів
7.	№ 40.	Акс. 2788.	Друга чверть XVII ст.	Бібліотека Народова, м. Варшава.	Арк. 202.
8.	№ 44.	Акс. 2932.	1631 р., піп Захарій Бруслевський.	Бібліотека Народова, м. Варшава.	Арк. 130.
9.	№ 48.	Пог. 381.	1645 р., Ісаакій Золочовський, ієромонах.	Російська Національна бібліотека (далі РНБ).	Арк. 14.
10.	№ 50.	Універс. 20 М.	Близько 1649 р.	ІР НБУВ.	Арк. 254 зв.
11.	№ 51.	Ірмолой білоруського походження, I, 3367. З Жировицького монастиря.	1649 р.	ІР НБУВ.	Арк. 334.
12.	№ 53.	F 58.	1650 р. (?), Унівський монастир (?), ієромонах Феофілакт (?).	Національний музей, м. Львів.	Арк. 6 1 зв.
13.	№ 54.	ДА П. 647.	Середина XVII ст.	ІР НБУВ.	Арк. 8 4 зв.

№ за/п	№ у каталозі Ю. Ясинівського	Шифр	Датування	Місце зберігання	№ аркушів
14.	№ 56.	Соф. 112/645 с.	Середина XVII ст., Києво-Межигірський монастир.	ІР НБУВ.	Арк. 8 4 зв.
15.	№ 57.	Худ.-пром. № 788.	Середина XVII ст.	ІР НБУВ.	Арк. 212 зв.
16.	№ 58.	Колегія Галагана 30.	Середина XVII ст.	ІР НБУВ.	Арк. 241.
17.	№ 60.	Кн. 2097.	Середина XVII ст., [Києво-Софійський собор?].	Києво-Печерський заповідник.	Арк. 70 зв.
18.	№ 61.	НТШ 291.	Середина XVII ст.	Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України (далі ЛНБ).	Арк. 22 зв.
19.	№ 62.	НД 116.	Середина XVII ст.	ЛНБ.	Арк. 22.
20.	№ 65.	БА 14.	Середина XVII ст.	ЛНБ.	Арк. 200 зв.
21.	№ 66.	Q 152.	Середина XVII ст.	Національний музей, м. Львів.	Арк. 131.
22.	№ 69.	Муз. 3053.	Середина XVII ст.	Державна бібліотека Росії, м. Москва (далі ДБР).	Арк. 215 зв.

№ за/п	№ у каталозі Ю. Ясиновського	Шифр	Датування	Місце зберігання	№ аркушів
23.	№ 72.	Перетц 101.	Середина XVII ст.	ІРЛІ.	Арк. 554.
24.	№ 75.	MS 2358. I.	Середина XVII ст.	Бібліотека Чарторийських, м. Краків.	Арк. 135 зв.

Мелодія піснеспіву «Возбранной Воеводѣ» із атрибуцією «болгарський» або «по болгарску» має яскраво виражений мажорний нахил. Мелізматичні розспіви створюють яскравий радісний музичний образ. За формою піснеспіву «Возбранной Воеводѣ» болгарського наспіву — це варіантно-рядкова композиція, де одна із мелодичних фраз тексту стає мелодичним стрижнем твору і набуває значення ритмоформули. Ця ритмоформула має характерний зачин із висхідним рухом і пунктирним ритмом, їй притаманна значна розспівність складів усередині — до двадцяти звуків на один склад. У структурі піснеспіву ритмоформула, варіюючись, повторюється п'ять разів протягом твору і ще один раз у завершальному співі «Алилуйя». Превалювання мажорного нахилу, висхідний рух з оспівувальними зворотами, а також пунктирний ритм створюють враження піднесеної радості у гімні Богоматері з атрибуцією «болгарський».

Піснеспів «Возбранной Воеводѣ» болгарського наспіву інколи записаний поряд із аналогічним кондаком із атрибутивною назвою «по руску», або взагалі без атрибутивної назви. Іноді обидва піснеспіви є в репертуарі рукописних джерел, однак їх атрибутивні назви не фіксуються. Друк обидвох піснеспівів без їх атрибутивних назв також характерний і для стародрукованих видань.

Світлий радісний колорит кондака Богоматері «Возбранной Воеводѣ» із атрибуцією «болгарський» є основною причиною популярності твору в богослужбовій практиці. Дані джерелознавчого аналізу показують, що піснеспів

трапляється в рукописних джерелах українського та білоруського походження кінця XVI — середини XVII ст. досить часто. Серед рукописних Ірмологіонів, у яких зафіксовано цей піснеспів, є три джерела монастирського походження — це рукопис білоруського походження із Жировицького монастиря (I, 3367), українські Ірмологіони з Унівського (F 58) та Києво-Межигірського монастирів (Соф. 112/645 с.). Згодом піснеспів «Возбранной Воєводѣ» зустрічається в змісті стародрукованих нотних видань як із зазначенням атрибуції «болгарський», або «по болгарску», так і без атрибутивної назви.

Одним із таких друкованих джерел є Ірмологіон із фондів Відділу музики Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (№ 4868). Ця пам'ятка церковно-співацької культури видана 1794 р. у друкарні Почаївської Лаври і внесена до каталогів особливо цінних та рідкісних стародруків. Гравер видання — Йосиф Гочемський. Це третє видання нотного Ірмологіона в Почаївській друкарні, яке за змістом повторює попереднє видання 1775 р.¹ Піснеспів «Возбранной Воєводѣ» болгарського наспіву надрукований у Почаївському Ірмологіоні 1794 р. без збереження атрибутивної назви (арк. 203 зв. — 204 зв.).

Наявність обох піснеспівів «Возбранной Воєводѣ» в рукописній спадщині і стародрукованих джерелах свідчить про популярність кондака Богоматері в різних мелодичних версіях у богослужбовому репертуарі кінця XVI — середини XVII ст.

Використана література

Ясиновський Ю. П. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів : Місіонер, 1996. 624 с.

¹ Висловлюємо вдячність директорці Музею книги і друкарства України — В. Г. Бочковській за наукову консультацію та здійснення повного опису музейного стародрукованого видання: (Наукова довідка № 77 від 10.02.2014. С. 1–2).

КОРОЛЬОВА Т. В.

Корольова Тетяна Василівна, заслужена артистка України, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

Tetiana Korolova, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-1487-0472>

© Корольова Т. В., 2024.

ХУДОЖНЄ ВТІЛЕННЯ ПОЕТИЧНИХ ОБРАЗІВ У ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ ЛЕСІ ДИЧКО

ARTISTIC EMBODIMENT OF POETIC IMAGES IN LESYA DYCHKO'S VOCAL WORKS



Леся Василівна Дичко. 2014 рік

Творчість української композиторки, цьогорічної ювілярки Лесі Василівни Дичко досліджують численні українські музикознавці. Переконана, що унікальність її таланту, неперевершена своєрідність музичної мови у вокальних композиціях, візуальне звучання поезії, багато нових вражень від дотику до вокальних мініатюр Лесі Дичко надихне молодих дослідників — музикознавців, концертмейстерів, співаків — до нового осмислення й аналізу її вокальних творів.

Велику увагу творчості Лесі Дичко приділили українські музикознавці. Микола Гордійчук окреслив шляхи професійного становлення Лесі Дичко й охарактеризував її творчість 1960-х і частково 1970-х років [1978]. Лю Пархоменко висвітлила життєвий і творчий шлях мисткині [2002]. Тетяна Гусарчук порушила проблему втілення індивідуально-особистісного в хоровій творчості композиторки [2002]. Софія Грица всебічно розкрила багатогранну творчу постать композиторки, представила її насамперед як майстра вокально-хорового письма [2012].

Тематика пропонованої праці пов'язана з вокальними творами Лесі Дичко. Розглянемо музичну мову її вокальних мініатюр, акцентуємо своєрідність поєднання художнього відчуття поезії та її звучання в музиці. Такий аспект видається важливим, особливо в нинішній період активного дослідження й популяризації української музики, її активного виконання в усіх концертних програмах. Виховуючи молодих музикантів, ми хочемо, щоб вони любили свою країну, її культуру, музику. Тому основне завдання викладачів у справі виховання молодих музикантів — розкрити красу української поезії, показати багатогранність утілення її в музичних композиціях українських митців. Щоб досягти цього, до навчального репертуару маємо активніше залучати вокальні твори, старанно вивчати зі студентами музичний текст (вокальні партії та інструментальний супровід), рекомендувати такі композиції для музикознавчого аналізу у наукових працях і творчих проєктах студентів.

Вокальні мініатюри Лесі Дичко — найулюбленіший жанр її музичного доробку. У музиці мисткині панує стихія вокальності. Микола Гордійчук писав: «За характером свого обдаровання Леся Дичко — тонкий, проникливий і пристрасний лірик. При цьому лірика її земна, життєва, пройнята широкою задушевністю» [1978, с. 5]

У зв'язку з переважанням вокальних жанрів, великого значення у творчості Лесі Дичко набуває поетичне слово. Вона написала багато романсів на слова Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Павла Тичини, Миколи Палажченка, Миколи Вінграновського, Дмитра Павличка і багатьох інших українських поетів.

«Образний світ багатьох творів Лесі Дичко — це захоплене, трепетне, поетичне ставлення до природи. Прагнення якомога виразніше передати образи природи, зафіксувати їх неповторну красу — визначає звернення композиторки до поетичного слова та пейзажного живопису», — зазначає Тетяна Гусарчук [2002, с. 28].

Лю Пархоменко пише про «дуалізм захоплень» композиторки: «Поряд з музикою не менш сильним виявився потяг до живопису, архітектури, а також народно-ужиткового мистецтва. Це значною мірою визначає багатство асоціативних зв'язків зі спорідненими мистецтвами, мальовничість її музичного письма, багатство звукової палітри» [2002, с. 7].

Зорове сприйняття світу у поєднанні з феноменальним слухом та незвичайною творчою інтуїцією надало творчості Лесі Дичко тієї свіжості, новаторських барв, сміливого виклику традиційним формам, які визначили її модерністське спрямування. Леся Дичко говорить: «Для мене важлива не тільки інтонація, а і її кольорове забарвлення. Дуже важливе значення має для мене і форма. Колись я працювала по 12–16 годин. Це якраз був період писання музики під впливом творів художників» [цит. за: Грица, 2012, с. 91–92].

Розглянемо більш конкретно кілька вокальних творів, до прикладу, цикл вокальних мініатюр «**Настрої**» для сопрано і фортепіано.

У першому романсі, «**На човні**» (вірш Лесі Українки), музика немовби гойдається на легких хвилях води. Мелодія супроводу, написана одним рядком у скрипковому ключі з повторами нескладних тріольних фігурацій, коливання води, перебування у човні, який легко хитається на хвилях.

На човні нас було тільки двоє,
Хвилі скрізь коло нас коливались,
І такі ми самотні обоє
Серед того простору здавались

...Жаль і смуток від неможливості поділитись своїми
сердечними почуттями висловлені в тексті:

Що гадала, — не вимовлю зроду;
Чим було тоді серце багате,
Поховала я в тихую воду.

Вода глибоко сховала мрію героїні твору про кохання і навчила «серце мовчати». Відчуття невимовної самотності звучить і в сумній вокальній мелодії. У ритмі погойдування хвиль мелодія то підноситься вгору, то опускається вниз — відповідно до душевного стану героїні. І це написано по-людськи щемливо, проникливо, дуже економними гармонічними й фактурними засобами.

Зовсім інакше звучить наступний романс циклу — «**Яблунька**» на слова Миколи Палажченка. Синкопованим ритмом супроводу змальовано, як хитається молода яблунька, яка вперше розцвіла і тремтить від весняного вітру. Вітерець пестить, обіймає кожную її гілку. Нарешті, ритм змінюється. «Схаменися, вітре, зачекай, я ж чиясь, а не твоя кохана», — говорить яблунька. І знову у партії сопрано звучить безтурботна «пісенька-вокаліз» молодій яблуньки, яка асоціюється з молодою дівчиною. Надзвичайно красива поезія озвучена нескладною, прозорою фактурою, легкою і гнучкою мелодією сопранового голосу, створює через візуальний образ яблуньки картину весняного пробудження природи, а насправді — пробудження молодого дівочого життя.

Третій романс циклу — **«Нічка тиха і темна була»** — це ще один зразок щирої, зворушливої ліричної поезії Лесі Українки, у якій відчутна музикальна натура самої поетеси. Вірш пройнятий глибоким смутком, бентежністю душі авторки. Леся Дичко тонко відчула і відтворила стан душевної тривоги поетеси. Слова **«Нічка тиха і темна була»** озвучені остинатним ритмічним **«биттям»** у партії правої руки і низхідними повзучими півтонами, зменшеною гармонією в партії лівої руки, що створює картину темної ночі й відчуття якоїсь непевності та тривоги. Вислів **«ти співав»**, озвучений мажорною гармонією, тут же зіставляється з озвученими вже в мінорі словами: **«Я мовчазна сиділа, пісня в серці у мене бриніла»**. Знову помітна недосказаність чи неможливість висловитися, яка врешті вибухає відчайдушним **«Ох, яка мене туга взяла, серце гострим ножем пройняла»**. Ця трагічна кульмінація підкреслена надзвичайно гострою гармонією, сповненою зменшених септакордів, кластерів малих і великих секунд. Широкий діапазон звучання, низхідний рух акордів створюють ефект розпачу, коли все котиться в провалля. Розв'язання неочікувано світле, у чистій мажорній оптимістичній гармонії. Надія залишається...

Розглянемо романси **«Зимова фантазія»** із циклу **«Пейзажі»** на слова Миколи Вінграновського і **«Я — хочеш? — зачарую ліс»** із циклу **«Доля»** на слова Миколи Руденка.

«Зимова фантазія» — це красива замальовка зимового лісу, створена асоціативними порівняннями, надзвичайно поетичними. Засніжений ліс описаний як **«сива, стомлена сутінь снігів»**, а на снігу **«слід сорочий, лисячий слід»**. У музиці цю картину зимового лісу, неспішного хитання засніжених дерев передано зміною двох-трьох простих гармонічних акордів. Зимове сонце яскравим блиском мажорної гармонії висвічує хмари снігурів, з-під крил яких **«на сонці жевріє глід»**. І хоч зима ще глибока, **«приспана сила снігів»**, та на серці з надією світить **«зоря-блискавиця»**, а в **«сивих снігах»** підрастають **«тонкі сосонки і сосенята»**. Нескладна

мелодія з прозорим гармонічним супроводом озвучує красиве поетичне зображення зимового лісу. Музична мова «не заважає» почути текст і уявити цю красу.

Заворожуюче прекрасний романс **«Я — хочеш? — зачарую ліс»**. Казкові чари в коливанні вісімок передають зблиски чарівної палички, якою можна викликати різні перетворення:

Я — хочеш — зачарую ліс,
Перетворю в міраж чудесний.

Мінімальним протиставленням двох гармоній озвучена фраза:

А хочеш — перекину віз,
Не цей земний, а той, небесний.

А ще можна єдиним подихом схвилювати море голубе — арпеджованими широкими акордовими хвилями зображено картину бурхливого моря. Але головне чаклунство — останнє:

А хочеш — обійму тебе
І просто, просто поцілую.

Коліванням і «ссявом чарівних вісімок» закінчується ця фантастично-прекрасна романтична мініатюра.

Розглянуті вокальні твори Лесі Василівни Дичко переконують нас у необхідності більш широкого залучення таких композицій у навчальний репертуар студентів різних спеціальностей із достатнім рівнем володіння фортепіано. Творча й інтелектуальна робота над поетичними текстами романсів формуватиме у молодих музикантів свідоме бажання ознайомитися з українською поезією і вивчати її через звучання в музиці. Доступність музичного матеріалу, легкий фактурний виклад вокальних мініатюр сприятимуть розвитку естетичного задоволення від можливості виконувати високохудожні твори. Процес підготовки і виконання вокальних творів Лесі Дичко стане надзвичайно цікавим і корисним для молодих музикантів, сприятиме формуванню їхньої творчої ініціативи, фантазії, асоціативного мислення, збагачуватиме їхні професійні навички у виконавській діяльності.

Список використаної літератури і джерел

Література

1. Гордійчук М. М. Леся Дичко. Київ : Муз. Україна, 1978. 77 с. (Творчі портрети українських композиторів).
2. Грица С. Й. Леся Дичко в житті і творчості. Дрогобич : Посвіт, 2012. 272 с.
3. Гусарчук Т. В. До проблеми індивідуально-особистісного в хоровій творчості Лесі Дичко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 10 : Леся Дичко: грані творчості. Кн. 3 : зб. ст. Київ, 2002. С. 13–39.
4. Пархоменко Л. О. Обриси творчого шляху Лесі Дичко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 10 : Леся Дичко: грані творчості. Кн. 3 : зб. ст. Київ, 2002. С. 6–12.

Нотні матеріали

1. Дичко Л. В. Вокальні твори : у 2 вип. Дрогобич, 2020. Вип. 1. 131 с.; Вип. 2. 231 с.

Джерело фотоілюстрацій

1. Музика і музиканти. Леся Дичко / реж. В. К. Муржа. URL: https://www.youtube.com/watch?v=HFIBTlp_Gow (дата звернення: 10.04.2024).

КРАСНІКОВА Л. М.

Краснікова Людмила Михайлівна, доцентка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

Lyudmyla Krasnikova, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-8696-9639>

© Краснікова Л. М., 2024.

РОБОТА НАД ФОРТЕПІАННИМ АКОМПАНЕМЕНТОМ ЗІ СТУДЕНТАМИ КАФЕДРИ ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ (НА МАТЕРІАЛІ АВТОРСЬКОГО ПОСІБНИКА «ВІД КЛАСИКИ ДО ДЖАЗУ»)

WORK ON PIANO ACCOMPANIMENT WITH THE STUDENTS OF THE DEPARTMENT OF BRASS AND PERCUSSION INSTRUMENTS (BASED ON THE MATERIAL OF THE AUTHOR'S GUIDES «FROM CLASSICS TO JAZZ»)

Розглянемо навчально-методичний посібник фортепіанних акомпанементів для духових інструментів **«Від класики до джазу. Фортепіанні акомпанементи для духових інструментів. П'єси»** перший і другий зошити, укладені у співпраці з колегою по кафедрі професором, кандидатом мистецтвознавства Т. А. Омельченко [Омельченко, Краснікова, 2017, 2020]. За такого ж авторства вже був опублікований і набув практичної реалізації в програмах кафедри навчально-методичний посібник **«Ансамблеві твори для фортепіано та дерев'яних духових інструментів. Поліфонія і крупна форма»** [Омельченко, Краснікова, 2012].

У цих посібниках узагальнено багаторічний педагогічний досвід упорядників. Праці призначаються для студентів духових відділень (кафедр) у мистецьких закладах передвищої та вищої освіти. Посібники адресовані учням і студентам,

які вивчають курс загального фортепіано (розділ «Акомпанемент»), і пов'язані з репертуаром цих секцій.

Робота в класі фортепіано зі студентами факультетів (відділень) духових інструментів — один із найскладніших напрямів роботи викладача загального фортепіано, бо потребує гнучкого, методично виваженого підходу до кожного учня. Вивчаючи акомпанемент у класі загального фортепіано, реалізуємо на практиці один із провідних принципів музичної педагогіки вищої школи: принцип міжпредметних зв'язків, цього разу — зближення уроків фортепіано і гри на спеціальному інструменті.

Специфіка спеціальності інструменталістів (навчання гри на духових і струнно-смічкових інструментах), які мають справу з однорядковим нотним текстом, певною мірою формує в них одноголосний, «лінійний» тип музичного мислення. Особливістю ж тексту фортепіанних ансамблевих творів є його «партитурність». У цьому полягає складність такого тексту, особливо для непіаністів. Тільки вивчаючи партії всіх інструментів — окремо і разом — можна успішно освоїти художні особливості й закономірності твору. Цей комплексний процес вивчення ансамблевого твору має велике значення в розвитку музичного мислення інструменталіста. Ознайомлення з фортепіанною літературою, зокрема ансамблевою, є невичерпним джерелом музичної освіти інструменталістів. Це сприяє розвитку як поліфонічного і гармонічного слуху, так і музичного смаку музиканта загалом, що неодмінно збагачує творчу фантазію та звукову культуру студента, зокрема й під час гри на власному інструменті.

На кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано НМАУ широко практикується створення авторських репертуарних посібників, які стають незамінним джерелом методично виваженого репертуару для наших студентів.

Розглянемо навчально-методичний посібник фортепіанних акомпанементів для духових інструментів.

Один з основних критеріїв відбору творів до посібника «Від класики до джазу. Фортепіанні акомпанементи для духових інструментів. П'єси» [Омельченко, Краснікова, 2017, 2020] — яскравість їхнього образно-художнього змісту,

мелодичне багатство і гармонічна оригінальність, оскільки всебічний розвиток інтонаційного й гармонічного слуху виконавців на духових інструментах — це важливий аспект програми їхнього загальномузичного розвитку. Весь нотний матеріал посібника укладачі умовно розподілили на три розділи:

1. Твори світової класики.
2. Твори українських композиторів.
3. Джазові твори.



До посібника вміщено твори малої форми для різних духових інструментів (флейта, гобой, кларнет, фагот, саксофон, труба, тромбон, валторна) усіх стильових напрямів і композиторських шкіл — від бароко, класицизму, романтизму, імпресіонізму до джазових композицій ХХ століття. У другому розділі посібника представлено чимало творів українських композиторів, зокрема М. Лисенка, Ф. Якименка, Я. Степового, Р. Глієра, Б. Лятошинського, С. Людкевича, Ю. Шуровського, Ж. Колодуб, Л. Колодуба. Багато із цих творів були неодноразово та з успіхом апробовані в педагогічному процесі, виконувалися на звітних концертах секції духових інструментів, що традиційно називаються «Духовики грають на роялі». Водночас пропонуються і маловідомі твори, зокрема «Мелодія» Ф. Якименка для валторни і фортепіано.

У вступній частині посібника автори надають методичні рекомендації до кожного твору, які містять відомості про першоджерело (якщо це транскрипція), стильові особливості, відповідні виконавсько-педагогічні зауваження. Для самостійного опрацювання наукового та методичного матеріалу в додатках запропоновано словник музичних термінів, список літератури; у розділі «Нотографія» вміщено перелік нотних видань, твори з яких використано в посібнику.

Зокрема, у методичних рекомендаціях зазначено: «Тембро-динамічні відмінності між духовими інструментами, фортепіанні акомпанементи до яких представлені у посібнику, ставлять перед піаністом-аккомпаніатором щоразу нові умови створення ансамблевого звучання. Піаніст, враховуючи звучання духових інструментів (особливо у “невдячних” для них регістрах), повинен замість гри *forte* чи *fortissimo* створювати скоріше їх ілюзію, враження гучної гри з повною емоційною віддачею, але ніби віддаленою на певну відстань. Це удаване обмеження сприяє насправді більшій різноманітності варіантів нюансування, їх численних градацій у межах і порівняно невеликій амплітуді звучання. Особливого значення набуває динамічна узгодженість і внаслідок регістрових відмінностей звучання різних інструментів» [Омельченко, Краснікова, 2017, с. 5].

До «Старогалицької мелодії» С. Людкевича у перекладенні для кларнета і фортепіано П. Волового у першому зошиті посібника надано наступні рекомендації: «Глибокий знавець українського народного фольклору С. Людкевич у “Старогалицькій мелодії” для кларнета і фортепіано концентрує в партії фортепіано такі поліфонічні й гармонічні засоби виразності, які не тільки підкреслюють ніжний, чуттєвий характер народної пісні (*moderato sentimentale*), її близьку до колискової жанрову основу, а й збагачують її новими виразними рисами. Композитор використовує як підголоскову, властиву народним пісням, так і імітаційну поліфонію. Рекомендується опрацьовувати разом із партією соліста окремо партії правої та лівої руки фортепіано, щоб досягти ясності й виразності голосоведення. Для досягнення наспівності звуковидобування автори-упорядники пропонують у партії фортепіано зв'язну аплікатуру та деякі зручні прийоми перенесення фактури з однієї руки до іншої (тт. 13–15, 21)» [Омельченко, Краснікова, 2017, с. 11].

У методичних рекомендаціях до п'єси Ю. Шуровського «Гірське награвання» для гобоя і фортепіано із другого зошита зазначено: «Природа завжди знаходила живий відгук у душі Юрія Шуровського. Він розумів її, милувався нею, черпав у цій єдності натхнення. У багатьох фортепіанних п'єсах композитора змальовуються поетичні картини природи. Зразком такого музичного пейзажу є п'єса для гобоя і фортепіано “Гірське награвання”. У цій мініатюрній п'єсі рельєфно відображені дві жанрові стихії: пісня, яку представляє гобой, і танець, утілений засобами фортепіанної фактури у середньому розділі *Piu mosso* (тт. 17–32). У крайніх розділах змалювано картину карпатської природи, стан замилювання її красою: наспів пастушого ріжка (партія гобоя) інтонаційно пов'язаний з карпатським фольклором (синкопи, гуцульський лад із підвищеним IV та високим VI щаблями), а розлогі арпеджіо у фортепіано, утримані довгою педаллю, створюють просторовий ефект безмежжя і величі гірського краю. Яскраві гармонії, сміливі модуляції п'єси приваблюють своєю барвистістю та оригінальністю.

Як прекрасний композитор-педагог, який писав піаністично зручні і, водночас, корисні для розвитку техніки і звуковидобування твори, Щуровський створив для піаніста позиційну, розраховану на п'ятипальцеву позицію фактуру. Тому такий супровід може бути рекомендований як педагогічний репертуар для студентів, що навчаються азам фортепіанної гри» [Омельченко, Краснікова, 2020, с. 12–13].

Матеріал посібника може бути використаний в курсі концертмейстерства для студентів факультетів спеціального фортепіано, у лекційних заняттях із композиції (зокрема з проблемами вивчення транскрипцій), історії світової музики, теорії музики, аналізу музичних творів, основ гармонічного аналізу.

Автори сподіваються, що їхня праця допоможе підвищити професійний рівень викладання фортепіано студентам-оркестрантам та сприятиме їхньому всебічному музично-естетичному розвитку.

Список використаних нотних джерел

1. Ансамблеві твори для фортепіано та дерев'яних духових інструментів. Поліфонія та крупна форма [Ноти] : навч.-метод. посіб. для студентів оркестрових спеціалізацій вищих навч. закладів мистецтв / ред.-упоряд. Т. Омельченко, Л. Краснікова ; Нац. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. 243 с [клавір]., 76 с. [партія].

2. Від класики до джазу. Фортепіанні акомпанементи для духових інструментів. П'єси : у 2 зошитах : навч.-метод. посіб. / ред.-упоряд. Т. Омельченко, Л. Краснікова ; Нац. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017–2020. Зошит 1. 2017. 250 с. Зошит 2. 2020. 140 с. [клавір], 40 с. [партії духових інструментів].

ЛУКАШЕНКО Н. О.

Лукашенко Наталія Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор, завідувачка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної консерваторії України імені П. І. Чайковського.

Nataliia Lukashenko, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Candidate of Art Criticism (PhD), Honored Artist of Ukraine, Professor, Head at the Department of General and Specialized Piano (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5294-3578>

© Лукашенко Н. О., 2024.

ОРИГІНАЛЬНІ МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ ФОРТЕПІАНО У КЛАСАХ ПЕДАГОГІВ- КОМПОЗИТОРІВ

ORIGINAL METHODS OF TEACHING PIANO IN THE CLASSES OF TEACHERS-COMPOSERS

Від заснування в Київській консерваторії кафедри загального, а з 1959 року — загального та спеціалізованого фортепіано, серед педагогів були не тільки піаністи, а й композитори: І. Я. Беркович (протягом 1933–1970 років); М. Й. Сільванський (1955–1985); професор, заслужений працівник культури України І. І. Гусєв (1994–2014); професор, кандидат мистецтвознавства Ю. П. Глущенко (1980–2019); професор, заслужений діяч мистецтв України, народна артистка України, член-кореспондент Академії мистецтв України Ж. Ю. Колодуб, яка працює й сьогодні. Усі вони — професійні виконавці, що виступали в Україні і за її межами.

Ісаак Якович Беркович (1902–1972), учень Володимира Пухальського з фортепіано і Бориса Лятошинського з композиції. Після закінчення Київської консерваторії (1925) викладав у дитячій музичній школі № 6, Київському

музичному училищі та в Київській вечірній консерваторії, а з 1933 року — на різних посадах (асистента, доцента, професора) в Київській державній консерваторії. Він написав багато праць із методики викладання гри на фортепіано. Його навчально-методичний посібник «Школа гри на фортепіано» (1962) і досі популярний, особливо серед викладачів закладів початкової музичної освіти. У співавторстві з Є. Толпіним упорядкував фортепіанні альбоми для юних музикантів. Його посібники містять методичні рекомендації щодо жанру, ритмічної організації матеріалу, педалізації, артикуляції, динаміки тощо, охоплюють весь комплекс технічних прийомів і виконавських засобів, спрямованих на розвиток і формування піаністичної майстерності.



Беркович Ісаак Якович

Крім того, І. Беркович писав музику, його фортепіанні п'єси адаптовані для піаністів-початківців; це збірки етюдів, авторські п'єси, обробки українських народних пісень у різних жанрових інтерпретаціях, редакції творів інших композиторів. Він створив три концерти для фортепіано з оркестром, фортепіанні ансамблі, варіації, сонатини, поліфонічні твори, близько 50 мініатюр. Усі вони є неоцінним внеском у фортепіанну педагогіку і виконавство.

У багатьох фортепіанних творах композитор використовує народнопісенний матеріал — варіації, обробки, перекладення. Його 24 прелюдії увійшли в концертний репертуар піаністів і в навчальні програми студентів. Кожен його твір, крім власне творчого авторського задуму, має певне педагогічне спрямування — опанувати певний технічний прийом чи артикуляційне мовлення. Діяльність І. Берковича значна й багатогранна, його твори збагатили педагогічний репертуар, вони й сьогодні актуальні в педагогічній практиці.

Микола Йосипович Сільванський (1916–1985) працював на кафедрі 30 років. Він закінчив Московську консерваторію (1944) по класу фортепіано у професора Я. В. Флієра. Повернувшись в Україну, багато концертував, педагогічну діяльність розпочав у Харківській консерваторії (1947), пізніше працював у Київській десятирічці імені М. В. Лисенка і в Київській консерваторії (з 1955 р. — викладач, з 1963 — доцент, а з 1968 — професор кафедри загально-го та спеціалізованого фортепіано). М. Сільванський писав образну, інтонаційно виразну музику, яка часто звучала в концертах. Їй властиві доступність фортепіанної фактури, яскраві образи, жанрова конкретність, штрихова точність, кантиленність. Йому належать композиції в різних жанрах: три балети, симфонія, музика для дітей — більше 200 п'єс для фортепіано, симфонічні казки на слова П. Тичини і Г. Бойка, три сонати для фортепіано, солоспіви, 24 прелюдії для фортепіано, п'ять концертів для фортепіано, «Українська сонатина», сюїта з чотирьох частин, «Українські народні пісні» в легкому перекладі для фортепіано тощо.



Сільванський Микола Йосипович

Як педагог, М. Сільванський прискіпливо добирив навчальний репертуар, особливо рекомендував студентам розучувати твори композиторів XX століття, адже вони надавали можливість опанувати нові техніки: політональність, сонористику, лінійну поліфонію, джаз тощо. Як згадує Ж. Колодуб, уроки в його класі завжди були цікавими й насиченими. Студенти грали багато ансамблевої музики. Микола Йосипович часто жартував, у класі панувала особлива атмосфера невимушеного, довірливого спілкування.

Ігор Іванович Гусєв (1946–2014), учень Всеволода Володимировича Топіліна, працював на кафедрі з 1994 року, уже маючи вчене звання доцента і великий досвід педагогічної роботи в Київському інституті культури. Він захоплювався імпровізацією на фортепіано. Це приваблювало студентів, особливо студентів-композиторів. Маючи міцну піаністичну базу, митець створював віртуозні імпровізації на основі найрізноманітніших тем.



Гусєв Ігор Іванович. 1980 рік

І. Гусєв видав збірку «Джазові та естрадні п'єси українських композиторів» для фортепіано (2008), написав багато власних композицій, виступав на сценах як концертмейстер, соліст і ансамбліст. Відома його співпраця з естрадно-симфонічним оркестром Держтелерадіомовної компанії України, концертмейстерська робота у Київській державній філармонії, з хором «Дніпро» Національного університету

України імені Т. Г. Шевченка, з Державним театром міміки та жесту «Райдуга».

Ігор Іванович розробив для початківців свою методику викладання фортепіано: спочатку пропонував студентові певну тему, до якої спільно добирали акомпанемент без особливих складнощів у гармонії та ритмі. А далі починалося справжнє диво: змінювали то акорди, то ритмічний рисунок, то регістри, вводили фігурації, які огортали основну мелодію, тощо. З кожним уроком завдання ускладнювались, нарешті, обрана тема набувала нового дихання, нового життя, а студент піднімався на вищий рівень музикування, розвивав свою фантазію. «Імпровізація — шлях до нових технологій викладання гри на фортепіано в сучасних умовах», — писав у статті І. Гусев. Серед його вихованців — молоді українські композитори: Марина Нога, Павло Васянович, Анастасія Комлікова, Ігор Мартиненко, Оксана Євсюкова та інші.

Юрій Петрович Глушенко (нар. 1947) — надзвичайно яскравий і самобутній митець. Він мав ідеальний музичний слух, пластичні руки, феноменальну пам'ять. Закінчивши Київську середню спеціальну музичну школу імені М. В. Лисенка (1966), вступив до Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського (клас професора Тетяни Петрівни Кравченко). Студентом багато концертував, а 1970 року став лауреатом Всесоюзного конкурсу піаністів. Одночасно навчався на кафедрі композиції у класі Мирослава Скорика. Ю. Глушенко — автор творів для фортепіано: «У джазовому стилі», «П'ять прелюдій», «Доміно». З 1980 року працював на кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано викладачем, з 1994 — доцентом, з 2002 — на посаді професора. Він захистив кандидатську дисертацію (1993), постійно працював у складі кафедральної комісії в секції музикознавців і композиторів. Його учнями були переважно студенти цих кафедр.

Ю. Глушенко досліджував проблеми сучасної авангардної композиторської творчості, видав навчальний посібник «Стабільні та мобільні музичні структури» (2002).



Глущенко Юрій Петрович

Уроки у класі Ю. Глущенка були надзвичайно насиченими. Його студенти вивчали багато сучасних творів, особливість педагогічної методики полягала в тому, що педагог і студент музикували за двома роялями. Він майже не грав з нот, швидше напам'ять; часто зупиняв студента, просив щось змінити і сам пропонував варіанти щодо звукового забарвлення, тембрових і образних моментів. В ансамблі з викладачем студент почував себе впевнено, це спонукало його до самостійної інтерпретації, оригінального образно-смыслового наповнення композиції. У класі Юрія Петровича студенти вивчали твори А. Шенберга, П. Хіндемита, А. Веберна, А. Берга, В. Сильвестрова, Л. Грабовського, В. Годзяцького, які він і сам неперевершено виконував. Маючи математичний склад мислення, Ю. Глущенко ретельно вибудовував форму кожного виконуваного твору, а концерти студентів його класу

були структурно чіткі й логічні, яскраві, якісні за рівнем виконання складних творів класичних і сучасних композиторів.

Жанна Юхимівна Колодуб (нар. 1930) — унікальний музикант, композитор, педагог, громадська діячка, член-кореспондент Академії мистецтв України. Її композиторський доробок багатий і різноманітний: твори для симфонічного, естрадного, камерного оркестрів, вісім концертів для різних інструментів, концертні п'єси, ансамблі, вокальні й хорові твори, музика для дітей, для театру і кіно. Художньо-образний світ її музики вражає багатством мелодики, оригінальністю гармонічних поєднань, яскравістю музичних барв — від світла дитячих душ до глибокого філософського заглиблення.

Ж. Колодуб багато пише для духових інструментів: від ліричних мініатюр до таких жанрових полотен, як концерти для труби і камерного оркестру, для флейти і камерного оркестру, для гобоя, камерного оркестру, клавесина й ударних. Її музика для фортепіано особливо популярна серед викладачів кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, адже вона надзвичайно зручна, комфортна, «піаністична». Педагоги обирають її твори, щоб скоригувати піаністичний апарат студента чи, за необхідності, виправити його.

Працюючи зі студентами, Жанна Юхимівна завжди ретельно добирає програму для кожного, зважаючи на його індивідуальність, але найперша вимога — робота над поліфонією, особливо для інструменталістів, які грають зазвичай лише один голос і мало — багатоголосних фактур. Це розширює музичний світогляд студента, поглиблює його знання, прищеплює нові навички гри на інструменті. Під час уроку вона максимально виправляє всі помилки, вимагає повторювати, допоки студент не виконає правильно, прагне, щоб він зрозумів, як має прозвучати твір. Щодо педалізації, то її студенти в концертах ніколи не грали «брудно». Та головне в її методиці — творча інтерпретація п'єс. Композиторське відчуття музичних образів, тембрального звучання, теситурної палітри фортепіано, симфонічне мислення різнобарвними оркестровими тембрами створюють особливі

передумови для образного сприйняття фортепіанної музики, часом — як звучання оркестру. Ж. Колодуб практикує одночасну роботу з трьома студентами кафедр духових інструментів, як це було на одному з уроків — двоє хлопців і дівчина. Жанна Юхимівна написала для кожного мелодію, а дівчині запропонувала дібрати акомпанемент. Музичне тріо враз «загорілося» творчою ідеєю, підказували один одному, шукали різні гармонічні рішення, гобоїст додав мелізми, флейтистка змінювала теситуру. Недарма студенти обожають свою професорку, на уроках якої завжди цікаво.



Колодуб Жанна Юхимівна



Колодуб Жанна Юхимівна

Отже, педагогічна діяльність педагогів-композиторів має свої особливості. Окрім роботи над технікою, артикуляцією, педалізацією, динамікою, фразуванням, звуковидобуванням тощо, вони навчають молодь творчо мислити, імпровізувати, аналізувати й інтерпретувати твори. Такий підхід не лише суттєво впливає на розширення світогляду студента і розкриває його творчий потенціал, а й дає змогу відчувати себе ніби співавтором композитора. Це нове в методиці викладання фортепіано, оригінальні прийоми педагогів-композиторів використовують у своїй роботі нинішні викладачі, а їхні твори дають студентам змогу набути виконавської майстерності.

Список використаної літератури і джерел

Література

1. Борисенко Т. В. Стилiстичний аналіз фортепіанних мініатюр Миколи Сiльванського // Мистецтвознавчі записки. 2018. Вип. 34. С. 274–283.

2. Клин В. П. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). Київ : Наук. думка, 1980. 316 с.

3. Міліч Б. О. Про формування і вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів. Київ : Муз. Україна, 1971. 62 с.

4. Муха А. І. Колодуб Жанна Юхимівна // Муха А. І. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 145–146.

5. Олійник О. С. Українська радянська фортепіанна музика для дітей. Київ : Наук. думка, 1979. 107 с.

6. Поліфонічні п'єси для фортепіано на основі українських народних пісень за обробками українських класиків. Зошити 1–2 / пер. І. Берковича. Київ : Музфонд СРСР, Укр. республ. філія, 1954.

7. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки. Пустомити, 1994. 40 с.

8. Сулім Р. А. Композитор Жанна Колодуб: сторінки життя і творчості : монографія. Суми : Еллада, 2017. 620 с. ; іл.

9. Юзюк З. І. «24 прелюдії для фортепіано» М. Сильванського у дитячому педагогічному репертуарі // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2006. № 2. С. 79–84.

Джерела фотоілюстрацій

1. Беркович Ісаак Якович (1902–1972) // Український музичний світ. URL: <https://musical-world.com.ua/artists/berkovych-isaak-yakovych/> (дата звернення: 12.02.2024).

2. Колодуб Жанна Юхимівна // Особистий архів Ж. Ю. Колодуб.

3. Сильванський Микола Йосипович (1916–1985) // Український музичний світ. URL: <https://musical-world.com.ua/artists/sylvanskyj-mykola-josypovych/> (дата звернення: 12.02.2024).

4. Шамаєва К. І. Глущенко Юрій Петрович // Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-30571> (дата звернення: 12.02.2024).

ОМЕЛЬЧЕНКО Т. А.

Омельченко Тетяна Андріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

Tetiana Omelchenko, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Professor at the Department of General and Specialized Piano (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6058-8414>

© Омельченко Т. А., 2024.

Вивчення творчості Людмили Шукайло в курсі загального та спеціалізованого фортепіано

STUDYING THE WORK OF LYUDMILA SHUKAILO IN THE COURSE OF GENERAL AND SPECIALIZED PIANO

Людмила Федорівна Шукайло — відома в Україні й за її межами талановита українська композиторка, піаністка, педагог. Удостоєна численних державних почесних нагород: заслужений діяч мистецтв України (1999), медаль «За трудову доблесть» (1986), Лауреат Регіонального рейтингу «Харків'янин року — 2001», Лауреат Муніципальної премії імені Іллі Слатіна (2005), Лауреат Премії імені Віктора Косенка (2010).

26 грудня 2022 року минув 80-річний ювілей Людмили Шукайло. Зазвичай ювілейні, так звані «круті» дати, спонукають нас звернутися до імені й творчості митця, якого ми, можливо, ще мало знаємо, або недостатньо досліджуємо. Творчість Л. Ф. Шукайло ще не посіла свого належного місця в програмах студентів кафедр загального та спеціалізованого фортепіано. Мета публікації — відкрити колегам ті

сторінки творчості композиторки, які зможуть поповнити, збагатити репертуар студентів як загального, так і спеціалізованого курсу, виявити методичні достоїнства цих творів.



Шукайло Людмила Федорівна

Звернемося до професійної біографії Л. Ф. Шукайло.

Народилась вона 26 грудня 1942 року в місці Верхня Салда Свердловської області. Батько — інженер, мати — співачка оперного театру. У 1961 році закінчила Харківську музичну десятирічку за двома фахами: фортепіано — у класі Регіни Самійлівни Горовиць, композиції — у класі Льва Миколайовича Булгакова.

У 1966 році закінчила Харківський інститут мистецтв за двома спеціалізаціями: фортепіано — клас професора Абрама Львовича Лунца, композиція — клас заслуженого діяча мистецтв України Володимира Миколайовича Нахабіна. Тобто Л. Ф. Шукайло здобула фундаментальну освіту у високопрофесійних фахівців Харківської фортепіанної та композиторської шкіл.

З 1965 року мисткиня викладає музично-теоретичні дисципліни та композицію у Харківський середній музичній школі-інтернаті та плідно працює як композитор, стає членом Національної спілки композиторів України.

Понад 20 учнів класу композиції Л. Шукайло здобули звання лауреатів Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів юних композиторів. Серед них: Леонід Десятников, Олександр Щетинський, Даніїл Крамер, Олександр Гугель, Павло Яровинський, Олена Домашева, Ольга Вікторова.

Людмила Шукайло — автор багатьох симфонічних і камерних творів: симфонії для струнного оркестру, Концертино для скрипки з оркестром, Сюїти для камерного оркестру, Симфонічних варіацій, камерних творів для різних складів. Твори Л. Шукайло мають яскраву національну забарвленість у поєднанні із сучасною композиторською технікою.

У 2010 році Людмила Федорівна удостоєна Премії імені Віктора Косенка, яка присуджується щорічно за видатні досягнення в галузі музичної творчості для дітей та юнацтва. Ця премія присуджена їй по праву, оскільки особливе місце в її творчості належить фортепіанній музиці для юних музикантів: три сонати, дві сюїти, партита, 15 багатель, цикл прелюдій, «Альбом фортепіанної музики», два фортепіанні концерти (один з яких «Юнацький»), Концертино для двох фортепіано, Диптих для двох фортепіано.

Л. Шукайло — автор п'єс, обов'язкових для виконання на Першому, Другому і Третьому міжнародних конкурсах юних піаністів імені Володимира Крайнева в Харкові (Скерцо, Експромт, Рапсодія, Токата-кампа). У творчому доробку композиторки є як складні концертні твори, так

і твори для дітей та юнацтва. І саме ця частина її доробку важлива для нас сьогодні.

Так, в «Альбомі фортепіанної музики» Л. Шукайло вміщено «Дитячий зошит», п'єси («Прелюдія», «Карнавальна хода», «Інтермецо», «Спогад», «Рондо», «Імпровізація»), «Багателі». Ці п'єси порівняно нескладні за фактурою. У чому їх простота? У мудрому розумінні певного рівня технічного розвитку учня: це позиційні мелодизовані фактурні формули, які легко охопити рукою; короткі арпеджіо, які зміщуються невеликими інтервалами, наприклад, секундами (тобто близько і зручно для руки початківця). Водночас простота у нескладних п'єсах Л. Шукайло в жодному разі не передбачає спрощення змістового й інтонаційного наповнення твору. Композиторка сповнює свою музику цікавими гармонічними і поліфонічними знахідками. Л. Шукайло добре відчуває смаки й музичні зацікавленості сучасної молоді, знає коло її музичних уподобань. У творах авторки відчутні впливи джазової стилістики, популярної кіномузики. Але все це зроблено з великим естетичним смаком. Зокрема, такими п'єсами є «Інтермецо», «Імпровізація», «Спогад». Композиторка неодноразово виконувала в авторських концертах своє «Інтермецо», яке можна назвати «візитівкою» Людмили Шукайло».

У «Прелюдії» з «Дитячого зошита» застосовано просту позиційну фактуру. Завдяки довгій педалі і переносу повторюваних мелодичних зворотів із нижнього регістру у верхній створюється звукозображальний ефект дзвонів. Так звучання стає об'ємним, монументальним. Студенти залюбки грають цю п'єсу.

Важливий складник програми студентів кафедри загального та спеціалізованого фортепіано — гра акомпанементів. У творчому доробку Л. Шукайло є чимало камерно-інструментальних дуетів: «10 п'єс для скрипки і фортепіано», «Чотири мініатюри», «Романс» для кларнета і фортепіано.

Романтичний за настроєм «Романс» для кларнета і фортепіано з розвинутою арпеджованою фактурою партії

лівої руки може посісти достойне місце в репертуарі більш технічно підготовлених студентів.

Один із важливих і водночас улюблений серед студентів вид роботи — фортепіанні дуети. Можемо взяти до репертуару студентів чимало творів Людмили Шукайло, зокрема «Юнацький» концерт, «Концертино для двох фортепіано», «Диптих для двох фортепіано».

«Диптих» для двох фортепіано — яскравий програмний ансамблевий твір, складається з двох частин, кожна з яких має назву: «Галявина танцюючих дерев», «Дош та рай-дуга». Композиторка, відповідно до програмного задуму, використовує різні тембральні, динамічні, артикуляційні виражальні засоби фортепіанного звучання. На початку першої частини для створення ефекту зосередженості й тиші, шелесту листя, пташиних перегукувань Л. Шукайло поєднує мелодичні горизонталі партій двох фортепіано у секундові кластерні сполучення, створюючи чарівні імпресіоністичні звукові барви. Постійна «гра» метроритму надає музиці особливої пластики.

Список використаних нотних джерел

1. Шукайло Л. Ф. Альбом фортепіанної музики. Київ : Мелосвіт, 2010. 36 с.
2. Шукайло Л. Ф. Диптих для двох фортепіано / ред. і комент. В. Ф. Шукайло. Київ : Мелосвіт, 2015. 28 с.
3. Шукайло Л. Ф. Концертні п'єси для фортепіано / упоряд., ред., передм. В. Ф. Шукайло. Київ : Мелосвіт, 2009. 75 с.
4. Шукайло Л. Ф. П'єси та ансамблі для фортепіано / ред., передм. В. Ф. Шукайло. Київ : Мелосвіт, 2017. 60 с.
5. Шукайло Л. Ф. Твори для кларнета і фортепіано. Київ : Мелосвіт, 2011. 52 с.

Джерело фотоілюстрації

1. Шукайло Людмила Федорівна // Національна спілка композиторів України. URL: <https://composersukraine.org/index.php?id=1521> (дата звернення: 12.02.2024).

ОСТРОУХОВА Н. В.

Остроухова Наталія Володимирівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна).

Nataliia Ostroukhova, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Professor at the Department of General and Specialized Piano (Odesa, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4266-1283>

© Остроухова Н. В., 2024.

БАРОКОВА СЮІТА В ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ: ІСТОРИЧНІ ТА МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ

BAROQUE SUITE IN THE PEDAGOGICAL REPERTOIRE: HISTORICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS

Робота над поліфонією — це важлива складова постійного діалогу вчитель — учень. Розширюючи репертуар, педагоги враховують рівень умінь і навичок студентів різних спеціалізацій кафедри загального та спеціалізованого фортепіано і рекомендують музичні твори для систематичної роботи над фортепіанною поліфонією. Дуже корисна щодо цього робота над текстом барокових сюїт: це збагачує уявлення студентів про клавесинну й фортепіанну літературу і допомагає творчо застосовувати набуті знання у власній виконавській та педагогічній практиці.

«Музичне мистецтво епохи бароко (1600–1750) є величезним пластом музичних жанрів, у яких композитори зуміли виразити всю складність й суперечність свого часу. В інструментальній музиці, що бурхливо розвивалася впродовж першої половини XVII століття, вони відобразили всю широту філософських і етичних пошуків своєї епохи», — зазначає Наталія Кашкадамова [2010, с. 124].

Найраніше стиль Бароко з'явився в Італії. Розвиток нових жанрів у вокальній музиці породив оперу (вона виникла на зламі двох епох — Відродження і Бароко), ораторію і кантату. Інструментальна музика успішно розвивалася у трьох напрямках: як органна, клавірна (від загального найменування струнних клавірних музичних інструментів — клавикорда, клавесина, фортепіано) та скрипкова. Одне з найголовніших нововведень періоду бароко — детальний запис партій для інструментів. Майже обов'язковим стало використання музичних прикрас, які часто виконувались як імпровізації. Вокальні п'єси, такі як мадригали й арії, стали також належати до інструментального виконання.

Розквіт німецького бароко припав на XVII та першу половину XVIII століть. Вершина епохи Бароко — творчість Йоганна Себастьяна Баха, що, «... як і вся його музична спадщина, належить до ... найвеличніших досягнень людського духу. Кожна епоха по-своєму відчуває його музику, висуває власні ідеали, критерії її виконання, що відображається і в концертному житті бахівських творів, і в численних теоретичних працях, присвячених проблемам бахознавства, і в педагогічній практиці» [Лисіна, Тітович, 2023, с. 453].

Й. С. Бах протягом усього життя працював над п'єсами танцювальної сюїти, яка в епоху Бароко посіла провідне місце серед жанрів клавірної музики поряд із сонатою і концертом.

Танцювальні сюїти Й. С. Баха об'єднані в три збірки: шість «Французьких сюїт», шість «Англійських сюїт» та сім Партит. За дослідженням Н. І. Лисіної та В. І. Тітовича, «... кожна сюїта збудована за стандартом моделі: Алеманда — Куранта — Сарабанда — вставні танці — Жига. Англійські сюїти до традиційної моделі додають прелюдію до алеманди і номер між Сарабандою і Жигою. Французькі без прелюдій, але додають п'єси між Сарабандою і Жигою. Партити розвивають традицію сюїти вступними номерами і вставними п'єсами між головними». Сарабанда стала лірико-філософським, поетично-узагальненим центром сюїти» [2023, с. 489].

Згодом до циклу додавалися такі танці, як менует, пасакалія, полонез, чакона, ригодон та ін. Часто вводилися

і нетанцювальні п'єси — арії, прелюдії, увертюри, токати. Основним засобом, яким об'єднувалися п'єси в сюїті в єдиний цикл, був контраст темпу, метру і ритму.

На нинішньому етапі виконання повного циклу сюїти Й. С. Баха не входить у коло завдань студентів кафедри загального та спеціалізованого фортепіано. Найбільш підготовленим у піаністичному плані пропонуємо виконання окремих частин сюїт. Більш доступними, на наш погляд, для початкового етапу вивчення поліфонічних творів є барокові сюїти композиторів Йоганна Якоба Фробрєргєра (Johann Jakob Froberger, 1616–1667) і Готліба Теофіла Муффата (Gottlieb Theophil Muffat, 1690–1770).

Німецького композитора, клавесиніста та органіста Й. Я. Фробрєргєра вважають одним із творців жанру інструментальної сюїти з чотирьох основних танців першої половини XVII століття. Він — автор понад 30 творів цього жанру, «які відзначаються тонкістю і глибиною ліричних настроїв» [Кашкадамова, 2010, с. 67]. Деякі п'єси (особливо повільні вступні частини сюїт) нагадують квазі-імпровізаційні безтактові прелюдії, поширені на той час у лютневій і клавесинній музиці французьких митців. За Н. Б. Кашкадамовою: «Стилізація побутових танців в інструментальній сюїті супроводжувалася впливом поліфонічних способів мелодичного розвитку» [Кашкадамова, 2010, с. 44].

Жанр барокової сюїти розвивав і композитор-органіст Г. Т. Муффат, якого вважають найважливішим клавірним музикантом Відня початку XVIII століття. Його творчість майже повністю присвячена клавірним інструментам. Наприклад, «Музичні композиції для клавесина¹ (Аугсбург 1736) складаються з шести сюїт, в основі яких — чотири обов'язкових танці. Деякі пишно орнаментовані частини мають вигадливі французькі назви: «Кокетка» («La Coquette»), «Добрий дух» («L'aimable Esprit») тощо. Для цієї музики характерні короткі фрази, прості теми, чіткі мотиви. Передмова містить таблицю орнаментів із поясненнями

¹ Muffat G. T. Componimenti musicali per il cembalo. Augsburg, 1736.

57-ми з них. За бажанням композитора, лише дві збірки були опубліковані під час його служби у Відні. Це призвело до того, що деякі його твори приписують іншим авторам: М. Клементі, Г. Ф. Генделю тощо [Лісіна, Тітович, 2023, с. 411].

Наведемо приклади використання в педагогічному репертуарі Арії *до мінор* і Менуету *ре мажор* Г. Т. Муффата. Ці твори розвивають навички поліфонічного мислення, уміння здійснювати постійний слуховий контроль над поліфонічним веденням голосів, розуміння гармонічної логіки побудови музичного твору, виконання елементарних прикрас.

Зазвичай інструментальна арія має яскраво виражену мелодію співучого характеру і написана у тричастинній формі. Педагог спрямовує зусилля студента на передачу виразності вокального інтонування, фрази, дихання й динаміки, спираючись на досвід учня за допомогою аналогій з виконанням вокальних арій на спеціальності, а також працює над *legato* і штрихами, домагається мінімального використання педалі (для цього стилю не характерна глибока й тривала педаль).

Характери танцювальних номерів тісно пов'язані з темпоритмом і пластикою танцю. Підмогою в роботі, особливо в режимі *онлайн* з іноземними студентами, стає використання відеоматеріалів. Контрастні частини сюїти розвивають різні піаністичні навички. Слухові враження від звуковидобування в сарабанді мають бути приємними. Звучання не повинно бути грубим та різким. У п'єсах танцювального характеру, таких як алеманда, куранта, жига, важливо спиратися на пружний ритм і мати розвинену пальцеву техніку. Педаль використовується мінімально. Так ми готуємо студента до виконання більш складних поліфонічних творів.

У сучасній музичній педагогіці досліджується сутність розвитку особистості засобами музичного мистецтва і на цій основі визначається теорія і методика навчання музики й музичного виховання.

Список використаної літератури

1. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : навч. посіб. Київ : Освіта України. 2010. 416 с.
2. Лебедев Є. С. Втілення жанрово-стилістичних рис західноєвропейського бароко в «Маленькій партиті» для скрипки і фортепіано Ю. Іщенко // Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття : зб. матеріалів Міжнар. наук.-творч. конф. (Одеса, Київ, Варшава, 25–26 квітня 2017 р.) / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. С. 124–127.
3. Лисіна Н. І., Тітович В. І. Клавірна музика Ренесансу і Бароко: видатні європейські музиканти // Історичні, теоретичні та методичні аспекти : монографія / Український держ. ун-т ім. Михайла. Київ, 2023. 496 с.

ПІРУС В. В.

Пірус Владислав Володимирович, аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, заслужений діяч мистецтв України; науковий керівник — Ольга Романівна Фабрика-Процька, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри (Івано-Франківськ, Україна).

Vladyslav Pirus, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Post-graduate student at the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art of the Educational and Research Institute of Arts. Scientific advisor — Olha Fabryka-Protzka, Doctor of Art Criticism, Professor, Professor of the Department of Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art (Ivano-Frankivsk, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3289-0813>

© Пірус В. В., 2024.

СТЕФАНІЯ КРИЖАНІВСЬКА: ВНЕСОК У РОЗВИТОК ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА СТАНІСЛАВОВА (ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА)

STEFANIA KRYZHANIVSKA: CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF STANISLAVIV'S PIANO ART (IVANO-FRANKIVSK)

Епоха розвитку музичного мистецтва Станіславова, нині Івано-Франківська, тісно асоціюється з ім'ям Стефанії Крижанівської, яка посіла значне місце у формуванні професійного музичного середовища регіону як одна з перших українських піаністок, концертмейстерів і педагогів високого класу. Її професійна і творча діяльність розгорталася в контексті чотирьох політичних епох: австро-угорського владарювання (дитячі та юнацькі роки), польського панування (період розквіту виконавської майстерності й педагогічної

діяльності), німецької окупації і радянського періоду (етап творчої зрілості). Незважаючи на постійну зміну відомих піаністів, які приїжджали до Станіславова в пошуках нових можливостей, Стефанія Крижанівська завжди залишалася вірною своєму місту та своїм учням, яких навчала, прививала любов і розуміння до фортепіанного мистецтва, демонструючи непохитне служіння музиці.



Крижанівська Стефанія

Стефанія, Софія Мішкевич (Крижанівська), народилася 1898 року в Станиславові. Вона була п'ятою серед шести дітей у сім'ї вищого залізничного інспектора Стефана Мішкевича. Домівка Мішкевичів слугувала одним з епіцентрів культурного життя міста, де музика відігравала важливу роль. В обдарованій музикальній родині звичним і традиційним явищем було проведення домашніх музичних вечорів, що приваблювали чимало пошановувачів мистецтва. Батько Стефанії був ініціатором створення «Станиславівського Бояна». Матір, Софія походила зі священницької родини Лукавецьких, і належала до роду, відомого своєю громадською та мистецькою активністю. До речі, саме їхня родина дала світові таких видатних особистостей, як художник Я. Лукавецький, режисер і заслужений діяч мистецтв України М. Лукавецький, а також композитор Богдан-Юрій Янівський, лауреат Шевченківської премії та колишній голова Львівського й Івано-Франківського осередків Спілки композиторів України. Найстарший брат Стефанії, Володимир, відомий як Влодко Клявіш, мав абсолютний слух, умів підбирати мелодії на слух без знань нотації, і навіть грав на фортепіано в німому кіно, а також підтримував дружні стосунки з композитором Денисом Січинським, який часто відвідував дім Мішкевичів [Крижанівська, 2010]. Батько часто разом із сім'єю організовував музичні вечори, створюючи неповторну атмосферу, що привертала увагу пересічних громадян міста.

З раннього дитинства Стефанія Мішкевич виявляла глибоке зацікавлення музикою, яке стало для неї своєрідною альтернативою цілому світу. Серед усіх дітей Стефана Мішкевича саме вона обрала шлях професійного музиканта, й усвідомлення такого покликання прийшло до неї у досить ранньому віці. Здобувши загальну освіту в одному з польських навчальних закладів, майбутня піаністка почала навчатися гри на фортепіано спершу в приватній музичній школі пані Михайліни Уришівни, а згодом продовжила освіту в Консерваторії імені Станіслава Монюшка.

Після смерті батька 1914 року родина опинилась у скрутному фінансовому становищі, особливо з початком Першої світової війни, яка призвела до втрати всіх банківських накопичень сім'ї. Для подолання економічних труднощів Стефанія вдалася до надання приватних уроків гри на фортепіано. Водночас вона продовжувала розвивати свої професійні навички як піаністки у Львові, відвідуючи заняття у професора консерваторії Галицького музичного товариства Вітольда Фрімана.

У 1921 році на основі музичної школи, створеної 1902 року у Станіславові з ініціативи Д. Січинського та Є. Якубовича [Романюк, 2017], засновано філію Львівського вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка. Стефанія Крижанівська стала однією з перших викладачів-піаністів у цьому навчальному закладі. Їй поталанило співпрацювати в оточенні видатних представників музичної культури, зокрема С. Людкевичем, В. Барвінським, Р. Сімовичем, І. Недільським, О. Залеським, Г. Лагодинською, Д. Колесою та іншими відомими музикантами [Гундер, 2017]. Таке середовище сприяло її культурному і професійному зростанню, мотивувало до неперервного самовдосконалення й фахового розвитку. С. Крижанівська завжди ставила перед собою високі виконавські стандарти, працюючи над своєю майстерністю з особливою ретельністю і щирою відданістю ремеслу.

У 1922 році у Львові Стефанія Крижанівська, склавши успішно іспити й отримавши кваліфікаційне свідоцтво, продовжила свою діяльність у галузях мистецтва й педагогіки. Найбільш продуктивним у сфері фортепіанного виконавства для С. Крижанівської був період між двома світовими війнами. Вона регулярно брала участь у концертах Станіславова, виступаючи як сольо, так і в ролі піаністки-концертмейстера хорових колективів, солістів-співаків і солістів-інструменталістів. Це були загальноміські заходи, присвячені Т. Шевченку, М. Шашкевичу, І. Франку, Лесі Українці, О. Кобилянській, М. Гайворонському, а також події, організовані Музичним інститутом. Стефанія завжди отримувала схвальні відгуки критиків.

Виступи С. Крижанівської, як піаністки-концертмейстерки у складі камерного ансамблю викладачів Музичного інституту 1920-х і 1930-х років разом зі скрипалем О. Вислоцьким та віолончелістом І. Недільським на початку, а пізніше — з І. Недільським та І. Сенкевичем, мали широке визнання. На думку дослідників, співпраця з видатними вокалістами, такими як Василь Тисяк 1929 року та Михайло Голинський 1935 та 1937 років, стала знаковою подією в її кар'єрі.

Від початку заснування Станіславівської філії Музичного інституту, мисткиня активно брала участь у культурно-мистецькому житті міста, ініціюючи виступи талановитих учнів і концерти викладачів. Такі заходи не тільки демонстрували розвиток професійної музичної освіти, а й виконували освітньо-виховну роль, ознайомлюючи громадськість із відомими творами класичної музики. Усі концерти, безперечно, свідчили про багатогранність таланту і професійну майстерність піаністки-концертмейстера, зокрема концерт камерної музики, де вона виступила із І. Сенкевичем. Стефанія Крижанівська акомпанувала хоріві «Думка», була у складі камерного ансамблю в концерті, що відбувся 2 лютого 1934 року, а також у лекції-концерті італійської скрипкової музики 25 березня 1934 року. «Вечір європейської танцювальної музики» (1 червня 1935 року), на якому піаністка представила твори А. Рубінштейна і «Слов'янські танці» А. Дворжака у виконанні із І. Снігурович у чотири руки, здобув високе визнання критиків, рецензію яких опубліковано в газеті «Діло» [Максим'юк, 2013].

У січні 1940 року Станіславівська філія музичного інституту реорганізована в дитячу музичну школу та музичне училище. Стефанія Крижанівська продовжила свою педагогічну діяльність у музичній школі до 1957 року. Під час німецької окупації, щоб утримувати себе й доньку, працювала піаністкою-концертмейстером не тільки в музичній школі, а й у музично-драматичному театрі Івано-Франківська та в Гуцульському ансамблі пісні й танцю. Незважаючи на складні умови життя воєнного та повоєнного періоду

(голод, відсутність належних побутових умов і матеріального забезпечення та ін.), Стефанія Крижанівська продовжувала навчати дітей музики, надавати поради колегам-музикантам, вважаючи це не лише своїм професійним обов'язком, а й невід'ємною частиною життя. Після війни вона рідше з'являлася на публіці, усе частіше виконуючи твори улюбленого композитора Ф. Шопена тільки вдома. На завершення професійної кар'єри Стефанія Крижанівська організувала свій сольний концерт для співробітників та вихованців музичної школи. Відрадно, що її донька, Дарія Крижанівська, також присвятила себе музиці як педагог, виконавиця й піаністка-концертмейстер.

Підсумовуючи, слід наголосити, що Стефанія Крижанівська — одна з перших професійних українських піаністок і педагогів Станіславова (Івано-Франківська), яка зробила значний внесок у фортепіанне мистецтва краю. Вона залишила пам'ять про себе у вдячних відгуках учнів, уміла мотивувати до навчання, створюючи у своєму класі атмосферу бажання займатися музикою. Стефанія Крижанівська виховала цілі покоління молодих музикантів, окремі з яких стали професійними піаністами, композиторами, музикознавцями, а інші обрали різні професійні шляхи, але зберегли музичні знання й цінності, набуті під її керівництвом, як невід'ємну частину свого духовного життя. Серед її вихованців слід назвати Ю. Цибрівського та Т. Левицького (США); І. Гриневич, яка стала однією із провідних педагогів Івано-Франківського музичного училища; Б. Шарко, співака і бандуриста (Німеччина); музикознавців З. Штундер-Людкевич (Львів) та І. Мацієвського; композитора і фольклориста А. Кос-Анатольського та багатьох інших [Крижанівська, 2010].

Список використаної літератури

1. Гундер Л. В. Фортепіанні школи Станіславова-Івано-Франківська в контексті розвитку професійного музичного мистецтва // Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя) : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. : наук. зб.

/ І. Є. Цепенда, А. В. Загороднюк, А. В. Грицан, Б. В. Бойчук, В. Г. Дутчак, П. Я. Кузенко. Івано-Франківськ : Ярина, 2017. С. 66–74. URL: <https://odpmr.pnu.edu.ua/naukovi-vydannia/> (дата звернення: 20.01.2024).

2. Крижанівська Д. Крижанівська Стефанія // Івано-Франківськ : енциклопедичний словник / авт.-упоряд.: Г. В. Карась, Р. Діда, М. І. Головатий, Б. М. Гаврилів. Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2010. 496 с.

3. Максим'юк Г. Творчі музичного Станиславова: Стефанія Крижанівська. До 115-ї річниці від дня народження // Галицький кореспондент. 2013. 25 вересня. URL: <https://gk-press.if.ua/x10104/> (дата звернення: 20.01.2024).

4. Романюк Л. Б. Панорама мистецько-освітнього життя Станиславова в контексті культури Прикарпаття // Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження Михайла Фіголя) : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. : наук. зб. / І. Є. Цепенда, А. В. Загороднюк, А. В. Грицан, Б. В. Бойчук, В. Г. Дутчак, П. Я. Кузенко. Івано-Франківськ : Ярина, 2017. С. 227–237. URL: <https://odpmr.pnu.edu.ua/naukovi-vydannia/> (дата звернення: 20.01.2024).

СИРЯТСЬКА Т. О.

Сирятська Тетяна Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

Tetyana Syryatska, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor of the Department of Specialized Piano (Kharkiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0900-2857>

© Сирятська Т. О., 2024.

ПРИНЦИПИ РОБОТИ НАД ПОЛІФОНІЧНИМИ ЦИКЛАМИ МИРОСЛАВА СКОРИКА

PRINCIPLES OF WORK ON POLYPHONIC CYCLES BY MYROSLAV SKORYK

Методичної літератури, присвяченої Прелюдіям та фугам М. Скорика, небагато. Серед перших розробок, у яких надано рекомендації щодо їх виконання, зазначимо роботу Д. Личковської та Л. Черкас [1996]: у ній розглянуто Прелюдію та фугу *F-dur*. Серед найбільш цінних надбань цих методичних рекомендацій — запропонована аплікатура у складних епізодах із подвійними нотами [Личковська, Черкас, 1996, с. 28, 30, 31], яка може знадобитися здобувачу, що працює над цим циклом, і зауваження щодо необхідності точного виконання всіх штрихів, «особливо тоді, коли в одній руці проходять два голоси, які потрібно виконувати контрастними штрихами» [Личковська, Черкас, 1996, с. 30]. Важливе також спостереження авторів щодо ролі гомофонного начала у Фузі *F-dur* [Личковська, Черкас, 1996, с. 31]. Серед пізніших публікацій вкажемо на статтю Катерини Івахової про темпоритм фортепіанних творів М. Скорика, у якій зазначено: «в Прелюдіях і фугах композитор зберігає класичну жанрову чіткість і організуючу роль метру,

що в певній мірі обмежує темпову свободу» [Івахова, 2015, с. 143]. Це доволі справедливе зауваження, як ми побачимо в процесі наступного аналізу, оскільки ряд прелюдій і фуг спокушають виконавця використовувати *tempo rubato* через ілюзію свободи висловлювання, наявність *quasi*-імпровізаційних епізодів, однак насправді агогічних вказівок у М. Скорика досить мало, що зумовлено важливою роллю ритмічного компоненту, який може пронизувати всю форму (як, наприклад, Фуга *F-dur*), і строгістю, неокласичністю естетичних орієнтирів цього циклу.

У підручнику Наталії Ревенко, присвяченому фортепіанному виконавству, натомість, доволі мало спостережень щодо принципів роботи над поліфонічними творами М. Скорика. Зазначено лише їхні загальні естетико-стильові особливості, як то прагнення «узагальнити класичний і сучасний досвід» [Ревенко, 2020, с. 70], близькість до Й. С. Баха та Д. Шостаковича [Ревенко, 2020, с. 71]; строгість і лінеарність фуг [Ревенко, 2020, с. 71], хоча, як побачимо у процесі аналізу, ця теза може бути спростована в ряді мініциклів; вагому роль інверсійної форми теми, яка може мати «свою систему проведень» [Ревенко, 2020, с. 71], тяжіння до барвістих сонорних ефектів і «розведення регістрів» у кульмінації [Ревенко, 2020, с. 71].

Наступний етап, згідно з Н. Ревенко, — це «виявлення зв'язку між частинами даного циклу» [Ревенко, 2019, с. 200]. Це цілком слушне спостереження, яке має бути спрямоване не тільки на вияв «єдності» [Ревенко, 2019, с. 200], а й на рівень контрастності частин у циклі, що надасть інтерпретатору початковий вектор роботи. Щодо Прелюдій та фуг М. Скорика будемо спостерігати, що навіть доволі контрастні частини мініциклу можуть виявляти свою єдність на рівні інтонаційної структури теми (*C-dur*) або взагалі містити арку у фузі, яка повертає звукообраз, закладений у Прелюдії (*Des-dur*). Виявлення і співвіднесення подібних фрагментів, арок має стати одним із початкових етапів роботи над драматургією мініциклу.

Третій етап роботи — аналіз форми й основної теми. Перший спрямований на побудову загальної виконавської драматургії, а щодо аналізу теми, він дає можливість оцінити жанрову природу всієї частини (інструментальний чи вокальний тематизм), звуковисотну структуру (гостра хроматика чи тяжіння до відносної діатоніки), панування легатного чи більш сухого, «клавірного» або маркатного штриха, що врешті впливає на характер усієї мініатюри.

Робота над динамічним планом від час вивчення Прелюдій та фуг М. Скорика доволі проста, оскільки в частинах мініциклів ясно позначено ключову кульмінаційну зону — зазвичай вона характеризується динамікою *fortissimo*, рідше — *fff*, максимальним ущільненням фактури, «розсуванням» регістрів у партіях правої та лівої рук, нерідко — найбільш інтенсивним ритмічним рухом (особливо у підході до кульмінації).

Для досягнення якісного звучання і осмисленого інтонування із чутними голосами і проведеннями теми, фути рекомендують грати у вигляді окремих голосів, а потім — попарно [Ревенко, 2019, с. 202]. І, врешті, не слід забувати універсальний спосіб роботи над творами будь-якого стилю і жанру — тривала гра-вслуховування в повільному темпі перед їх виконанням у «концертному» варіанті.

Окрім таких консервативних методів, деякі педагоги рекомендують використовувати інноваційні практики для вдосконалення поліфонічних навичок. Так, Н. Іліницька описує два варіанти «роботи в трійках» [2018, с. 75]. Перший передбачає, що троє учасників сідають в один ряд, центральний — мовчить, а крайні розмовляють. Той, хто в центрі, має почути, про що говорять сусіди. У ролі вербального матеріалу тут можуть виступати казки, вірші, проза. Другий варіант — усі учасники розміщуються трикутником і розмовляють одночасно. Їхнє завдання — почути один одного. Н. Іліницька зауважує, що результати такої роботи з'являються не одразу, і «цю навичку необхідно напрацювати» [Іліницька, 2018, с. 75], утім, у перспективі вони

вчаться чути одночасно кілька голосів, що і є важливим для виконання поліфонії.

Висновки. Отже, методи роботи над Прелюдіями та фугами М. Скорика полягають в ознайомленні з музичним текстом і наявними аудіозаписами; виявленні типу співвідношення частин мініциклу, а також подібних між собою епізодів і арок; аналізі форми (проведення теми, найбільш складних епізодів, кульмінації, репризи) і ключової теми кожної частини (інструментальна / вокальна, *legato* / *portamento* / *marcato*, діатоніка / хроматика); після чого вже пропонується перейти до більш кропіткої роботи — гри окремих голосів, пар голосів (особливо, коли композитор застосовує контрастні штрихи в різних голосах), і традиційно грати переважно в повільному темпі, лише пізніше переходячи до більш жвавого (останній завжди має бути визначений найбільш складним, ритмічно і фактурно насиченим епізодом форми).

Список використаної літератури

1. Івахова К. П. Темпоритм фортепіанних творів М. Скорика // *Культура і сучасність*, 2015. № 1. С. 141–145.
2. Ілініцька Н. С. Особливості роботи над поліфонією зі студентами факультету мистецтв (традиційні та інноваційні методи) // *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 16: Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики*, 2018. Вип. 31. С. 72–76.
3. Личковська Д. І., Черкас Л. І. Поліфонічні твори для фортепіано українських композиторів ХХ ст. : методичні рекомендації для студентів диригентських факультетів музичних вузів. Київ, 1996. 18 с.
4. Ревенко Н. В. Інструментальне виконавство (фортепіано) : у 2 ч. : навч.-мет. посіб. Ч. 2. Миколаїв : РАЛ-поліграфія» 2020. 212 с.
5. Ревенко Н. В. Методи роботи над поліфонічними циклами європейських композиторів в сучасній практиці педагогіаніста // *Науковий вісник Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського. Серія: Педагогічні науки. Миколаїв*, 2019. № 1 (64). С. 199–204.

ФАБРИКА-ПРОЦЬКА О. Р.

Фабрика-Процька Ольга Романівна, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ, Україна).

Olga Fabryka-Protzka, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Doctor of Art Criticism, Professor, Professor at the Department of Music Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art Educational and Research Institute of Arts (Ivano-Frankivsk, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5188-1491>

© Фабрика-Процька О. Р., 2024.

ІТАО ДУН

Ітао Дун, аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, заслужений діяч мистецтв України; науковий керівник — Ольга Романівна Фабрика-Процька, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри (Івано-Франківськ, Україна).

Itao Dun, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Post-graduate student at the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art of the Educational and Research Institute of Arts, Honored Artist of Ukraine. Scientific advisor — Olha Fabryka-Protzka, Doctor of Art Criticism, Professor, Professor of the Department of Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art (Ivano-Frankivsk, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-6973-9421>

© Ітао Дун, 2024.

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ УКРАЇНИ ТА КИТАЮ В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА СЬОГОДЕННЯ

PECULIARITIES OF PERFORMING FOLK SONGS OF UKRAINE AND CHINA IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY MUSICAL ART

Одне із провідних місць у мистецькому житті кожної країни належить духовній культурі, зокрема її пісенній складовій. Зважаючи на історію, способи життя впродовж віків, створилися свої образні сфери, улюблені теми й жанрові переваги, сформувалося чимало загальнолюдських тем, близьких кожному народу. Серед спільних властивостей українського й китайського фольклору зазначимо співучість, емоційність, повноту й задушевність почуттів, глибокий зміст переживань, звернення до образів природи [Сі Даофен, 2013, с. 112].

Найбільш характерними рисами української пісенності є яскрава мелодійність, що зачаровує своєю милозвучністю, чуттєвістю, змістовністю текстів, глибокий ліризм, здатність передавати найтонші почуття людей, любов до людини, епічність, драматизм, психологізація образності та ін. Пластика виконавця українських народних пісень часто тяжіє до шляхетної стриманості, насиченості атрибутивною специфічною жестикуляцією (прикладанням рук до серця, легким нахилом тулуба до слухачів, широким і плавним жестом від серця до аудиторії), які створюють міцний емоційний взаємозв'язок [Карчова, 2016].

Одна з характерних рис китайської народної пісні — одноголосся, яке зберігається і в сольній, і в ансамблевій формах її виконання, зокрема — сумісно з унісонним інструментальним супроводом. Типовою для китайської мелодики є її основа — пентатоніка, яка набуває колористичної виразності завдяки поєднанню плавного і стрибкоподібного руху мелодії в широкому діапазоні та ритмовому, а подекуди й тембровому різноманіттю. Крім того, варто враховувати,

що для пісенного мистецтва Китаю характерна відповідна ментальність і специфічність світоглядних уявлень, що відображено у зниженні рівня інтонаційного напруження мелодії за відсутності півтонових і тритонових послідовностей. Тут переважають споглядальність, прагнення досягти гармонійності, внутрішнього спокою. Вокаліст має володіти технікою темброво-забарвленого варіювання, яке насичене динамічними відтінками, що переважають і відіграють головну роль в утриманні уваги слухачів під час неспішної зміни музичних образів [Вей Шупен, Коваленко, 2020].

Для китайського фольклорного музикування характерний синкретизм, виконання пісень у відповідних костюмах з елементами танцю, використання різноманітних атрибутів (ліхтариків, парасольок, квітів, шарфів), елементи театралізації, що надає ефектності та видовищності.

Протягом останніх десятиліть у контексті музично-педагогічної підготовки фахівців актуалізується проблема формування вокально-педагогічної майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва, орієнтована на загальноосвітні тенденції інтеграції фахових знань, умінь і навичок, які визначають теоретично-методичні досягнення підготовки вчителя, якісно нового рівня, здатного творчо діяти у сучасному соціокультурному просторі [Лю Венътзун, 2016].

У процесі втілення художніх образів під час виконання українського пісенного репертуару співаки Китаю мають розуміти засоби не лише вокальної, а й пластично-візуальної виразності, що сприятиме стильовій відповідності й природності у відтворенні щирої емоційності й виразності будь-яких пісенних зразків. Особливу увагу варто звернути на освоєння саме українського народнопісенного репертуару. Хуан Юйсі зазначає: розучуючи українські пісні, більшість студентів Китаю стикаються зі специфічними нюансами, а саме — мовленнєвими труднощами, які «... заважають усвідомленню ... глибинного “над-сенсу” художньо-поетичного сенсу твору, який виникає завдяки синтезу його вербально-поетичного й інтонаційно-музичного складників. Крім того, досягнення стильової відповідності потребує від співака високого рівня оволодіння технікою фонаційно-вокальної

артикуляції текстів та їх виконавського, осмислено-змістового інтонування» [Хуан Юйсі, 2022, с. 61].

На думку мовознавців, українська мова, поряд з італійською, — одна з найбільш сприятливих для вокального інтонування завдяки відносній більшості відкритих складів, відсутності складних для вокального звукоутворення гортаних звуків, стабільності вимови голосних, особливої милозвучності усного мовлення, яка виявляється у плавності, мелодійності, мінімумі і звукосполучень, складних для вимови» [Хуан Юйсі, 2022, с. 61]. Зокрема, Н. Кьон і Лоу Яньхуа досліджували особливості пристосування китайських студентів до вимови текстів у вокальних творах. У їхніх статтях здебільшого узагальнено матеріали фонетики, виявлено ознаки неправильної артикуляції, такі як відсутність слухового досвіду сприйняття іноземної мови та нерозвиненість диференційованого сприйняття незнайомих сполучень, необхідність виокремити й опрацювати незвичні для китайської мови фонетики, багатоскладові слова і складнопідрядні речення, які потребують від виконавця пісень оволодіння певною технікою їх вимови та, зокрема — технікою інтонаційно-виразного вокального інтонування, яке дещо відрізняється від мовленнєвої практики [Кьон, Лоу Яньхуа, 2018, с. 143–144].

Сі Даофен зазначає, що «... у китайському музичному мистецтві спостерігається тісний зв'язок між національним мелосом і розмовною мовою. Інтонація, мовний наспів — найважливіші елементи вимовного китайського слова. За допомогою інтонації китаєць відрізняє однакові за складом звуки слова. У китайській мові є лише небагато спільних фонетичних складів-слів (у пекінському прислівнику — близько 420, у кантонському прислівнику — близько 700). Цієї кількості слів-складів було б зовсім не досить для вираження величезного світу понять, представлень, назви предметів, дієслів, прислівників, що є змістом словникового фонду китайської мови, якщо б вони вимовлялися в одній інтонації. Інтонація, із якою вимовляється той чи інший склад, у великій мірі примножує виразні засоби китайської мови, її здатність виражати все різноманіття понять. У зв'язку з цим слід відмітити те величезне значення, що

належить інтонації-наспіву в народній мові; звідси — природна інтонаційна чуйність китайського народу, його здатність до точної фіксації майже невловимих для вуха європейця інтонаційних нахилів... Інтонація визначає образне значення китайських народних пісень. Таких основних інтонацій у китайській мові чотири: висхідна, низхідна, рівна й низхідно-висхідна. Один і той самий склад, вимовлений з різними інтонаційними нахилами, позначає зовсім різні поняття» [Сі Даофен, 2013, с. 112–113].

У процесі пізнання китайської народної пісенності, педагог має бути обізнаним у специфіці китайського музичного фольклору, його національних традицій, рисах ідентичності, а також усвідомлювати особливості кожного студента, його природних даних і набутих навичок вокального інтонування [Хуан Юйсі, 2022]. Варто погодитись з думкою Хуан Юйсі та Вей Дзюнь: виконуючи народні пісні, студенти мають враховувати вокально-фонаційну техніку академічної, а не народної манери співу, «... що є досить поширеним у середовищі сучасних китайських співаків-виконавців нового жанру китайської художньої пісні, побудованої на фольклорних інтонаціях. Однак викладачі вокалу мають враховувати, що особливість вокалізації мелодії китайських пісень зумовлена принципом інтонування ієрогліфів, яка полягає в тому, що тип висотного напрямку змінює зміст вкладеного в нього сенсу. Отже, виконавець має до інтонування звуку, відображеного в нотному тексті, виконати “підготовчу” інтонацію і взяти його зверху або знизу, обираючи водночас самостійно характер “під’їзду”: його швидкість, міру акцентуації, тобто застосування техніки, яка є неприпустимою в академічному вокалі» [Вей Дзюнь, 2003. с. 241–251; див. також: Хуан Юйсі, 2022].

Важливий засіб розкриття художньо-образного змісту твору — артикуляція як частина голосового апарату, що формує звуки мови. Саме завдяки дикції-артикуляції слово повинно бути наближеним, сфокусованим на губах. Усе це потребує уваги, зосередженості та сприяє удосконаленню виконавської майстерності здобувачів із Китаю, їх самореалізації, психологічній адаптації до іншокультурних умов вокально-мистецького й культурного простору сьогодення.

Список використаної літератури

1. Вей Дзюнь. Особливості розвитку вокальних жанрів традиційної музики Китаю // Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 19 : Музичне виконавство. Київ, 2003. С. 241–251.
2. Вей Шупен, Коваленко І. Г. До питання національних особливостей мистецтва Китаю // Вища освіта у міждисциплінарному вимірі: від традицій до інновацій : зб. наук. пр. / Ізмаїльський держ. гуманітарний ун-т. Ізмаїл : РВВ ІДГУ. 2020. С. 11–14.
3. Карчова Ю. І. Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини ХХ — початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 17 с.
4. Кьон Н., Лоу Яньхуа. Досвід формування вокально-орфоепічної культури іноземних магістрантів у процесі підготовки до фахової діяльності // Актуальні питання мистецької освіти та виховання. Суми. 2018. Вип. 2 (12). С. 141–149. URL : <https://repository.sspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/a679ce49-e7ac-48b8-86a4-eb6f3d57d3f3/content> (дата звернення 03.03.2024).
5. Лю Веньзун. Формування вокально-педагогічної майстерності майбутнього вчителя музики на основі традицій Китаю та України : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 Теорія та методика навчання / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2016. 20 с. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/14432> (дата звернення 03.03.2024).
6. Сі Даофен. Значення народно-пісенної творчості у виконавському мистецтві Китаю // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки. 2013. № 10 (1). С. 111–116. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vluf_2013_10%281%29_19 (дата звернення 03.03.2024).
7. Хуан Юйсі, Го Яньжань. Пісенний фольклор в репертуарі китайських студентів як форма міжкультурного діалогу Сходу і Заходу // Інноваційна педагогіка / Причорноморський наук.-дослідний ін-т економіки та інновацій. Одеса : Гельветика, 2022. Вип. 50. Т. 2. С. 59–62. URL: http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2022/50/part_2/50-2_2022.pdf (дата звернення 03.03.2024).

ХОЛОДНА О. О.

Холодна Олена Олександрівна, старший викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

Olena Kholodna, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Senior Lecturer of the Department of General and Specialized Piano of the (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0007-3368-038X>

© Холодна О. О., 2024.

ОКСАНА ХОЛОДНА — ЯСКРАВИЙ ПРЕДСТАВНИК ШКОЛИ ГЕНРІХА НЕЙГАУЗА В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ ПЕДАГОГІЦІ

OKSANA KHOLODNA — A BRIGHT REPRESENTATIVE OF THE HENRIK NEUHAUS SCHOOL IN UKRAINIAN PIANO PEDAGOGY

Оксана Григорівна Холодна походить з роду, що має цікаву і славетну історію. Були колись так звані «холодні шевці» — звідти й пішло це прізвище. Прадід Оксани, Макар Холодний, був ремісником, проте двоє його синів, Григорій та Іван, здобули гідну класичну освіту й стрімко спрямували родове русло в інший соціальний прошарок. Син Івана Макаровича, Петро — засновник знаної династії художників, громадський діяч, член Центральної Ради, міністр освіти в уряді УНР. Григорій Макарович — автор кількох історичних досліджень, директор гімназій у Тамбові та Новочеркаську. Його діти були різнобічно обдаровані, високоосвічені, та більшість його синів спіткала трагічна доля. Першим загинув молодший, Володимир, чоловік Віри Левченко, що уславила його прізвище, коли стала зіркою німого екрану, легендарною Вірою Холодною. Потім заарештували Григорія, батька Оксани. Він був одним із сорока п'яти обвинувачених у справі СВУ — Спілки визволення України. Приводом

для звинувачення в антиурядовому націоналістичному за-
колоті була його любов до рідної мови, поїздки на велоси-
педі містами й селами країни, щоб збирати народні пісні.
Після здобуття Україною незалежності стали відомі ще й
інші факти: що Григорій Холодний облив червоним атра-
ментом бюст вождя, що він був єдиним, хто під час проголо-
шення вироку на процесі вигукнув «Звинувачення не ви-
знаю!». Він викладав математику в середній школі й пра-
цював в Інституті української мови, де брав участь у скла-
данні словників. Збереглися безцінні для мене документи —
його тюремний щоденник, написаний французькою мовою,
і стос листів до рідних — у них вимальовується постать лю-
дини великої душевної та духовної культури, поета, худож-
ника, музиканта. Григорій був закатований на Соловках.

Старший із братів, Олексій, музичний критик, теж був
репресований. Єдиний, кому вдалося вціліти при радянській
владі, — Микола Григорович, видатний український учений-
натураліст, чие ім'я носить Інститут ботаніки НАН України.
Наприкінці життя і йому довелося постраждати: його вчен-
ня піддали нищівній критиці під час горезвісної кампанії
проти генетики.

Мати Оксани Григорівни, Софія Касіянівна Агте, похо-
дила із сім'ї збіднілих дворян, які мали німецьке, французьке
й італійське коріння, а одна з її родичок — прізвище Гоголь-
Яновська. Софія була чудовою піаністкою, ученицею
О. Б. Гольденвейзера, викладала гру на фортепіано.

Оксана Григорівна Холодна народилася 1915 року. Її
дитинство пройшло в Чернігові, там під орудою матері вона
робила свої перші кроки у грі на роялі. Згодом родина пере-
їхала до Києва, де Оксана закінчила семирічку, потім муз-
профшколу в класі Надії Марківни Гольденберг. Далі вона
навчається в Московській консерваторії у професора Голь-
денвейзера, після закінчення якої з відзнакою отримує при-
значення до Київського музичного технікуму. З початком
війни Оксана перебуває в евакуації, навчається на історико-
теоретичному факультеті Київської консерваторії, яку на той
час було евакуйовано до Свердловська. Там вона вступає

до аспірантури в давно омріяний клас Генріха Густавовича Нейгауза, який працював тоді у Свердловську. Із 1951 року Холодна працює в Київській консерваторії, спочатку як асистентка професора Є. М. Сливака, згодом отримує власний клас. У 1969 році О. Холодну затверджено у вченому званні доцента кафедри спеціального фортепіано.



Холодна Оксана Григорівна. 1974 рік

Ідеалом музиканта, піаніста, педагога був для Оксани Григорівни Генріх Нейгауз, і частину творчого вогню цієї унікальної особистості вона передала своїм учням. Про Генріха Густавовича іноді жартома говорили, що в його класі всі студенти талановиті. Те ж саме доводилося чути і про Оксану Григорівну. У цьому жарті була частка тієї правди, що її вихованці, так само, як і нейгаузівські, виростили саме в артистичному відношенні. Дивним чином їй вдавалося вплинути на саму природу учня, домогтися від нього більшої сприйнятливості до мови музики, примусити пережити кожний виконуваний твір як явище свого власного життя, навчити, нарешті, розмовляти зі слухачем з естради. Це була своєрідна «хімія» відносин між учнем і викладачем, яка не піддається аналізу. Та, мабуть, секрет педагогіки Оксани Григорівни полягав у тому, що її заняття являли собою безперервний творчий пошук, у якому учень був не пасивним виконавцем волі педагога, а природно залучався до процесу усвідомлення композиторського задуму. Головний чинник цього процесу — розкриття ідеї, поетики твору, визначення відповідних засобів виразності, які потребували відбору певних піаністичних прийомів для звукового втілення. І тут готових рецептів було небагато, тому студенти Оксани Григорівни не дивувалися, коли на одному уроці їм пропонувався один варіант рішення, а на другому — дещо інший. Траплялось, деякі студенти нарікали на цю «непослідовність», але пізніше завжди усвідомлювали мудрість такого підходу до роботи над твором. Це розуміння приходило тоді, коли перед ними відкривалася вся глибина змісту виконуваної музики і невовимість, неповторність живої виконавської миті, тобто, коли починало «проростати» їхнє самостійне музично-образне мислення. Пробудити в учневі митця — ось те, чого насамперед прагнула Оксана Григорівна.

Доброта, співчуття, щирість — мов промені, линули від цієї людини. Вони здавалися не виробленими в собі умисне етичними якостями в кантівському розумінні, а природними, іманентними особливостями її натури, і тому справляли особливо сильний моральний вплив на оточення. Таким

самим ненав'язливим був вплив її естетичних уподобань, завдяки яким у студентів незмінно зростав критерій оцінок явищ життя і мистецтва.



О. Г. Холодна з учителем Г. Г. Нейгаузом. 1963 рік

Усіх своїх студентів Оксана Григорівна охоплювала материнським піклуванням, завжди переймалася їхніми великими й малими проблемами. Ця її риса була настільки очевидною і загальновідомою, що одного разу стала об'єктом пародійного зображення на новорічному студентському «капуснику». Тоді, певна річ, це дуже засмутило Оксану Григорівну. Проте тепер у пам'яті її учнів спогади про свого педагога як про чудову, чуйну людину і високопрофесійного музиканта, злилися воедино.

Багато учнів О. Г. Холодної досягли значних успіхів на ниві професійного музичного мистецтва. Серед них — лауреат премії імені Т. Г. Шевченка, народний артист України Валерій Матюхін; солісти Київської філармонії — заслужена

артистка України Неліда Афанасьєва й відома українська піаністка Інна Порошина. У НМАУ ім. П. І. Чайковського школу Холодної представляють: доктор мистецтвознавства, професор К. І. Шамаєва; народна артистка України, професор С. П. Глух; заслужений діяч мистецтв України, професор О. Д. Ліфоренко; заслужена артистка України, доцент Т. В. Корольова; старший викладач О. Холодна, концертмейстери Н. Гудько, І. Дудченко, О. Приймак, О. Протопопова. Протягом сорока років очолював творче об'єднання «Музика» Національної радіокомпанії України Є. Семченко, його дружина, Т. Семченко — директор Київської дитячої музичної школи № 26. З її ініціативи цій школі присвоєно ім'я О. Г. Холодної. У Київському музичному ліцеї працює дипломант міжнародного конкурсу О. Анищенко. Н. Турковська працювала викладачем і солісткою в кількох містах США й Австралії. Більшість вихованців О. Г. Холодної, уже після закінчення Консерваторії, завжди приходили до Оксани Григорівни перед відповідальними виступами за порадою та благословінням. Тепер вони постійно влаштовують концерти пам'яті свого педагога.

Акцентуємо тісний зв'язок О. Г. Холодної з кафедрою загального та спеціалізованого фортепіано Київської консерваторії — Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Протягом двадцяти п'яти років плідно працювала на кафедрі її сестра, одностудниця і близький по духу музикант, Наталія Григорівна Холодна. Корифеї кафедри — К. І. Шамаєва, С. П. Глух, Т. В. Корольова — продовжують утілювати в життя принципи школи Оксани Холодної і завжди беруть активну участь у заходах, присвячених вшануванню її пам'яті. Далеко не всім відомо, що Л. М. Краснікова через хворобу свого педагога більше року навчалася в Оксани Григорівни, вона й досі згадує її з великою любов'ю і шаную. Н. О. Лукашенко мала кілька уроків з Оксаною Григорівною перед своїм випускним іспитом із камерного ансамблю. Вона вважає отримані тоді поради надзвичайно важливими для себе, а результатом цих занять була найвища оцінка дуже авторитетної державної комісії.



О. Г. Холодна. 1969 рік

Перу О. Г. Холодної належать ґрунтовні наукові праці. Даниною її великої любові до свого вчителя стало дисертаційне дослідження «Творчий образ Г. Г. Нейгауза». Окремі фрагменти цієї праці опубліковано в українських науково-методичних збірках. Є також невеликий нарис про Прелюдію «Кроки на снігу» К. Дебюссі, у якому авторка надзвичайно глибоко простежує інтонаційну драматургію цієї «маленької трагедії». Ще один напрям методичної роботи О. Холодної — створення інструктивних п'єс для дітей, деякі з них уміщено до дитячих методичних збірок. На жаль, незакінченою залишилась остання наукова праця Оксани Григорівни — виконавський аналіз «33-х Варіацій на тему вальсу Діабеллі» Бетховена. Завершена була лише її перша частина, яка вводить читача у світ пізньої бетховенської творчості. Доктор мистецтвознавства, професор Надія Олександрівна Горюхіна, яка свого часу ознайомилася з цією працею, зазначила, що

Холодна створила ґрунтовне музикознавче дослідження. Насичене численними та важливими виконавськими вказівками, воно свідчить про надзвичайно високу ерудицію авторки, наявність справжньої наукової методики виконавського аналізу та глибоке пізнання стилю твору.

Отже, багатогранна діяльність Оксани Григорівни Холодної стала вагомим внеском у розвиток вітчизняної музичної культури. Її школа гідно продовжує нейгаузівський напрям у фортепіанному виконавстві й педагогіці. Світлий образ Оксани Григорівни — Людини з великої літери — назавжди залишиться в серцях вдячних учнів та колег.

Список використаної літератури

1. Дудченко И. М. Памяти моих почитаемых педагогов профессора Е. М. Сливака и его ассистента О. Г. Холодной посвящаются эти воспоминания // Collegium : междунар. науч.-худож. журн. Киев : Вид. дім Дмитра Бурого, 2020. № 33–34. URL: <https://burago.com.ua/i-m-dudchenko-pamyati-moikh-pochitaemykh/> (дата обращения: 03.02.2024).

2. Маркевич Н. А. Об Оксане Григорьевне Холодной // Київська фортепіанна школа. Імена та часи : кол. моногр. Київ, 2013. С. 305–306.

3. Рябов И. М. Оксана Григорьевна Холодная. [Слово на вечере памяти О. Г. Холодной 10.12.2000] // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 101 : Зі спадщини майстрів. Кн. 2. Київ, 2013. С. 342–343.

4. Шамаева К. И. Слово на вечере памяти О. Г. Холодной 10.12.2020 // Київська фортепіанна школа. Імена та часи : кол. моногр. Київ, 2013. С. 303–305.

ЧАМАХУД Д. В.

Чамахуд Дарина Володимирівна, аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, науковий керівник — Ольга Вікторівна Путятницька, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувачка відділу аспірантури та докторантури, професор кафедри (Київ, Україна); викладач кафедри теорії, методики музичної освіти та інструментальної підготовки, викладач циклової комісії методики музичної освіти та вокально-хорової підготовки Луцького педагогічного коледжу (Луцьк, Україна).

Daryna Chamakhud, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Postgraduate Student of the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology; Scientific advisor — Olha Putyatytska, Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Professor at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology (Kyiv, Ukraine). Communal Institution of Higher Education “Lutsk Pedagogical College” of the Volyn Regional Council, Teacher of the Department of Theory, Methods of Music Education and Instrumental Training, Teacher of the Cyclic Commission of Methods of Music Education and Vocal and Choral Training (Lutsk, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3402-7335>

© Чамахуд Д. В., 2024.

НЕОПУБЛІКОВАНІ ХОРОВІ ТВОРИ ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА В СУПРОВОДІ ФОРТЕПІАНО: СПЕЦИФІКА МУЗИЧНОЇ МОВИ

UNPUBLISHED CHORAL WORKS BY YAKIV YATSYNEVYCH ACCOMPANIED BY PIANO: SPECIFICITY OF MUSICAL LANGUAGE

Життєтворчість українського композитора, диригента, церковного регента, фольклориста, громадського діяча, священника Якова Яциневича (1869–1945), попри всі дослідження, усе ще належно не досліджено. Адже більшість

музичних творів митця досі не опубліковано, численні рукописи зберігаються в архівах України.

Серед різноманітних жанрів музики, до яких звертався композитор, важливу частину становлять хорові композиції *a cappella* і в супроводі фортепіано для хорів різних складів. Хорові твори у супроводі фортепіано кількісно становлять невелику частину спадщини Я. Яциневича — усього близько десяти зразків. В архівах удалося віднайти шість таких композицій. В основі трьох творів, написаних на початку 1930-х років, — вірші радянського змісту. Тому звернемо увагу на інші три хорові композиції, створені у зрілий період творчості — упродовж 1915–1930 років.

Усі ці твори зберігаються в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (ІР НБУВ). З київського періоду життя Я. Яциневича віднайдено «Жалібний марш» на слова невідомого автора [Яциневич, спр. 36027] (1922) та «Гей на весла» на слова Григорія Чупринки [Яциневич, спр. 45] (орієнтовно до 1924 р.). Ще одну композицію — «Весна» на слова невідомого автора [Яциневич, спр. 1453] — написано в Одесі наприкінці 1920-х років. Образний зміст цих творів продовжує лінію поезій, до яких композитор звертався в хорових творах *a cappella* в київському та одеському періодах творчості: пейзажні мотиви доповнюються алегоричними образами туги за втратою друга («Жалібний марш» присвячений Кирилові Стеценку), подекуди поєднуються з мотивами заклику до праці («Весна») та до рішучих дій («Гей, на весла!»). Вільне ставлення композитора до текстів поезій дало йому змогу повторювати окремі фрази наприкінці куплетів («Гей, на весла!»), слова і навіть строфи («Весна») (таблиці 1–3).

Комплекс музичних засобів хорових творів у супроводі фортепіано розвивається в руслі виражальних прийомів, типових і для хорових творів *a cappella*. Серед музичних форм представлені як простіша куплетна будова з розподілом на три речення («Гей, на весла!»), так і складніші, які утворилися в результаті детального опрацювання поетичних текстів, глибшого композиторського задуму й активних творчих пошуків.

Таблиця 1.

Порівняння розподілу тексту вірша у хоровому творі
в супроводі фортепіано «Гей, на весла» Якова Яциневича
із першоджерелом Григорія Чупринки

Розподіл на строфи у вірші Григорія Чупринки	Частини у творі Якова Яциневича	Розподіл на розділи у творі Якова Яциневича
Перша строфа	Перший куплет	
Гей, на весла, щоб понесла Буря човен на простір, Де свавільний вітер вільний Гонить хвилі вздовж і вишир.	<i>Перше речення</i>	Гей, на весла, щоб понесла Буря човен на простір, Щоб понесла буря човен на простір,
	<i>Друге речення</i>	Де свавільний вітер вільний Гонить хвилі вздовж і вишир.
	<i>Третє речення</i>	Де свавільний вітер вільний Гонить хвилі вздовж і вишир, Вздовж і вишир, вздовж і вишир.
Друга строфа	Другий куплет	
Там, на морі, на просторі, Розігнавши млявий сон, Виллєм муки наші в звуки Буйним вітрам в унісон.	<i>Перше речення</i>	Там, на морі, на просторі, Розігнавши млявий сон, На просторі, розігнавши млявий сон,
	<i>Друге речення</i>	Виллеш муки наші в звуки Буйним вітрам в унісон.
	<i>Третє речення</i>	Виллеш муки наші в звуки Буйним вітрам в унісон, В унісон, в унісон.
Третя строфа	Третій куплет	
Там, на волі, на роздоллі, Де здіймаються горби,	<i>Перше речення</i>	Там, на волі, на роздоллі, Де здіймаються горби, На роздоллі, де здіймаються горби,

Розподіл на строфи у вірші Григорія Чупринки	Частини у творі Якова Яциневича	Розподіл на розділи у творі Якова Яциневича
Всю отруту нашу люту Виллем в море без журби.	<i>Друге речення</i>	Всю отруту нашу люту Виллем в море без журби.
	<i>Третє речення</i>	Всю отруту нашу люту Виллем в море без журби, Без журби, без журби.
Четверта строфа	Четвертий куплет	
Виллем в море наше горе, Нашу млявість, нашу лінь. Гей, на весла, щоб понесла Буря човен на глибінь!	<i>Перше речення</i>	Виллем в море наше горе, Нашу млявість, нашу лінь, Наше горе, нашу млявість, нашу лінь.
	<i>Друге речення</i>	Гей, на весла, щоб понесла Буря човен на глибінь!
	<i>Третє речення</i>	Гей, на весла, щоб понесла Буря човен на глибінь, На глибінь, на глибінь!
П'ята строфа	П'ятий куплет	
Ми полинем соколиним Вільним льотом з берегів, Роздратуєм, загартуєм Нашу міць для ворогів.	<i>Перше речення</i>	Ми полинем соколиним Вільним льотом з берегів, Соколиним вільним льотом з берегів,
	<i>Друге речення</i>	Роздратуєм, загартуєм Нашу міць для ворогів.
	<i>Третє речення</i>	Роздратуєм, загартуєм Нашу міць для ворогів, Нашу міць для ворогів.

Таблиця 2.

Розподіл тексту в хоровому творі в супроводі фортепіано
«Жалібний марш» Я. Яциневича на вірш невідомого поета

Частини у творі Якова Яциневича	Розподіл на розділи у творі Якова Яциневича
Перша частина	Ой, зatih соловейко та й у темнім гаю, Він замовк, не щебече, не виспівує. Ой, ясна зоря заховалася, Та за темні хмари закотилася. Ой, тож не зоря ясна закотилася, За темні хмари заховалася. Не соловейко зatih у гаю, Не його чарівні пісні замовкнули.
Повторення музичного матеріалу першої частини	То пішов у далеку путь український баян, І замовкли струни чарівнії Заховала земля навек Від нас нашу радість, нашу славу. Ой, вже ж нам не чути тих дорогих пісень, Що в ньому заховалися навіки, Бо домовину йому поклала доля Й порвала струни баяна.
Друга частина	Але сум хай не панує в серцях наших, Хай журба не посідає нас, Бо тільки тілом розлучився, Від нас полинув наш музика, А дух його вита між нами Й нерозлучно буде жити серед нас І натхненно підіймати свідомість, будити відвагу, Щоб не пропала слава нашого народу, Щоб більш вона зрослася, а з нею краща доля.
Реприза	Спочивай же баяне сном в нашій рідній землі. Хай земля ся пером видається тобі. Спочивай брате наш: твоя міць не уломила, Твоя ж рідна ненька Україна не забуде тебе, Повік спочивай.

Таблиця 3.

Розподіл тексту в хоровому творі в супроводі фортепіано
«Весна» Якова Яциневича на вірш невідомого поета

Частини у творі Якова Яциневича	Розподіл на розділи у творі Якова Яциневича
Перший розділ	
<i>Соліст</i>	Прийшла вже прекрасна весна І знову природа проснулась. В зелений покров одягнулась Земля після довгого сна.
<i>Хор</i>	Прийшла вже прекрасна весна І знову природа проснулась. В зелений покров одягнулась Земля після довгого сна.
Другий розділ	
<i>Соліст тенор</i>	Ось вже скоро скрізь у садочках Пишно розквітнуть цвіточки. На полях, лугах і в лісах Вже біжать веселі струмочки.
<i>Соліст сопрано</i>	Соловейко в темнім гаю Пісню чудову співає, Щебетанням дивним своїм Він до праці нас закликає! Весна! Весна!
<i>Хор</i>	Прийшла вже прекрасна весна І знову природа проснулась. В зелений покров одягнулась Земля після довгого сна.
Третій розділ	
<i>Солісти баритон і тенор, потім хор</i>	Ген по полю спів тракторів несеться, В колективі вільна праця дружно зіллється.

Частина у творі Якова Яциневича	Розподіл на розділи у творі Якова Яциневича
Четвертий розділ	
	Ставаймо ж до спільної праці! Єднаймось в міцні колективи! Вже й нашого щастя весна Прийшла після довгого сна. Ставаймо ж до спільної праці! Єднаймось в міцні колективи! Вже й нашого щастя весна Прийшла після довгого сна. Прийшла весна, прийшла весна, весна!

Комплекс музичних засобів хорових творів у супроводі фортепіано розвивається в руслі виражальних прийомів, типових і для хорових творів *a cappella*. Серед *музичних форм* представлені як простіша куплетна будова з розподілом на три речення («Гей, на весла!»), так і складніші, які утворилися в результаті детального опрацювання поетичних текстів, глибшого композиторського задуму й активних творчих пошуків. Серед таких творів — масштабний «Жалібний марш», для якого автор обрав складну двочастинну форму з повторенням музичного матеріалу першої частини та динамізованою репризою наприкінці композиції. Чотири розділи з повторюваними строфами поетичного тексту стали основою музичної форми у творі «Весна». Важливим формотворчим чинником контрастів розділів є *фактурні зіставлення* — усі розділи композиції насичені як хоровими проведеннями, так і тривалим сольним звучанням куплетів у партіях сопрано, тенора і баритона на тлі витриманих звуків або акордів «пічикато» хору.

Зберігаючи опорну роль консонансу, композитор відходить від класичного розуміння гармонічного устою та сміливо користується колористичними можливостями *гармонії*: нашарування неакордових звуків, ускладнення

хроматизмами («Весна», «Жалібний марш»), імітація народних звучань із використанням IV високого ступеня в мелодії і квартових мотивів («Жалібний марш»). Як результат, кожна композиція насичена *тональними пошуками й численними відхиленнями*. Використання таких музичних засобів характерне для музичного модерну.

Фортепіанна партія хорових творів, відповідно до романтичного розуміння, змістовно насичена і не лише доповнює звучання хору («Гей, на весла!», «Весна»), а й набуває оркестрового звучання. Про це свідчать тривалі фортепіанні вставки (між другою частиною і репризою у «Жалібному марші»), емоційні акордові й тремолоючі завершення композицій (наприкінці творів «Гей, на весла!» та «Весна»).

Отже, композиції для хору в супроводі фортепіано стали у Я. Яциневича своєрідним полем для творчих експериментів. Адже в кожному творі він використав музичні прийоми, які часто змінюються та урізноманітнюються. Уникаючи шаблонного звучання автор композицій досягнув поставленої мети — підкреслити важливі слова поетичних текстів та водночас розкрити приховані смисли і значення, поєднуючи традиційні й сучасні композиторські засоби.

Список використаних нотних джерел

1. Яциневич Я. М. «Весна» на слова невідомого автора: хоровий твір у супроводі фортепіано // ІР НБУВ Ф. 50. Спр. 1453. Арк. 1–2.

2. Яциневич Я. М. «Гей на весла» на слова Г. Чупринки: хоровий твір у супроводі фортепіано // ІР НБУВ Ф. 45. Спр. 191. Арк. 2–4.

3. Яциневич Я. М. «Жалібний марш» на слова невідомого автора: хоровий твір у супроводі фортепіано // ІР НБУВ Ф. 1. Спр. 36027. Арк. 1–2.

ЧЕН МЕНГЖАО

Чен Менгжао, аспірантка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів, Україна).

Chen Mengzhao, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Graduate student at the Department of General and Specialized Piano (Lviv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-6639-3584>

© Чен Менгжао, 2024.

ФОРМОТВОРЧІ КОНЦЕПЦІЇ СКЛАДНОЇ ТРИЧАСТИННОЇ ФОРМИ В СОНАТАХ КИТАЙСЬКИХ МИТЦІВ ПЕРІОДУ РОЗКВІТУ ЖАНРУ FORMATIVE CONCEPTS COMPLEX THREE-PART FORM IN THE SONATAS OF CHINESE ARTISTS IN THE HEYDAY OF THE GENRE

Перший розквіт жанру сонати для фортепіано в китайській музиці припадає на 1950–1969 роки. Тоді з'явилися масштабні твори, окремі частини яких написані в різних цікавих музичних формах. Їх майстерно втілили митці, які, здобувши закордонну музичну освіту, на той час уже стали знаними на батьківщині. До них належать Цзоу Лу та Го Чжиюань.

Цзоу Лу (1927–1972) родом з округу Реньшоу (провінція Сичуань). Він навчався гри на фортепіано і теорії композиції у Сичуаньській консерваторії, а також на факультеті композиції Московської державної консерваторії імені П. І. Чайковського. Після повернення на батьківщину очолив кафедру композиції в Сичуаньській консерваторії. Написав чимало творів різних жанрів, зокрема фортепіанних.

Го Чжиюань (1921–2013) — походив з округу Мяолі на Тайвані. Композиторську освіту здобув у Токійському національному університеті мистецтв у Японії. У його доробку теж немало різних творів. Він — автор першого в історії тайванської музики Концерту для фортепіано і струнного оркестру.

Цікаво, що до жанру фортепіанної сонати ці композитори звернулися майже одночасно: перший написав сонату «Поема молодості» 1958 року, а другий — 1963. У кожному із творів представлено цікаві формотворчі концепції, зокрема складної тричастинної форми.

«Поема молодості» Цзоу Лу — тричастинна соната, у якій перша частина — «Ode to Youth» — написана у формі сонатного *allegro*, друга — «Love Song» (*Lento cantabile*) — у складній тричастинній формі, а третя — («Merry Rondo») — у формі рондо.

Загальні обриси другої частини сонати створюють складну тричастинну форму (A+B+A). За одним із визначень, такою формою є репризна композиція, у якій хоча б одна з частин виходить за межі періодичної структури і написана в простій дво- або тричастинній формі. Докладно проаналізувавши, окреслимо структуру цієї частини [Zou Lu, 2015, с. 67–92] (таблиця 1).

Таблиця 1.

Цзоу Лу. «Поема молодості». Друга частина «Love Song».
Схема структури

Перша частина A	$a (4+4) + b (4+4)$	сполучний епізод (4)
Друга частина B	$a (4+4+8) + b (4+12) + a (4+4+9)$	сполучний епізод (16)
Третя частина A_I	$a (4+6) + b (4+4+9) + a (9)$	

Як бачимо, перша частина (A) написана у простій дво-частинній формі, друга (B) — у простій тричастинній, а третя (A) — у простій тричастинній (репризній) формі.

В основі складної тричастинної форми, як і належить, — контрастне зіставлення двох різних тематичних сфер: середня частина (B) докорінно протиставляється попередній (A). Контрасту між A і B не шкодить чотиритактовий, нетиповий у цьому місці сполучний епізод. Натомість, новий такий епізод між середньою частиною (B) і репризою (A_I) — традиційний для складної тричастинної форми, хоч тут він і вирізняється масштабністю (16 тактів).

Реприза — третя частина складної тричастинної форми (у цій Сонаті від *Темпо 1*) — помітно розширена за рахунок варіювання або розширення початкових епізодів. У ній митець не вдається до динамізації розвитку. Такий композиційний прийом — ще одна характерна риса стилю Цзоу Лу у складній тричастинній формі.

Загалом, форма другої частини сонати Цзоу Лу «Поема молодості» — складна, бо кожна з трьох її основних частин написана в простій дво- або тричастинній формі. Вона також відповідає післябетховенській тенденції до підсилення контрасту між середньою і крайніми частинами шляхом зміни фактури й метру, збільшення гучності.

Прикметною рисою другої частини сонати Цзоу Лу є також той факт, що композитор відійшов від традиції написання повільних частин як епізодів, а швидких, відповідно, з тріо (як це трапляється в Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена), створивши свій варіант повільної частини у складній тричастинній формі з тріо. Зрештою, це відповідало післякласичній композиторській практиці.

Дещо інший вигляд має та ж форма в Сонаті Го Чжиюаня [Kuo Chih-Yuan, 1979, с. 5–27]. Цей твір складається з чотирьох частин: перша — сонатне *алегро*; друга — *Adagio*, повільна, імпровізаційного характеру (на кшталт вокальної декламації)¹; третя частина — *Menuetto*, швидка, написана у складній тричастинній формі; четверта — *Allegro*, у формі рондо.

Розглянемо складну тричастинну форму у третій частині Сонати Го Чжиюаня (таблиця 2).

Із цієї детальної схеми видно, що перша (А) і друга (В) частини написані у простій тричастинній формі (у Цзоу Лу, нагадаємо, — простій двочастинній), а третя — реприза (після нетривалої сполучної теми є ремарка *D[a] C[apo]*). Ця форма у Го Чжиюаня багато в чому подібна до варіанту в Сонаті «Поема молодості» Цзоу Лу. Вона також має сполучні епізоди між частинами, що робить перехід між ними плавним,

¹ У її основі низка епізодів: перший (А, тт. 1–17); другий (В, тт. 18–33); третій (С, тт. 34–47); четвертий (А₁) — скорочена реприза (тт. 48–64); п'ятий (D) (тт. 65–75) + Каденція (тт. 75–79).

пом'якшеним (традиційно середня частина починається відразу після закінчення першої частини для яскравого контрасту між ними).

Таблиця 2.

Го Чжюань. Соната. Третя частина. Схема структури

Перша частина A	а (тт. 1–11) + в (тт. 12–23) + а (тт. 24–34)	сполучна тема (тт. 35–38)
Друга частина B	а (тт. 39–52) + в (тт. 53–64) + а (тт. 65–76)	сполучна тема (тт. 77–88)
Третя частина A	<i>D[a] C[apo]</i>	Кода (тт. 89–92)

Якщо сполучний епізод між першою і другою частинами форми, відповідно до провідного принципу форми, традиційно уникається (отже, обидва композитори виявили тут своє новаторство), то його поява під час переходу від тріо до репризи — ознака дотримання традиції. Створення середніх частин у самостійній (простій тричастинній) формі дає підстави вважати ці форми складними тричастинними з тріо. Натомість, наявність у Го Чжюаня чотиритактової коди, інтонаційно не пов'язаної ані з першою, ані з другою частинами (як це найчастіше буває) забезпечує лише завершення певної думки, образу, ніби «цементує» їх у звуковому просторі. Про відданість Го Чжюаня класичній (гайднівсько-моцартівсько-бетховенській) традиції свідчить використання цієї форми в моторній частині танцювального характеру, якою є Менует, а ще — точне повторення в репризі матеріалу першої частини.

Список використаних нотних джерел

1. Kuo Chih-Yuan. Sonata pour piano. Taipei : Yueyun Publishing, 1979. P. 5–27.
2. Zou Lu. Piano Sonata: The Poem of Youth // Pu Fang and Tong Daojin. 100 years of Chinese Piano Music [Пу фан і Тонг Дао-зцинь. 100 років китайської фортепіанної музики]. Vol. IV. Shanghai : Shanghai Conservatory of Music, 2015. P. 67–92.

Юшко Т. Ю.

Юшко Тетяна Юріївна, доцент, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

Tetiana Yushko, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Associate Professor, Professor at the Department of General and Specialized Piano (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-9920-6848>

© Юшко Т. Ю., 2024.

**ТЕОРЕТИЧНІ Й ПРАКТИЧНІ ПРОБЛЕМИ
МІЖДИСЦИПЛІНАРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ У ВИКЛАДАННІ
КУРСУ «ЗАГАЛЬНЕ ТА СПЕЦІАЛІЗОВАНЕ
ФОРТЕПІАНО»**

**THEORETICAL AND PRACTICAL PROBLEMS
OF INTERDISCIPLINARY RELATIONS IN TEACHING
THE COURSE “GENERAL AND SPECIALIZED PIANO”**

I. У сучасній ситуації величезного накопичення інформації, зокрема й у сфері музичної творчості, науки і педагогіки, головна мета освіти — формувати й розвивати художнього мислення артиста, яке, як відомо, може функціонувати тільки на основі знань. У музичній педагогіці, як і в інших дисциплінах, послідовність застосовуваних методів та їх систематичність має важливе значення для формування музичних знань, умінь і навичок та розвитку музичних здібностей і естетичного смаку. Цей дидактичний принцип містить такі вимоги:

- зв'язок нового матеріалу з уже відомим;
- викладення від простого, легкого до більш складного;
- розкриття причинно-наслідкових зв'язків між ними з подальшими узагальненнями.

Сутність цього принципу — у послідовному поглибленні й розширенні кожної з галузей знань, в опануванні виконавським фондом умінь і навичок шляхом систематичних накопичень. У зв'язку з орієнтацією навчання на сучасну модель спеціаліста виникає низка завдань. Серед них:

- подолання розриву між окремими навчальними дисциплінами;

- інтеграція суміжних навчальних предметів для виявлення і реалізації спільних мети і завдань;

- розробка нових програм, які б органічно доповнювали одна одну та сприяли комплексному вивченню предметів.

II. Пошуки шляхів удосконалення процесу навчання в цьому напрямі посилили зацікавленість міжпредметними зв'язками, сприяли виявленню та розширенню кола їхнього застосування. Ця зацікавленість цілком виправдана, оскільки міжпредметні зв'язки сьогодні — дидактична закономірність, яку необхідно враховувати, виявляючи зміст, форми, методи та прийоми навчання.

III. Курс фортепіано належить до так званих «зв'язкових» дисциплін, покликаних разом із базовим знанням виконувати й певну допоміжну роль для профільних предметів. Місце фортепіано серед інших курсів визначає його специфіку як предмета першої практичної необхідності, що дає змогу студентам закріплювати набуті теоретичні знання. До того ж, з одного боку, збагачуються практичні знання в галузі музичної стилістики, а також емоціональний досвід студента; з другого — поповнюється його піаністичний «багаж». Тут можливий прояв різнобічних зв'язків, якими сповнений весь процес навчання, та особливо суттєвим є те, що ці зв'язки не тільки з'єднують теоретичну й практичну підготовку, а й посилюють кожну з них, створюючи якісно нову систему знань. Це важливе положення теорії навчання має стати відправним моментом у роботі з активізації зв'язків між спеціальними дисциплінами і курсом фортепіано.

IV. У наш час багато педагогів-ентузіастів, які у своїй роботі знаходять форми взаємодії навчальних дисциплін емпіричним шляхом, але їхній досвід ще мало вивчений, їхні практичні пошуки не набули теоретичного обґрунтування і тому не створюють необхідного «резонансу». Шляхи вирішення всіх цих болючих питань ми бачимо в розробці та введенні комплексної системи навчання на основі міжпредметних зв'язків, модель якої складається з чотирьох основних моментів:

1) скоординованість програм навчальних курсів фортепіано та спеціальних дисциплін;

2) зміст процесу навчання: логічна структура навчального репертуару, засоби, методи і форми роботи, визначені загальною метою;

3) скоординований контроль знань, умінь та навичок на різних етапах підготовки;

4) аналіз та систематизація одержаних результатів.

Успішне функціонування такої моделі потребує системного підходу до розробки кожного з елементів, враховуючи їх взаємозв'язок як у самому предметі, так і на міжпредметному рівні.

Представленими «стратегічними» й «тактичними» установками визначається зміст предмету. Міжпредметні зв'язки, як принцип навчання, зумовлюють організацію навчального процесу: форми і методи роботи, зміст навчального репертуару, його структуру. Різнобічні контакти між дисциплінами виявляються на різноманітних рівнях процесу навчання.

V. Перший рівень — організація комплексних програм навчання для двох або кількох суміжних дисциплін, наприклад: історії музики і фортепіано; аналізу музичних творів, поліфонії і фортепіано. Спільним підґрунтям для таких програм може стати вивчення стилів у їх історичному розвитку, або вивчення жанрів і форм музики у межах конкретного національного чи авторського стилю. Можливі й інші шляхи об'єднання окремих курсів. Тут важливо, щоб на основі такої координації програм відкривалися можливості для

перспективного тематичного планування репертуару студентів у курсі фортепіано. Це припускає залучення до репертуару окремих творів, так чи так пов'язаних із тематикою спеціалізованих курсів, їх специфікою та потребами в будь-якій сфері музичних знань. Отже, виникають як «синхронні», так і «перспективні» міжпредметні зв'язки. У «синхронних» зв'язках певний музичний матеріал вивчається практично одночасно, що корисно для обох предметів; «коефіцієнт корисності» таких зв'язків тим вищий, чим менші розбіжності в історичному часі під час розгляду й аналізу конкретних творів.

Наприклад, вивчаючи в курсі історії музики докласичні стилі, відповідні твори можна паралельно виконувати на заняттях із фортепіано у формі ескізного ознайомлення або читання з аркуша. Такий взаємозв'язок, безумовно, буде сприяти якнайкращому засвоєнню матеріалу. Окрім того, на уроках фортепіано можна розширити знання студентів у сфері практичного музикування, ознайомлюючи їх із виконавськими традиціями того часу. Таке взаємозбагачення предметів сприятиме підвищенню рівня знань студентів.

Другий рівень реалізації міжпредметних зв'язків — здійснення їх безпосередньо на індивідуальних уроках, під час освоєння понять, фактів, ідей, отриманих у процесі вивчення спеціальних предметів. Такими залученнями знань із суміжних галузей можна посилити як репродуктивний, так і проблемно-пошуковий характер, наприклад, у вигляді виконання проблемних завдань, організації самостійної роботи тощо. Усі ці форми допомагають уникнути трафаретності уроку і, безсумнівно, збагачують його зміст. Окрім цього, найбільш цінним є використання знань із суміжних теоретичних дисциплін, що допомагає розвинути й закріпити практичні навички музикування, особливо під час читання з аркуша. Водночас уміння програвати текст внутрішнім слухом сприяє якіснішому засвоєнню знань з усього циклу спеціальних дисциплін. У такий динамічний взаємодії на практиці посилюється й оптимізується кожна зі складових.

VI. Удосконалення системи навчання й виховання музиканта-професіонала відбувається різними напрямками. Які ж ще нерозкриті можливості приховані у предметі «фортепіано», які невикористані ресурси є в цьому предметі для більш успішного розвитку комплексного навчання? Ідеться про необхідність здійснювати виконавський аналіз твору, бо для музиканта будь-якої спеціальності це вміння — одне з основних. У виконавському аналізі зливаються воедино багато завдань. Для виконання такого аналізу студенту необхідні сформовані знання ладо-тональних і гармонічних засобів, ритміки, поліфонії, тематичного, інтонаційного і структурного розвитку твору, його фактури тощо. Тут знадобляться знання стильових закономірностей у музичному мистецтві, жанрової специфіки, інших стильових і стилістичних ознак і властивостей. Студент буде змушений розкрити значення авторських ремарок у тексті, ознайомитися з історією музики і загальнокультурними традиціями відповідної епохи, простежити історію виникнення твору — а отже мобілізувати всі знання, набуті у процесі вивчення різних дисциплін, інтегрувати їх і навчитися ними вільно оперувати. Виконавський аналіз навчає спрямовувати увагу на різні компоненти виразності, сприяє вдосконаленню сприйняття музики. Він змушує, з одного боку, усе більш диференційовано розрізняти засоби й окремі елементи виражальності, а з другого — слухати твір комплексно, у його цілісності. Виконавський аналіз спонукає студента до роздумів, до пошуку особистого трактування, осмислення конкретних завдань інтерпретації. Завдяки синтетичній природі аналіз якнайкраще служить справі комплексного виховання музиканта-професіонала.

VII. Порушені питання щодо міжпредметних зв'язків курсу фортепіано зі спеціальними дисциплінами дає підстави для висновків:

1. Подальше вдосконалення начального процесу неможливе без широкого використання взаємодії дисциплін. Це потребує наукової розробки відповідних теоретичних

засад для запровадження у навчальному процесі міжпредметних зв'язків. Їх практична реалізація можлива лише на основі раціонально вибудованої системи навчання, у якій усі елементи взаємопов'язані й розвиваються в контексті цілісного підходу до виховання музиканта високої кваліфікації.

2. Запропонована модель такої системи може бути використана в процесі педагогічного експерименту з оптимізації навчального процесу.

3. Міжпредметні зв'язки виявляються на двох взаємопов'язаних рівнях: перший — координація та інтеграція програм двох або кількох предметів; другий — практична реалізація цих зв'язків на заняттях як у навчальний, так і позанавчальний час.

Список використаної літератури

1. Готлиб А. Д. Заметки о фортепианном ансамбле // Музыкальное исполнительство. Москва, 1973. Вып. 8. С. 75–102.
2. Йовенко З. Н. Общее фортепиано: вопросы методики. Киев : Муз. Україна, 1989. 100 с.

Наукове видання

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**УКРАЇНСЬКЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО
КРИЗЬ ПРИЗМУ СУЧАСНОСТІ. ДОСВІД ПОКОЛІНЬ**

Випуск 1

МАТЕРІАЛИ

ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
Київ, 18–19 березня 2024 року**

Упорядники — *Наталія Лукашенко, Павло Походзей*

Відповідальний за випуск — *Павло Походзей*

Редактор текстів англійською мовою — *Наталія Лукашенко*

Редагування, верстка і макетування — *Лариса Гнатюк*

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,
01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.

Телефон (044) 279-07-92. Факс (044) 279-35-30

Пошта cancelyariya@knmau.com.ua

Свідоцтво про державну реєстрацію юридичної особи:
серія А01, № 260668 від 11.01.2008 р.

Формат 60×84 1/16

Папір офсетний. Гарнітура Georgia, Times, Arial.

Обл.-вид. арк. 6,32. Ум. друк. арк. 8,72. Наклад 300

Віддруковано з оригінал-макетів замовника.

Видавець і виготовлювач ПП Лисенко М. М.

16600, м. Ніжин Чернігівської обл., вул. Шевченка, 20.

Тел.: (067) 4412124. E-mail: vidavec.lisenko@gmail.com

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців,
виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції:
серія ДК № 2776 від 26.02.2007 р.

Scientific edition

Ministry of Culture and strategic communications of Ukraine
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

UKRAINIAN MUSICAL ART THROUGH THE LENS OF MODERNITY. THE EXPERIENCE OF GENERATIONS

EDITION 1

M A T E R I A L S

OF THE ALL-UKRAINIAN SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
Kyiv, March 18–19, 2024

Compiling editors — *Nataliia Lukashenko, Pavlo Pokhodzei*

Responsible for publication — *Pavlo Pokhodzei*

Editor in English — *Nataliia Lukashenko*

Editing, layout and typesetting — *Larysa Hnatiuk*

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

01001, Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Street, 1/3.

Telephone (044) 279-07-92. Fax: (044) 279-35-30

Certificate of state registration of a legal entity:

series A01, № 260668 from 11.01.2008

Format 60×84 1/16.

Offset paper. Offset printing.

Typeface Georgia, Times, Arial.

Accounting and publishing sheets: 6,32.

Standard printed sheets: 8,72.

Amount 300 copies

Printed from the original layouts of the customer.

The publisher is Private Enterprise “Lysenko M. M”.

Shevchenko Street, 20, Nizhyn, Chernihiv region, 16600

Tel.: +38 (067) 4412124. E-mail: vidavec.lisenko@gmail.com

Certificate of registration in the State Register of Publishers,
Manufacturers and Distributors of Publishing Products issued:

series DK № 2776 dated February 26, 2007