

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО  
Кафедра загального та спеціалізованого фортепіано**



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

**Збірник матеріалів  
науково-практичних конференцій  
Виходить щорічно  
Засновано 2024 року**

**Випуск 2**

**ТВОРЧА ПОСТАТЬ ЖАННИ КОЛОДУБ**

**МАТЕРІАЛИ ДРУГОЇ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ  
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

**Київ, 11–12 квітня 2025 року**

**Київ — 2025**

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-72-6>

УДК 78.03:78.071(082)(477)

У 45

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

Збірник матеріалів науково-практичних конференцій

Виходить щорічно

Засновано 2024 року

**ВИПУСК 2**

**ТВОРЧА ПОСТАТЬ ЖАННИ КОЛОДУБ**

**МАТЕРІАЛИ ДРУГОЇ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ  
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ  
(Київ, 11–12 квітня 2025 року)**

**Засновник і видавець:**

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

Телефон: +38 (044) 279-0792

Факс: +38 (044) 279-3530

Вебсайт: <https://publishing.knmau.edu.ua>

**Редактори-упорядники:**

**Наталія Лукашенко, Павло Походзей**

Рекомендувала до друку Вчена рада

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського  
(наказ 199-А, протокол № 3 від 23 жовтня 2025 року).

ISBN 978-966-7357-72-6 © НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2025.

© Колектив авторів, 2025.

**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 Articles and Materials  
of Scientific Conferences**

**Published once a year**

**Founded in 2024**

**EDITION 2**

**THE CREATIVE PERSONALITY  
OF ZHANNA KOLODUB**

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

**KYIV. APRIL 11–12, 2025**

**Kyiv — 2025**

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-72-6>

UDK 78.03:78.071(082)(477)

U 45

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

Collection of Articles and Materials of Scientific and Practical Conferences

Published once a year

Founded in 2024

**EDITION 2**

**THE CREATIVE PERSONALITY OF ZHANNA KOLODUB**

**Materials of the Second All-Ukrainian  
Scientific and Practical Conference**

**(April 11–12, 2025)**

**Founder and publisher:**

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music  
01001, Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3.

Phone: +38 (044) 279-0792

Fax: +38 (044) 279-3530

Website: <https://publishing.knmau.edu.ua>

**Compiling editors:**

**Nataliia Lukashenko, Pavlo Pokhodzei**

Recommended for publication by the Academic Council  
of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine  
(protocol No. 3, dated October 23, 2025).

ISBN 978-966-7357-72-6

© UNTAM, 2025.

© Authors, 2025.

## 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 (голова 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, доцент 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).
- Казначєєва 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

Балінова С. К.

Balino va Svitlana

Творчість Жанни й Левка Колодубів у контексті  
українсько-болгарських музичних зв'язків

The creativity of Zhanna and Levko Kolodub in the context  
of Ukrainian-Bulgarian musical connections ..... 11

Біляєва В. О.

Biliaie va Vira

Тенорова зірка Одеської опери — народний артист  
України Анатолій Дуда

Tenor Star of the Odesa Opera — National Artist  
of Ukraine Anatoliy Duda ..... 14

Большакова О. А.

Bolshakova Oksana

Фольклорні елементи у фортепіанних творах  
Жанни Колодуб

Folk elements in the piano works of Zhanna Kolodub ..... 18

Дубровська Г. М.

Dubrovsk a Halyna

Педагогічні й виконавські традиції школи  
Марії Рыбицької

Pedagogical and performance traditions  
of Maria Rybytska's School ..... 24

Жарка О. А. Zharka Olena	
Жанна Колодуб «Акваріум пана Левка». Музичний звукопис Zhanna Kolodub “Aquarium of mister Levko”. Musical sound painting .....	28
Зимогляд Н. Ю. Zimoglyad Nataliya	
Загальне та спеціалізоване фортепіано як системний чинник фахового виховання сучасного музиканта General and specialized piano as a systemic factor in the professional training of a contemporary musician .....	30
Іванова Л. О. Ivanova Liudmyla	
Проромантичний ліризм у творчості представників «Золотої доби» української музики Proromantic lyricism in the creative of representatives of the “Golden age” of Ukrainian music .....	34
Казначеева Т. О. Kaznacheieva Tetiana	
Педагогічні та виконавські аспекти ансамблевого твору Жанни Колодуб «Дві джазові п’єси» для фортепіано в чотири руки Pedagogical and performance aspects of Zhanna Kolodub’s ensemble work “Two Jazz Pieces” for piano four hands .....	37
Лукашенко Н. О. Lukashenko Nataliia	
Просвітницько-педагогічна діяльність Жанни Юхимівни Колодуб Educational and pedagogical activities of Zhanna Yukhymivna Kolodub.....	41

Михайлова О. В. Mykhailova Olga	
Візуальна нотація як форма відкритого мислення у фортепіанному циклі «Гравюри» Дмитра Малого Visual notation as a form of open thinking in the piano cycle “Engravings” by Dmytro Malyi.....	48
Остроухова Н. В. Ostroukhova Nataliia	
Творча особистість сучасної одеської композиторки Зауреш Ургалієвої The creative personality of the modern Odesa composer Zauresh Urhalieva .....	52
Панько В. І. Panko Viktoriia	
Фортепіанна Сюїта «Маски» Артура Блісса: пошуки індивідуального стилю The piano suite “Masks” by Arthur Bliss: exploring the formation of an individual style .....	59
Походзей П. І. Pokhodzei Pavlo	
Удосконалення форм і методів підвищення фахового рівня працівників закладів мистецької освіти Improving the forms and methods of increasing the professional level of employees of art education institutions .....	74
Пруднікова О. І. Prudnikova Olena	
Трансформація українського народного мелосу в композиторській практиці Жанни Колодуб Transformation of Ukrainian Folk Melos in the Compositional Practice of Zhanna Kolodub .....	77

Холодна О. О.

Kholodna Olena

Ювілейний вечір Жанни Колодуб як віддзеркалення  
великого творчого шляху

Anniversary Evening of Zhanna Kolodub as a Reflection  
of a Great Creative Path .....82

Щербakov Ю. В.

Shcherbakov Yurii

Утілення казкової тематики у фортепіанній творчості  
Жанни Колодуб

The embodiment of fairytale themes in the piano work  
of Zhanna Kolodub .....87

Юшко Т. Ю.

Yushko Tetiana

Темпоритмічна організація виконання музичного твору  
Temporhythmic organization of the performance

of a musical work .....92

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-72-6-11>  
УДК 78.071.1Колодуб]:78.036(477)(497.2)(045)

**БАЛІНОВА С. К.**

**Балінова Світлана Конківна**, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна).

**Balinova Svitlana**, Associate Professor at the Department of Classical and Specialized Piano, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music (Odesa, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-0673-4746>

© Балінова С. К., 2025.

**ТВОРЧІСТЬ ЖАННИ Й ЛЕВКА КОЛОДУБІВ  
У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКО-БОЛГАРСЬКИХ  
МУЗИЧНИХ ЗВ'ЯЗКІВ**

**THE CREATIVITY OF ZHANNA AND LEVKO KOLODUB  
IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN-BULGARIAN MUSICAL  
CONNECTIONS**

«Рекомендую надіслати фольклорні зразки»<sup>1</sup>, — наставляв мене мій науковий керівник доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії мистецтв України Іван Федорович Ляшенко (1927–1998) у відповідь на побажання Лева Миколайовича Колодуба звернутися до болгарської пісенної творчості, про що він написав в анкеті, присвяченій виявленню форм співпраці болгарських українських музикантів. Композитор ділився зі мною своїми творчими планами:

*Мрію написати великий симфонічний твір із використанням болгарського фольклору», Що — це не знаю... задум опери... А поки що — у дитячому*

---

<sup>1</sup> З особистої розмови авторки публікації з І. Ф. Ляшенком. 1981 р.

*фортепіанному альбомі надруковано п'єсу для фортепіано «Болгарський танець»<sup>1</sup>.*

Можливо, на зацікавлення Л. Колодуба болгарською музичною культурою вплинули поїздки та особисті зустрічі з болгарськими музикантами, про що він також докладно пише у листі:

*Перша зустріч з Болгарією 1966 року. У Спілці композиторів показував свою Першу симфонію (написана 1958 року), Українську рапсодію № 1 та ін.<sup>2</sup>*

Ще одна поїздка відбулася влітку 1969 спільно з відомими українськими композиторами Андрієм Штогаренком (1902–1992) і Аркадієм Філіпенком (1911/1912–1983) у місто Варну, де в концерті української музики були виконані «Гуцульські картинки» (1967) Л. Колодуба.

Про цю ж поїздку в особистій зустрічі зі мною неодноразово згадував і А. Філіпенко, який із 1968 року був президентом музичної секції Українського товариства дружби й культурних зв'язків із зарубіжними країнами. Та особливо запам'яталися численні інтерв'ю та рецензії у пресі.

Творчий внесок Жанни Колодуб у розвиток українсько-болгарських музичних зв'язків вирізняється глибоким проникненням у сутність болгарського фольклору, відображенням його самобутності й образного і стильового розмаїття. Створюючи цикл «Братерське коло» для флейти й камерного оркестру (1984), композиторка використовує теми болгарських народних пісень. Перша з них — «Янка през гора в'рвеше» — це популярна тракійська народна пісня.

Ж. Колодуб вказує першоджерело: збірка «Народни песни от Североизточна България»<sup>1</sup>. Номер, під яким опубліковано пісню, — 661.

---

<sup>1</sup> З особистої розмови авторки публікації з композитором. 1981 р.

<sup>2</sup> Із приватного листа композитора до автора статті. 1981 р.

Редактори-упорядники збірки Іван Качулев (Ivan Kačulev), Елена Стоїн (Elena Stoin) і Райна Кацарова (Rajna Kasarova). Саме з Райною Кукудовою-Кацаровою (1901–1984), відомою болгарською фольклористкою, листувався Борис Лятошинський (1895–1968), у класі якого Жанна Колодуб осягала мистецтво композиції. Друга пісня, використана в циклі «Братерське коло», має назву «Елено, моме». Це популярний у Болгарії хороводний танець-«хоро» «Елено моме хубава», який «грають», тобто танцюють і співають одночасно.

Приваблювала Ж. Колодуб і творчість болгарських поетів. Так, на слова Асена Босєва (Асен Иванов Босев, 1913–1997) вона написала дві пісні — «Весняний вітер» і «Золото літа» (переклад В. Виноградова, у першоджерелі — «Чисте золото»).

На виступ відомого дитячого хору «Бодра сіяна» під постійним керівництвом Бончо Бончева (1899–1975) 1969 року композиторка написала рецензію, висловлювала свої враження в газеті «Работническо дело». Того ж року, під час згадуваної поїздки на міжнародний музичний фестиваль «Варненско лято», Ж. Колодуб познайомила з музикознавцем Крумом Ангеловим, автором книги «Незабравими среци», з яким підтримувала творчі зв'язки протягом кількох років.

Фортепіанні твори Лева Колодуба і Жанни Колодуб болгарської та української тематики неодноразово з великим задоволенням виконували мої болгарські й українські учні і студенти в Болгарії та Україні.

---

<sup>1</sup> Народни песни от Североизточна България / ред.-съст. R. Kasarova, I. Kačulev, E. Stoin ; изд. на Българската Академия на Науките, гр. София. Т. 1. Сѳия, 1962. Стр. 359.

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-72-6-14>  
УДК 78.071.2Дуда:78.087.613(477)(045)

## **БІЛЯЄВА В. О.**

**Біляєва Віра Олександрівна**, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна).

**Biliaieva Vira**, Associate Professor, Department of Classical and Specialized Piano, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music (Odesa, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0007-2738-9270>

© Біляєва В. О., 2025.

## **ТЕНОРОВА ЗІРКА ОДЕСЬКОЇ ОПЕРИ — НАРОДНИЙ АРТИСТ УКРАЇНИ АНАТОЛІЙ ДУДА TENOR STAR OF THE ODESA OPERA — NATIONAL ARTIST OF UKRAINE ANATOLIY DUDA**

Анатолій Іванович Дуда народився 5 жовтня 1946 року в Новому Бузі Миколаївської області. Дитинство минуло під Одесою, у селі Виноградне Березівського району. Одеський край багатий піснями і чудовими виконавцями. Дуже музичальною була і родина Дуди. Співали і батько, і мати, і брати, і сестра. Від батьків успадкував Анатолій свій рідкісний за красою голос і палку любов до співу загалом. Дуже довгим був його шлях до оперної сцени. У п'ятнадцять років він приїхав із села до Одеси і вступив у залізничний технікум — мріяв керувати потягом і прямувати в різні країни світу.

Потім — служба в лавах Радянської армії, де він був ротним солістом. До обіду копав окоп, а після цього йшов до армійського клубу. Там його спів почув диригент військового оркестру і порадив навчатися. Після армії Анатолій працював слюсарем на заводі «Январка», а вечорами після роботи відвідував вокальний гурток під керівництвом співака

Л. Левіатова. З великою повагою і вдячністю згадував Анатолій Іванович свого першого вчителя.



Через рік наполегливого навчання він зміг уже вивчити партію Ленського в опері П. Чайковського «Євгеній Онєгін». У будинку офіцерів показував свої вистави самодіяльний оперний театр. Ось там і заспівав Анатолій свою першу партію. Потім були і Петро з опери «Наталка-Полтавка» Миколи Лисенка, і Андрій з опери «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського, і Альфред з опери «Травіата» Джузеппе Верді.

На одній з вистав його почули викладачі Одеської державної консерваторії (нині — Одеська національна музична академія) імені А. В. Нежданової і порадили хлопцю продов-

жити навчання. Оскільки в Анатолія не було музичної освіти, його спочатку зарахували на підготовчий курс Консерваторії, а через рік і на перший курс, у клас викладача О. Ф. Дановського.

У 1975 році, коли Анатолій був ще студентом третього курсу Одеської державної консерваторії імені А. В. Нежданової, прийшов перший великий успіх — звання лауреата на Всесоюзному конкурсі вокалістів імені М. Глінки. Головою журі була народна артистка СРСР, лауреат Ленінської премії, солістка «Великого театру», професор І. К. Архипова. Після виступу на конкурсі талановитого молодого співака запросили на роботу в Одеську філармонію солістом-вокалістом, а вже через рік (1976) він почав працювати в Одеському державному академічному театрі опери та балету, у якому успішно проспівав тридцять чотири роки (до 2010), маючи в репертуарі тридцять дев'ять оперних партій, серед яких: Ленський («Євгеній Онегін» П. Чайковського); Володимир Ігорович («Князь Ігор» О. Бородіна); Ликов («Царева наречена» М. Римського-Корсакова); Молодий циган («Алеко» С. Рахманінова); Петро («Наталка-Полтавка» М. Лисенка); Андрій («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського); Граф Альмавіва («Севільський цирульник» Дж. Россіні); Альфред («Травіата» Дж. Верді); Рудольф («Богема» Дж. Пуччіні); Пінкертон («Мадам Батерфляй» Дж. Пуччіні) та інші.

Протягом 1995–2000 років співав за контрактом у Варшавському національному оперному театрі (Польща) партію Йонтека в опері «Галька» С. Монюшка. Успішно виступав в оперних театрах Мінська (Білорусь), Таллінна (Естонія), Казані, Пермі, Нижнього Новгорода, Челябінська (Росія), Риги (Латвія), Києва, Львова, Дніпропетровська (із травня 2016 — Дніпро) (Україна).

А. Дуда був не тільки яскравим артистом-вокалістом в оперних виставах, а й видатним камерним співаком. Маючи багатий концертний репертуар, гастролював із сольними програмами у шістнадцяти країнах Європи та Америки: Росії, Азербайджані, Італії, Франції, Іспанії, Німеччині, Фінляндії, Канаді, США, Польщі, Болгарії, Чехії, Румунії, Угорщині, Латвії, Литві.

Співак успішно поєднував оперно-концертну кар'єру з адміністративно-керівною роботою: протягом 1989–1993 років працював художнім керівником-директором Одеської обласної філармонії, 1994–2009 — головою правління Одеського відділення Національної спілки театральних діячів України; 2009–2010 — виконувачем обов'язків генерального директора Одеського Національного театру опери та балету.

Упродовж 1981–2020 років успішно вів клас сольного співу в Одеській державній консерваторії імені А. В. Нежданової. Починаючи з 1993 року, він — доцент, а з 2006 року — професор кафедри сольного співу.

А. Дуда стверджував:

*Співочий голос — явище в музичному мистецтві завжди унікальне. Історично музикальність виникла зі співочого голосу і донині виявляється з раннього дитинства у співі. Почуття, настрої і навіть філософські думки втілюються у звучанні людського голосу. Мистецтво вокалу торкається неосяжних глибин людської душі.*

[Дуда, 2005, с. 5].

Про все це йдеться в унікальному навчальному посібнику Анатолія Дуди «Основи постановки співочого голосу. Тенор»<sup>1</sup>, що має гриф «Схвалено Міністерством культури і туризму України для використання у навчально-виховному процесі».

Анатолій Іванович був членом журі Міжнародного конкурсу вокалістів імені Б. Т. Штоколова (Санкт-Петербург, Росія), Всеукраїнських конкурсів вокалістів імені В. І. Заремби (Хмельницький), Оксани Петрусенко (Херсон), міжнародних конкурсів вокалістів у Києві («Мистецтво ХХІ століття»), Лоніго (Італія), Лемпяала (Фінляндія).

Таким був зоряний шлях у мистецтві нашого улюбленого співака Анатолія Дуди, чудової, світлої людини.

---

<sup>1</sup> Дуда А. І. Основи постановки співочого голосу. Тенор. Одеса : ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2005. 114 с.

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-72-6-18>  
УДК 780.8.071.1Колодуб:780.616.432:398(477)(045)

## **БОЛЬШАКОВА О. А.**

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

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

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

© Большакова О. А., 2025.

### **ФОЛЬКЛОРНІ ЕЛЕМЕНТИ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ ЖАННИ КОЛОДУБ**

#### **FOLK ELEMENTS IN THE PIANO WORKS OF ZHANNA KOLODUB**

Україна подарувала світу чимало талановитих митців, які збагатили європейську музичну культуру. У час нинішніх випробувань, свідками і сучасниками яких ми є, особливого значення набуває творчість композиторів, висока професійна майстерність яких поєднується з володінням могутнім кодом збереження і продовження в майбутніх поколіннях відчуття сили і величі свого народу, формуючи в них звитягу, шляхетність, мужність, любов до рідної землі.

Творчість Жанни Колодуб відома в Україні і за її межами. Їй належить значна кількість творів різних жанрів — симфонічні, фортепіанні, камерно-інструментальні, а також музика для театру. Композиторка виробила індивідуальний авторський стиль завдяки глибокому відчуттю стильової різноманітності музики своєї епохи і вдалому поєднанню класичного, професійного і фольклорного начал. Її музика сповнена яскраво вираженого національного колориту,

якого Ж. Колодуб досягає завдяки оригінальній розробці окремих фольклорних елементів, своєрідній мелодичній побудові, гнучкій мелодиці, змінній темпо-ритміці, ладовій мінливості й колористичності, що виявляються в характері тематичного матеріалу, у його ладо-гармонічних і метро-ритмічних особливостях.

Уже ранні «паростки» творчості композиторки виявляли життєздатність і своєрідність її таланту, передбачаючи могутній розмах художньої індивідуальності під впливом видатних особистостей, зокрема Бориса Лятошинського. Майстер виховував у своїх учнів високу професійну відповідальність, відчуття головних морально-психологічних проблем свого часу, а головне — зацікавлення українським фольклором. Він говорив:

*Із теорією композиції ми ще встигнемо, а поки що шукайте натхнення у фольклорі, пийте з його життєдайного джерела<sup>1</sup>.*

Бездоганно володіючи сучасними структурно-тематичними й ладо-інтонаційними засобами професійної музики (поліритмічне остинато, поліладовість, політональність), винахідливо поєднаними з фольклорними інтонаціями, Ж. Колодуб розвиває традиції «неофольклористів» початку ХХ століття, зокрема Б. Бартока, дивовижний світ музики якого зачарував її ще в молоді роки. Фортепіанна творчість композиторки насичена фольклорними мотивами, а характерна побудова народної мелодики, гнучка і пластична, органічно поєднується з гостротою сучасної поліритміки, часом із залученням яскравих джазових елементів.

Доленосним для Ж. Колодуб стало її творче спілкування у студентські роки з легендарним професором Київської консерваторії Костянтином Миколайовичем Михайловим. Як справедливо вважає нинішня професорка НМАУ Тетяна Рощина, київську фортепіанну школу першої половини ХХ століття цілком можна вважати школою Михайлова,

---

<sup>1</sup> Зі слів студентів.

який мав енциклопедичні знання в галузі мистецтва, володів унікальною майстерністю піаніста, був сповнений позитивної енергетики, толерантності й доброзичливості. Його мудрі настанови давали змогу Жанні досягнути виконавської тонкощі, пізнати таємниці піаністичної майстерності, розуміти й відтворювати зміст музики, що стали основою в оволодінні виражальними можливостями інструмента.

У творчості Ж. Колодуб рояль здатен виражати емоції, створювати мелодико-тематичне багатство образів, утілювати віртуозні прийоми, сонорні (звукові) ефекти. Її фортепіано — це уявний оркестр, камерний, за потреби, — потужний, від якого композиторка домоглася надзвичайно різноманітних тембрових, майже оркестрових барв відповідно до свого художнього задуму. У фортепіанних опусах Ж. Колодуб відтворено самобутню красу української народної музики, а вільно засвоєний фольклорний матеріал дає змогу пластично поєднувати мелодичні побудови народного складу з «терпкістю» сучасних ладо-гармонічних співзвуч. Створюючи оригінальні композиції в дусі народної пісенності, композиторка збагачує їх, удаючись до характерних звуковиражальних засобів: винахідливо задіяних басів, численних тремоло, глісандо, сфорцандо, ритміки, урізноманітненої в межах майстерно вивіреної форми, врівноваженої, комфортної для сприйняття.

Національні особливості музичної стилістики Ж. Колодуб яскраво виражені у п'яти п'єсах «Фольклорної сюїти» для двох фортепіано, зокрема в характерному для народної музики розгортанні мелодій, у використанні елементів підголоскової поліфонії, у постійному застосуванні тонально-ладової змінності і натуральних народних ладів, особливо лідійського, міксолідійського, фригійського. Енергійний, стрімкий початок і подальше розгортання першого твору циклу («На бережку, у ставка») переконує, наскільки досконало й вільно композиторка володіє ресурсами фортепіано, відчуває і використовує його невичерпні виражальні можливості. Вона сміливо вдається до сучасних темброво-

сонористичних ефектів, максимально розкриваючи образний зміст твору.

У п'єсах «Ой, хмелю, мій хмелю», «А вже третій вечір» краса протяжних українських пісень виражена в іншому інтонаційному ключі: тут застосовано типові прийоми українського багатоголосся. Завдяки бездоганному володінню фортепіано, Ж. Колодуб урізноманітнює, збагачує фортепіанну фактуру твору, а застосування тонічних і домінантових органних пунктів, властивих народному інструментальному виконавству, посилює смислове і драматургічне навантаження.

Одночасне використання мажору, мінору з діатонічно-ладовою системою, часте залучення елементів старовинних ладів навіюють відчуття краси й загадковості, а водночас оновлюють і осучаснюють звучання фольклорних мелодій. Потужні органи співзвуччя справляють враження безмежності простору, величі й краси гірського пейзажу (четверта частина «Карпати»). Тут неминуче виникають певні асоціації зі стилістикою кінематографа — ніби камера з висоти «орлиного польоту» охоплює і передає одвічну красу карпатських краєвидів. Просторового ефекту авторка досягає не лише завдяки прийомам барвисто комбінованих звукозображальних поєднань, а й шляхом зіставлення площин об'ємів звучання. Враження посилюють сильні педальні «напливи» в насиченості фактури, виникає відчуття майже реального повітряного тиску і розрідженості. У яскравій музичній мові органічно переплетені стилізований фольклорний матеріал і складна метро-ритмічна канва, сучасна акордика, цікаве фактурне вирішення темброво-регістрових зіставлень, посилюючи просторовий ефект.

Квазіджазові нашарування в поєднанні з фольклором, імпресіоністичні забарвлення і неокласичні жанрові орієнтири крізь призму романтичного світовідчуття надають неповторності й краси п'ятій частині циклу «Як поїхав мій миленький». Звертаючись до народнопісенного першоджерела (жартівлива пісня про Прудивуса), цитуючи чи майстерно змінюючи його, композиторка проникає вглиб, висвітлює невичерпне внутрішнє багатство пісні.

Розвиваючи традиції школи Б. М. Лятошинського, Ж. Колодуб вдається до образних перетворень тем, динамізує багатшарові фактурні побудови, у деяких епізодах відчувається вплив дещо епатажних «варваризмів» Б. Бартока (за влучним визначенням М. Р. Черкашиної-Губаренко).

За основу багатьох фортепіанних творів композиторка обирає мелодичний матеріал, подібний до фольклорних зразків, або цитує народну мелодію. Вона вдало знаходить несподівані інтонаційні й гармонічні вирішення, поліладові нашарування, майже імпресіоністичну колористику, сміливо вводить стрімкі, жорстко ритмізовані бунтівні елементи джазу, що в поєднанні з фольклорними інтонаціями надають їм неповторного сучасного звучання.

У тематизмі творів «Українська мелодія» для двох фортепіано, «Веснянка», «Танок» для двох фортепіано, «Народний танок», «Карпати» виявляється глибокий інтонаційний зв'язок з народними піснями. Це відчувається в характерній ладовій барвистості фраз і зворотів, у традиційній опорі мелодики на квінту, у квартових дублюваннях, динаміці розвитку, насиченій квартовою повторюваністю, що посилюють архаїчний життєствердний характер творів («Веснянка»). Крім широкого залучення сучасних фольклорних елементів, зацікавлює і вплетення цитат у поліфонічну тканину, завдяки чому увиразнюється колоритність створюваного образу, що, своєю чергою, посилюється насиченістю акордової фактури. Майстерно використовуючи в музичній тканині підвищений IV щабель («Карпати»), авторка підкреслює характерну ознаку української пісенності. Послідовність ладово навантажених кварт і тритонів надає можливість динамізувати фактуру, підкреслюючи смислові центри у драматургії музичного твору («Український наспів»).

Постійно звертаючись до зразків українського фольклору, Ж. Колодуб не могла обійти увагою жанру веснянок. Її «Веснянки» — це яскрава, барвиста народна сценка, у якій ніби чуються задержані репліки молоді, стрімкий, пружний обертальний рух, динамічна пульсація, а ритміка, зміщення

метричних акцентів, барвисте ладове забарвлення сповнюють її життєствердного, радісного настрою.

Музична мова окремих творів Ж. Колодуб формується з багатьох фольклорних джерел, і не лише українських. Національне в її творчості збагачується завдяки взаємодії з іншими національними культурами: композиторка вдається до засобів угорського, грузинського, литовського, німецького, естонського фольклору. Її цикл «Обробки пісень народів світу» для фортепіано, музичний матеріал яких постає з різнонаціональних народних джерел, сповнений прадавньої мудрості, життєдайної сили, лагідного гумору, світла і чистоти. Музика Ж. Колодуб завжди бажана і для виконавців, і для слухачів, вона пробуджує в їхніх серцях животворні сили.

### **Список використаної літератури**

1. Клиш В. Жанровые разновидности эпоса украинской фортепианной музыки // Музыкальный современник. Вып. 6. Москва : Сов. композитор, 1987. С. 242–264.

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

3. Рощина Т. А. Фортепианная культура Киева: имена и времена // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 44 : Музика ХХ століття: погляд із ХХІ. Київ, 2006. С. 76–87.

4. Черкашина-Губаренко М. Р. Творчі дебюти Жанни Колодуб. Київ, 1999. 24 с.

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-72-6-24>

УДК 78.036:780.616.432:37.091.3(477)(045)

## **ДУБРОВСЬКА Г. М.**

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

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

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

© Дубровська Г. М., 2025.

## **ПЕДАГОГІЧНІ Й ВИКОНАВСЬКІ ТРАДИЦІЇ ШКОЛИ МАРІЇ РИБИЦЬКОЇ**

### **PEDAGOGICAL AND PERFORMANCE TRADITIONS OF MARIA RYBYTSKA'S SCHOOL**

Талановита піаністка Марія Іпатіївна Рибицька здобула ґрунтовну музичну освіту. Народившись у Житомирі, вона закінчила Київське музичне училище у класі Володимира Пухальського, а далі — Петербурзьку консерваторію у класі видатної російської піаністки, професора Анни Миколаївни Єсипової. Її педагоги — учні Теодора Лешетицького, видатного піаніста, який веде свій музичний родовід від Людвіга ван Бетховена (Людвіг ван Бетховен — Карл Черні — Теодор Лешетицький). Антон Рубінштейн писав: «Єсипова — чудова істота. У кожному разі, вона і Ментер — найкращі піаністки»<sup>1</sup>. У Ганни Єсипової, як відомо, навчався Сергій Прокоф'єв, багато від неї сприйняв, але індивідуальні особливості його

---

<sup>1</sup> Цит. за: Максименко В. С. Выдающиеся композиторы в Одессе Одесса: Астропринт, 2003. С. 21.

таланту спонукали митця шукати нові шляхи розвитку фортепіано і фортепіанної техніки.

Через рік після відкриття Одеської консерваторії (1913) Марію Іпатіївну запросили викладати тут фортепіано, з часом і в школі імені П. С. Столярського. За півстоліття служіння своїй справі вона виховала значну кількість учнів, серед яких багато видатних митців, особливо виділяла Костянтина Федоровича Данькевича, ректора консерваторії, композитора, піаніста, диригента, співака, а він називав свою вчительку «музичною мамою».

*Це було явище рідкісне: величезні руки, міць, темперамент і ніжність, неповторне піано, яке не стить слух. Під руками Данькевича рояль співав» (Л. Гінзбург)<sup>1</sup>.*

*Він був чудовим піаністом, чудово співав, дуже натхненно й емоційно виступав як оратор (Т. С. Сидоренко-Малюкова)<sup>2</sup>.*

Не випадково його ім'я має Одеське музичне училище. І це обдарування, безумовно, відчувала професор Марія Рибицька.

Яскравою постаттю був також визначний піаніст, композитор, музикознавець, педагог, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри спеціалізованого фортепіано, який багато років очолював цю кафедру (зокрема й у роки мого навчання), — Ігор Іванович Сухомлинов, випускник Одеської консерваторії (клас Марії Рибицької), Московської аспірантури (клас професора Генріха Нейгауза). Варто назвати й визначного піаніста, декана фортепіанного факультету інституту імені Гнесіних Олександра Александрова. Сухомлинов і Александров нерідко виступали з фортепіан-

---

<sup>1</sup> Цит. за: Одеська консерваторія. Забуті імена, нові сторінки / Одеська держ. консерваторія ім. А. В. Нежданової ; ред. кол: М. Л. Огренич (гол. ред.), О. М. Маркова (ред.-упоряд.), О. І. Ровенко, Л. Н. Гінзбург, О. О. Станко та ін. Одеса: ОКФА, 1994. С. 44–45.

<sup>2</sup> Цит. за: там само, с. 231.

ними дуетами. Ігор Іванович також грав у дуеті зі своєю дружиною Людмилою Олександрівною.

Я певною мірою вважаю себе музичною онукою Марії Іпатіївни, оскільки моя мама Інна Олексіївна Лебедева навчалась у неї, відвідуючи школу імені П. С. Столярського, до неї маленьку племінницю привів К. Данькевич), у консерваторії, а після відходу Марії Іпатіївни — у її помічника І. І. Сухомлінова. Мої безпосередні педагоги — учениці Марії Іпатіївни: у школі — Ірина Миколаївна Шилко-Балашова, у консерваторії — професор Віра Миколаївна Кузикова.

У піанізмі А. Н. Єсипової поєднались західноєвропейські й російські традиції: бетховенська міць, вишуканість, витонченість польського стилю, так звана «перлинна» техніка *perle*, які сприйняв Т. Лешетицький, з «російським *bel canto*». Ці ознаки піанізму перейняли від своїх педагогів і М. Рибицька, вона передавала їх своїм учням, але, безумовно, додавши свої індивідуальні особливості й методичні засади. Як вважає її учениця професор Одеської консерваторії В. Кузикова, її головною метою було виховання виконавської культури, шляхетності й інтелектуалізму, високої якості звучання рояля, філігранне оздоблення деталей. Від покоління до покоління переходили традиції бетховенського виконавства: підкреслення кульмінацій, розширення темпу, інтонаційна виразність і особливо співучість виконання.

Я особисто не знала Марії Іпатіївни, але багато чула про неї та її методику від своїх учителів. Зокрема, головними ознаками педагогіки моєї першої вчительки у школі імені П. Столярського було не просто прагнення розвинути техніку, а досягти виразності, музикальності виконання. Дуже часто І. Шилко-Балашова готувала класні, зокрема тематичні концерти, у яких мені пощастило грати. Так, ученицею другого класу я брала участь у виконанні циклу «Пори року» П. Чайковського, грала досить складні п'єси «Січень» («У камелька») і «Лютий» («Масляна»). Цей концерт запам'ятався мені, і я спробувала повторити такий експеримент зі своїми студентами: 2010 року вони виконали весь цикл. Відмінність полягала в тому, що це були не піаністи

за основною спеціальністю, а музикознавці, хормейстери, виконавці на струнних інструментах, вокалісти. А першим моїм досвідом проведення тематичних класних концертів стало виконання «Дитячого альбому» П. Чайковського. З того часу я постійно намагаюся двічі на рік проводити такі концерти, змінюючи тематику, часто приурочуючи їх до ювілейних дат композиторів чи об'єднуючи за іншою ознакою.

Моя педагог у консерваторії професор В. Кузикова також проводила тематичні класні концерти, зокрема я брала участь у концерті музики Д. Шостаковича, виконувала Другу фортепіанну сонату. У класі В. Кузикової панувала атмосфера доброзичливості, щирості, інтелігентності. Віра Миколаївна висловлювала зауваження дуже коректно, але завжди по суті, поєднувала зауваження з особистим виконавським показом. Великого значення вона надавала роботі над звуковидобуванням, нюансуванням, фразуванням, педалізацією, стилістичною відповідністю авторському задуму. Надихало студентів і те, що Віра Миколаївна чудово грала, виступала як із сольними програмами, так і в дуеті зі своїм братом Віктором Миколайовичем Кузиковим — скрипалем, доцентом, завідувачем кафедри струнних інструментів і концертмейстером симфонічного оркестру Одеської філармонії.

Пропрацювавши багато років концертмейстером кафедри струнних інструментів і провівши багато концертів зі своїм сином Олександром Шамраєвим, виступаючи з ним як концертмейстер і ведуча цих концертів на різних концертних майданчиках міста, намагаюся втілити набутий досвід і в роботі зі своїми студентами, організуюю з ними тематичні класні концерти, постаючи в ролі не лише педагога, а й концертмейстера, ведучої, партнера з ансамблю. Великого значення надаю роботі над звуковеденням, фразуванням, стилістикою виконуваної музики. Концерти привертають увагу слухачів, зацікавлюють студентів опануванням фортепіано.

Так намагаюся втілити педагогічні засади школи М. Рибицької у практичній роботі.

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-72-6-28>  
УДК 780.8:780.616.432:78.071.1Колодуб(477)(045)

**ЖАРКА О. А.**

**Жарка Олена Анатоліївна**, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-2484-1927>

© Жарка О. А., 2025.

**ЖАННА КОЛОДУБ «АКВАРИУМ ПАНА ЛЕВКА».  
МУЗИЧНИЙ ЗВУКОПИС**

**ZHANNA KOLODUB “AQUARIUM OF MISTER LEVKO”.  
MUSICAL SOUND PAINTING**

Актуальність музикознавчого дослідження фортепіанного циклу «Акваріум пана Левка» зумовлена потребою поповнити педагогічний репертуар студентів творами сучасних українських композиторів, залучити їх до навчального процесу, розкрити глибину сучасної української музики.

**Мета і завдання дослідження** — осмислити нові музичні образи, тонкощі інтонаційних побудов музичної тканини фортепіанних мініатюр циклу. На основі аналізу знайдено варіанти звукових вирішень для втілення інтерпретаційного задуму. Предмет дослідження — «музичний звукопис» та інші виражальні компоненти музичної мови циклу.

Окрему увагу привертає поняття «музичний звукопис» як утілення музичними засобами об'єктивного «предметного» світу на основі образотворчих можливостей музики. Виділено два їх основні типи: 1) імітацію різних звучань — спів птахів, шелест лісу тощо, 2) опору на різні асоціативні

зв'язки звукових і позазвукових явищ. Зазначено важливість звукопису ряду колористичних асоціацій, які широко використовують у різних музичних картинах — наприклад, світанку, полум'я, що розгорається тощо.

Предметній конкретизації часто сприяють і назви або словесні ремарки в нотному тексті. Отже, «музичний звукопис» тісно пов'язаний з музичною програмністю. У нашому випадку програмність супроводжується словесними ремарками композитора. У нотах є побажання Жанни Колодуб: «Бажано виконувати при зеленому підсвітленні».

Важливе значення в «музичному звукопису» має передавання не зовнішніх ознак явища, а того враження, яке воно справляє на людину, тих почуттів, які воно викликає. Музика циклу збуджує у виконавця і слухачів відчуття особливої, затишної атмосфери, гармонійного простору, вишуканої краси.

Докладно проаналізовано мініатюри з Першого зошита «Акваріум пана Левка» щодо втілення програмного задуму (різноманітність інтонаційних, гармонічних, артикуляційних, динамічних, ритмічних засобів виразності).

Висновки: фортепіанний цикл «Акваріум пана Левка» — це яскравий приклад використання «музичного звукопису» як нової композиторської техніки в сучасній українській фортепіанній літературі. П'єси циклу, технічно не складні, глибокі за образним, музичним та емоційним змістом. Вивчення цих мініатюр сприяє розвитку музичного мислення, підвищує професійний рівень, збагачує творчу фантазію, надихає студентів до вивчення сучасної української музики.

### **Список використаної літератури**

1. Сулім Р. А. Композитор Жанна Колодуб: сторінки життя і творчості : монографія. Суми : Еллада, 2017. 620 с.
2. Омельченко Т. А. Твори Ж. Ю. Колодуб у репертуарі класу загального та спеціалізованого фортепіано. *Дослідження, досвід, спогади* / Київська середня спеціалізована муз. школа ім. М. В. Лисенка Вип. 6. Київ : ЛК Мейкер, 2005. С. 129–134.

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-72-6-30>  
УДК 78.036:780.616.432:78.071.2(477)(045)

**Зимогляд Н. Ю.**

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

**Zimoglyad Nataliya**, 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).

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

© Зимогляд Н. Ю., 2025.

## **ЗАГАЛЬНЕ ТА СПЕЦІАЛІЗОВАНЕ ФОРТЕПІАНО ЯК СИСТЕМНИЙ ЧИННИК ФАХОВОГО ВИХОВАННЯ СУЧАСНОГО МУЗИКАНТА**

### **GENERAL AND SPECIALIZED PIANO AS A SYSTEMIC FACTOR IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF A CONTEMPORARY MUSICIAN**

Сучасні трансформації системи освіти, пов'язані з переважанням студентоцентрованої парадигми, домінуванням онлайн-формату, тестових форм контролю рівня знань, суттєво впливають на процес формування творчої особистості. Однією із суттєвих змін є проблематизація для творчої особистості тих вимірів її самореалізації, які пов'язані з комунікацією — виміри, що стають необхідними для формування та корекції як адекватності виконавської концепції твору, так і алгоритмів творчого спілкування, поза якими фактично унеможлиблюється самовизначення виконавця. Віддаленість у часі і просторі створює ілюзію певної творчої герметизації, за якої ускладнюється формування критичного

ставлення до можливих альтернативних художніх рішень, звужується коло інтерпретаційних варіантів, адже в умовах онлайн-формату далеко не завжди є можливість апробувати всі індивідуальні бачення твору.

Але одним із найголовніших проблемних «вузлів» сучасного фахового виховання музиканта варто визнати складність самопрезентації у сценічній, концертній діяльності та у фестивальных, конкурсних заходах. З одного боку, це детерміновано відсутністю прямого контакту з аудиторією, відчуття слухачької реакції на акт виконавської інтерпретації, з іншого, — для виконавця ускладнюється можливість співвідносити власну творчу позицію з настановами інших комунікаторів-виконавців, звужується простір «перебування» в атмосфері творчого спілкування.

Зважаючи на вагомість конкурсів і фестивалів як однієї з домінантних форм художнього життя, наголосимо на значущості тенденції до умасштабнення й інтенсифікації такої форми в контексті загального та спеціалізованого фортепіано, як сфери мистецької реалізації творчих спрямувань виконавців. Її всеохопність забезпечується поліфункціональністю фестивально-конкурсного руху, який інтегрує:

*... творчу, соціальну, пізнавальну, інформаційну, рекреаційну, розважальну, ціннісно-орієнтувальну, просвітницьку, естетичну, рефлексійну, регуляційну, виховну, навчальну, релаксаційно-естетичну, ігрову, історичну, інтеграційну, креативно-презентаційну, а також функції культурної пам'яті, міжкультурного діалогу, карнавалізації свідомості, збереження та популяризації культурних надбань, соціалізації трансляції культурних цінностей і смислів та інші [Іванова, 2021, с. 131].*

Водночас урізноманітнення конкурсно-фестивального руху таким складником, як культурно-мистецький проєкт, що демонструє зокрема «концептуальну мобільність, здатність миттєвого реагування на соціокультурні реалії» [Уманець, 2024, с. 253], стає для виконавців імпульсом до макси-

мального розширення жанрової, виражальної, інтерпретаційної палітри шляхом апробації новітнього, зокрема національного репертуару.

Зазначимо, що в таких умовах зміни форматів фахової освіти, художньої комунікації, сценічної репрезентації, інтенсифікації конкурсно-фестивального руху тощо загальне та спеціалізоване фортепіано набуває статусу потужного конструкту фахового формування і вдосконалення. Насамперед виняткова масштабність фортепіанного мистецтва у його жанрових, стильових, мовних, виражальних параметрах стає для виконавців різних спеціальностей засобом залучення до «іншої» системи музичного мислення і мовлення. Водночас виконавці на інструментах, органологія і специфіка історико-культурного функціонування, яких не передбачає домінування сольних форм репрезентації, набувають можливості постати повноправним, самостійним творцем музичного твору, носієм самостійної, «автономної» виконавської концепції, незалежної від ансамблевих спрямувань.

Експериментальні інтенції сучасного фортепіанного мистецтва стають для виконавців і сферою апробації новітніх виражальних алгоритмів, інколи радикальних у своїй новачійності. Це не тільки забезпечує максимальне розширення виконавського тезаурусу. У контексті конкурсно-фестивального руху, який часом позначений спрямованістю на репрезентацію новітнього доробку музичного мистецтва, такі орієнтації стають підґрунтям для інтенсивного формування інтерпретаційних засад піанізму, актуалізація яких набуває особливої значущості, зокрема з огляду на всезагальну емансипацію, автономізацію виконавського мистецтва.

Водночас відсутність еталонних виконавських версій новітніх творів забарвлює виконавську діяльність у контексті загального і спеціалізованого фортепіано місією торування шляхів виконавської та перцептуальної рефлексії, які потенційно містять у собі евристичний потенціал, розширюють межі художнього опанування світу. Особливої неоднозначності така місія набуває в умовах актуалізації тенденції «відкритого твору», специфіка якого підносить постать виконав-

ця як повноправного співтворця музичного цілого в єдності мовних конструктів твору, які «запрограмував» композитор, та їх реалізації у процесі виконавського творення його мовленнєвих, виражальних конструктів, позначених як варіативністю, так і пріоритетом особистісного трактування.

Концептуальний, тематично-образний плюралізм сучасного фортепіанного мистецтва, зокрема тяжіння до узагальненої, метафоричної програмності, стають основою для активного формування виконавцями змістової, смислової «аури» власного творчого світу, розширення інтелектуальних, когнітивних обривів творчої особистості. У процесі опанування загального та спеціалізованого фортепіано вагому роль відіграє можливість залучити виконавців до процесу сучасної жанрово-стильової дифузії, що характеризує сучасне фортепіанне мистецтво і є потужним чинником формування виконавської гнучкості, здатності до модуляції в різні жанрові і стильові контексти та їх репрезентації як концентрованих знаків художньої пам'яті.

Сонорні інтенції сучасного музичного мистецтва, емансипація звуку і тембру як носіїв сенсу стає в контексті опанування загального та спеціалізованого фортепіано чинником умасштабнення та концептуалізації тембрового мислення виконавця, що в комплексі з означеними компетентнісними можливостями навчальної дисципліни формує її сучасний статус системного чинника фахової музичної освіти — детермінанта формування універсальної сучасної особистості виконавця.

### **Список використаної літератури**

1. Іванова О. О. Прояви та форми конкурсно-фестивальної комунікації // Сучасне мистецтво / Ін-т проблем сучасного мистецтва Нац. акад. мистецтв України. Київ, 2021. Вип. 17. С. 131–144. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248437>

2. Уманець О. В. Культурно-мистецький проєкт як явище сучасної культури // Fine Art and Culture Studies / Волинський нац. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк, 2024. № 1. С. 247–255. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-31>

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-72-6-34>  
УДК 78.03.035:78.071(477)''18/19''(045)

**ІВАНОВА Л. О.**

**Іванова Людмила Олександрівна**, доктор філософії, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна).

**Ivanova Liudmyla**, Doctor of Philosophy (PhD), Assistant Professor at the Department of General and Specialized Piano, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music (Odesa, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5363-0685>

© Іванова Л. О., 2025.

**ПРОРОМАНТИЧНИЙ ЛІРИЗМ У ТВОРЧОСТІ  
ПРЕДСТАВНИКІВ «ЗОЛОТОЇ ДОБИ»  
УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ**

**PROROMANTIC LYRICISM IN THE CREATIVE  
OF REPRESENTATIVES OF THE “GOLDEN AGE”  
OF UKRAINIAN MUSIC**

Творча позиція Дмитра Бортнянського, Максима Березовського, Артемія Веделя, сформована обставинами виховання і зв'язком із церковною співацькою практикою, все ж виділяється і зверненням до ліризму, переважно гімнічно-славильного типу, що ніяк не стосувалося тетралізованості італійсько-німецького бароко середини XVIII століття. І це за всієї довіри до німецького художнього світу, який підтримувався в часи Анни Іоанівни і відновлений після слов'яноцентристського правління Єлизавети Петрівни активністю Катерини II (з 1762 року, що стало апогеєм і завершенням біографії А. Веделя й М. Березовського і стартом Д. Бортнянського).

Схильність до італійського мислення, відверте звернення до французького класицизму у Бортнянського — це

результат індивідуального творчого вибору, у якому увиразнилися лінії драматично-трагічного наповнення, зокрема в його сценічних композиціях. І в такому виявленні проступає тяжіння до «протобідермаєрського» світогляду, а класику цього напрямку застав певною мірою Д. Бортнянський, у якого немає ознак впливу пізнього віденського стилю — і це не «недолік» українського музиканта, який не став надихатися прогресивними-антицерковними ідеями, а його ментально-ідеологічна позиція, співвідносна з монархізмом і церковністю Дж. Россіні, Ф. Буальдьє, А. В'єтана та інших відомих композиторів.

Усі названі автори рішуче оминали бетховенські відкриття театрального драматизму-трагізму в музиці, натхненні революційним Конвентом і закликами Л. Керубіні, якого дуже шанував автор «Appassionata». І якщо до 1970-х років у музикознавстві панувала установка на виняткове визнання досягнень віденської школи як утілення революційно-прогресистського начала творчого мислення, то в епоху постангарду все більше виділяється альтернативна віденцям — італійська-французька лінія епохи Реставрації, яка становила ідеологічну основу бідермаєрського *славильного* мислення в мистецтві.

Визнання самостійної цінності «антиреволюційного» напрямку бідермаєра з акцентом на зв'язку з рококо в кількох національних школах (французькій, польській [див.: Подобас, 2013; Олейнікова, 2010; Чуприна, 2013 та ін.]) дає змогу оцінити вибір митців української «золотої доби» як авторськи оригінальне і європейськи актуальне сповідання моцартіанства. Останнє реально співіснувало з бетховенським симфонічним прогресизмом у піаністичному вжитку на початку і в першій половині XIX століття, демонструючи силу романтичного антиномічного світосприйняття: епохальний знак XIX століття — доба романтизму, а романтизм як мистецький напрям охоплює скромний період — тільки першу половину цього століття.

### **Список використаної літератури**

1. Олейнікова Ю. В. Бідермайер та його прояви у вокальній музиці ХІХ–ХХ століть : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2010. 15 с.
2. Подобас И. Мазурки Ф. Шопена в контексте варшавского бидермайера : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 Муз. искусство / Одесская нац. муз. акад. им. А. В. Неждановой. Одесса, 2013. 173 с.
3. Чуприна Н. Н. Стилистика бидермаера в фортепианном творчестве ХІХ столетия : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 Муз. искусство / Одесская нац. муз. акад. им. А. В. Неждановой. Одесса, 2013. 155 с.

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-72-6-37>

УДК 780.8.036.9:780.616.432\*4\_руки:78.071.1Колодуб(477)(045)

## **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).

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

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

© Казначєєва Т. О., 2025.

## **ПЕДАГОГІЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ АНСАМБЛЕВОГО ТВОРУ ЖАННИ КОЛОДУБ «ДВІ ДЖАЗОВІ П'ЄСИ» ДЛЯ ФОРТЕПІАНО В ЧОТИРИ РУКИ**

### **PEDAGOGICAL AND PERFORMANCE ASPECTS OF ZHANNA KOLODUB'S ENSEMBLE WORK "TWO JAZZ PIECES" FOR PIANO FOUR HANDS**

Жанна Юхимівна Колодуб — заслужена діячка мистецтв України, лауреатка численних премій і нагород — належить до класиків сучасної української музики. У її музиці академічна традиція поєднана з елементами джазу, фольклору, сучасної естрадної музики. Композиторка написала чимало оркестрових, камерно-інструментальних, хороших опусів, вокальних циклів і окремих творів. Особливе місце в її творчому доробку посідає музика для дітей, зокрема фортепіанні ансамблі — п'єси для фортепіано в чотири руки. Вони педагогічно доцільні, художньо виразні, з яскравими образами, елементами джазу.

Підкреслимо вагомість педагогічних досягнень Жанни Колодуб, адже вона виховала покоління композиторів, музикознавців і виконавців, написала багато творів навчального репертуару для музичних закладів різних освітніх рівнів. Її музику активно використовують у навчальному процесі, обирають для програм музичних конкурсів і фестивалів.

Розглянемо цикл «Дві джазові п'єси» для фортепіано в чотири руки. **Перша п'єса** — це зразок вдалого поєднання академічної форми з елементами джазового стилю. Короткий вступ задає настрій і з перших тактів концентрує увагу слухача. П'єса має просту тричастинну структуру (ABA), яка дає змогу легко орієнтуватися в музичному матеріалі. Використання варіативного повтору надає твору динамічного розвитку. Гармонічна мова ґрунтується на типовій джазовій акордиці (зменшені та збільшені акорди, нонакорди), але вона залишається доступною для сприйняття молодих виконавців. Баланс у фактурі між партіями *primo* і *secondo* створює повноцінний ансамблевий діалог, у якому кожна роль виразна й рівноправна. Ритмічно п'єса вирізняється джазовою жвавистю — свінг, синкопи, блюзові інтонації — усе це потребує від виконавців витонченого відчуття стилю й гнучкої ансамблевої взаємодії. Закінчується п'єса віддзеркаленим варіантом вступу. Незважаючи на помірну технічну складність твору, його доцільно залучати до навчального репертуару, оскільки він характеризується яскравою образністю, має доступну мелодику й високий художній рівень, сприяє розвитку не лише технічних навичок, а й артистизму і стилістичної гнучкості молодих піаністів.

Підкреслимо деякі особливості фактури й виконавські труднощі твору. Партії добре збалансовані: перший виконавець (*primo*) грає провідну мелодію, другий (*secondo*) відповідає за гармонічну основу й ритмічне підґрунтя (басові фігури, акордові структури). Часто трапляються дзеркальні рухи, побудови «запитання — відповідь», які вчать виконавців відчувати один одного, розвивають творче мислення і почуття партнерства.

**Друга п'єса** (*Allegro*) має рондоподібну структуру з варіантним розвитком матеріалу. Основна тема упізнана, але кожне проведення містить нові гармонічні й ритмічні варіанти. Розділи форми досить помітно вирізняються характером виконання, створюючи ефект імпровізаційності. Підкреслимо наявність джазової гармонії, досить часті модуляції та альтерації додають особливого колориту звучанню і створюють несподівані переходи.

Партії *primo* і *secondo* гармонійно взаємодіють, розподіляючи між собою мелодичну, гармонічну і ритмічну функції. Технічна складність потребує належної координації рук, а джазові свінгові ритми й контрастні динамічні ефекти — точного контролю. Швидкі пасажі й складні акордові послідовності можуть становити труднощі для обох виконавців. Композиторська оригінальність п'єси полягає в поєднанні класичної фортепіанної традиції з джазовими елементами, що загалом характерно для стилю Жанни Колодуб. Майстерне використання гармонічної нестабільності надає музиці експресії. Яскрава мелодика, поєднуючи джазові інтонації з українським мелосом, набуває характерної теплоти, легкості й виразності.

Авторський стиль композиторки вирізняється емоційною відкритістю, образністю, витонченою іронічністю й мелодичною привабливістю. Ці п'єси Ж. Колодуб — зразок авторської джазової стилістики, у них гармонія, ритм і форма «працюють» разом, утворюючи динамічний та експресивний ансамблевий твір.

Циклу притаманна структурна чіткість, властива класичним фортепіанним п'єсам. Підкреслимо застосування поліфонічних прийомів та контрапункту у фортепіанному викладі. Вихованню ритмічної свободи сприяє активне використання синкоп. Чергування чітких акцентів і співучого *legato* створює ефект імпровізаційності, у виконанні важливо досягти пластичності мелодичних ліній із поєднанням джазової артикуляції.

П'єси мають яскравий віртуозний характер, ефектний фінал завдяки використанню контрастних регістрів, несподіваних динамічних контрастів. Загалом, музика демонструє впізнаваний почерк Жанни Колодуб, який органічно вписується в сучасний контекст українського музичного мистецтва.

Отже, цикл «Дві джазові п'єси» для фортепіано в чотири руки Ж. Колодуб — це не лише яскравий приклад авторського підходу до жанру фортепіанного дуету, а й ефективний дидактичний матеріал, який відповідає сучасним вимогам фортепіанної педагогіки. Ці п'єси можна успішно використовувати як у навчальних програмах, так і в концертному репертуарі молодих піаністів, що сприяє розвитку у них музичного світогляду, виконавських навичок та любові до джазової музики.

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-72-6-41>

УДК 78.071Колодуб:78.036(477)(045)

## **ЛУКАШЕНКО Н. О.**

**Лукашенко Наталія Олександрівна**, кандидатка мистецтвознавства, заслужена діячка мистецтв України, професорка, завідувачка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної консерваторії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

**Lukashenko Nataliia**, 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 (Kyiv, Ukraine).

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

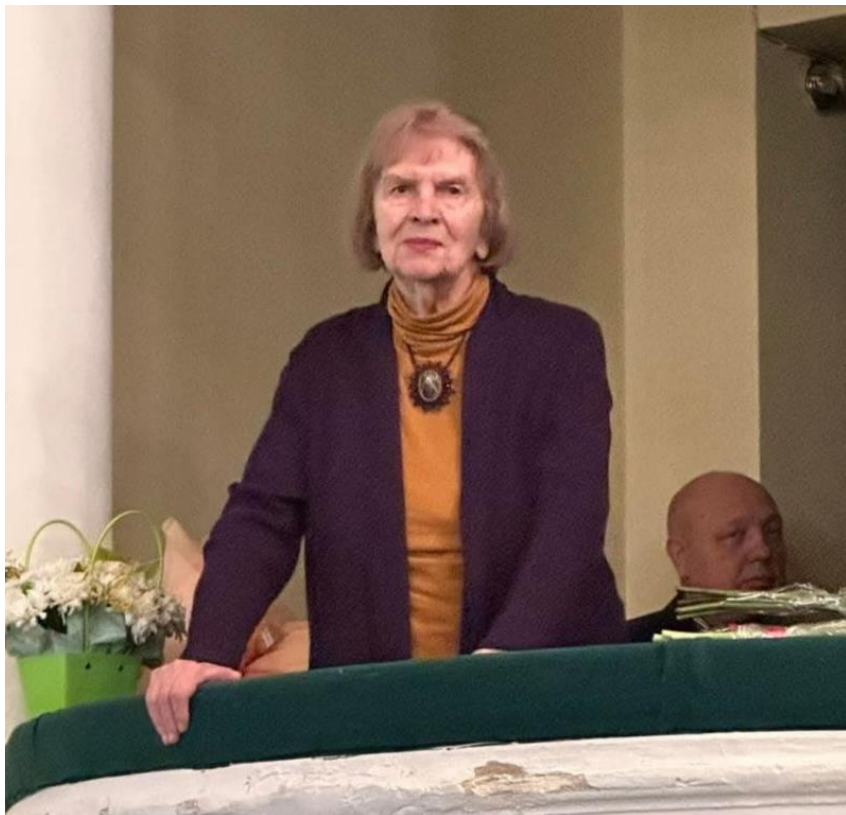
© Лукашенко Н. О., 2025.

## **ПРОСВІТНИЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЖАННИ ЮХИМІВНИ КОЛОДУБ**

### **EDUCATIONAL AND PEDAGOGICAL ACTIVITIES OF ZHANNA YUKHIMIVNA KOLODUB**

Жанна Юхимівна Колодуб — знакове ім'я в українському музичному мистецтві. Вона не тільки чудова композиторка, музику якої виконують не лише в Україні і Європі, а й на інших континентах, а ще й активна громадська діячка, членкиня-кореспондентка Академії мистецтв України, народна артистка України, заслужена діячка мистецтв, лауреатка премій імені М. В. Лисенка і В. С. Косенка, професорка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Маючи рідкісний талант, Жанна Юхимівна як універсальний музикант досягла значних успіхів у найрізноманітніших сферах музичного життя. Окреслимо її вагомий внесок у педагогічну діяльність й удосконалення початкової музичної освіти.



Жанна Колодуб на ювілейному вечорі у НМАУ  
ім. П. І. Чайковського. 2025 рік

Композиторка написала багато опусів для дітей. За її словами:

*Оченьта дітей, їхні увага і зацікавленість — усе це підштовхувало мене писати для них. Напевне, саме тому я в перші роки своєї творчості присвятила дітям багато опусів, серед яких були не тільки фортепіанні, а й вокальні твори, а також музика для театру.[Сулім, 2017, с. 87].*



Жанна Колодуб із доцентом кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Ігорем Рябовим. 2025 рік

Свою музикою, численними творчими зустрічами з дитячою аудиторією Ж. Колодуб здійснила вагомий внесок у музично-естетичне виховання дітей і юнацтва, яке надзвичайно актуальне не лише сьогодні. Цю важливу тему Жанна Юхимівна завжди актуалізувала у своїх статтях, зокрема в журналі «Музика» [1983, № 5, с. 28], у газеті «Культура і життя» [1969, № 49, с. 26], в «Українській музичній газеті» [1995, № 3, с. 5]. Її поради й висновки фундаментальні, вони

допомагають викладачам початкової ланки музичної освіти використовувати різні підходи до навчання дітей у музичних школах і студіях, добору репертуару, до дієвої мистецької практики. Найкращим свідченням своєрідних «уроків музичного мистецтва» є композиції Ж. Колодуб, подаровані дітям. Це музика для дитячого музичного театру, для мультфільмів, хорів і вокальні твори, для фортепіано й ансамблів різного поєднання.



Жанна Колодуб і завідувачка кафедри Наталія Лукашенко на ювілейному вечорі у НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2025 рік

Значної популярності набули її фортепіанні твори для дітей, зокрема цикли «Весняні враження» і «Зоопарк», їх найчастіше обирають викладачі музичних шкіл, бо кожна п'єса в них — справжній шедевр. Жанна Юхимівна сама чудова піаністка, тому п'єси написані надзвичайно зручно для виконання з використанням позиційної техніки, нескладні піаністичних прийомів, комфортних для маленької дитячої руки, її яскраві поетичні музичні образи зрозумілі дитячій уяві... Кожна п'єса випромінює любов, сповнена великої симпатії до юних музикантів. Так дбайливо і чуйно може творити тільки жінка, яка має своїх діток, розуміє і відчуває їхні трепетні світлі душі!

На кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано Жанна Юхимівна почала працювати 1960 року, поєднуючи викладання з концертмейстерською роботою у класах професорів Консерваторії: Марка Мусійовича Геліса, Льва Миколайовича Венедиктова, Петра Адріановича Полякова. Педагогічна робота стала для неї справжнім захопленням. Вона одразу відчула і зрозуміла значні можливості курсу фортепіано для загального розвитку студентів, для збагачення їхнього кругозору. Жанна Юхимівна говорить:

*Фортепіано — це універсальний інструмент, на якому можна відтворити будь-яку фактуру (оркестрову, хорову тощо). До того ж, фортепіанний репертуар є найбагатшим, тому студенти з різних факультетів мають змогу ознайомитися з усіма стилями і течіями в музиці. Отже, крім вузько педагогічних завдань — формування вмінь і навичок гри на фортепіано — на своїх заняттях зі студентами я ставлю за мету розширювати їх музично-естетичний кругозір шляхом опанування великої кількості творів різних стилів і жанрів. [Сулім, 2017, с. 67–68].*

Її педагогічна робота вирізняється індивідуальним підходом до кожного студента, персональним доббором репертуару залежно від рівня його підготовки. Основною базою для молодого музиканта Жанна Юхимівна вважає класичний

репертуар, обов'язкове вивчення поліфонічних творів, опусів різних стилів і жанрів. Вона приділяє значну увагу творам композиторів ХХ–ХХІ століть, а також українських сучасних митців: Мирослава Скорика, Миколи Сильванського, Михайла Степаненка, Юрія Щуровського, Юрія Іщенка та інших. Жанна Юхимівна глибоко переконана, що випускники НМАУ мають не тільки добре знати музику українських композиторів, а й пропагувати її — і не лише в Україні та Європі, а й скрізь, на різних континентах, бо ця музика цікава і високоякісна.

Уроки у класі Жанни Юхимівни завжди продумані, творчі. Студенти грають в ансамблі, до заданих мелодій підбирають акомпанемент, підголоски, гармонічні супроводи, тобто стають ніби співавторами виконуваної музики. Такі заняття розвивають фантазію, музичний смак, підносять студента на більш високий творчий рівень. Багато уваги Жанна Юхимівна надає набуттю навичок читати з аркуша. Як високопрофесійна концертмейстера, вона розуміє, що ця форма роботи дуже потрібна для майбутньої творчої діяльності молодого музиканта. Жанна Юхимівна зазначає:

*Я люблю свою педагогічну роботу, люблю бути серед молоді, можу займатися годинами з людиною, яка хоче навчатися і «ловить» кожне слово. Коли є віддача від учнів, для педагога це завжди велика радість [Сулім, 2017, с. 68].*

Свої думки Ж. Колодуб виклала у багатьох працях, зокрема в науково-методичних: «Практичне ознайомлення студентів композиторського та історико-теоретичного факультетів консерваторії з видами і виражальними можливостями фортепіанної фактури в курсі спеціального фортепіано»; «Про роль сучасного репертуару в курсі загального фортепіано у вихованні музикантів у початковий період навчання»; «Музична культура і проблеми музично-естетичного виховання в Україні на сучасному історичному етапі»; «Деякі аспекти роботи у класах загального фортепіано

над сучасними творами прогресивних композиторів світу як засіб ідейно-художнього виховання студентів»<sup>1</sup>.

Отже, навіть стислий огляд просвітницько-педагогічної діяльності Жанни Юхимівни Колодуб виявляє масштаб і глибину її розуміння проблем музичної освіти, а також актуалізує слушні думки і пропозиції щодо покращення музично-естетичного і професійного виховання молодого покоління в Україні.

### **Список використаної літератури**

1. Колодуб Ж. Ю. Автобіографічні нотатки про діяльність та деякі проблеми музично-естетичного виховання дітей // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Мистецькі обрії 2014; зб. наук. пр. Вип. 6. Київ : Фенікс, 2014. С. 186.

2. Колодуб Ж. Ю. Естетика фаху // Музика. 1983. № 5. С. 28.

3. Колодуб Ж. Ю. Перед конгресом дитячої музики // Культура і життя. 1969. № 49. С. 26.

4. Колодуб Ж. Ю. Про Всесоюзну конференцію з питань музично-естетичного виховання // Музика. 1979. № 4. С. 32.

5. Колодуб Ж. Ю. Свято душі // Українська музична газета. 1995. № 3 (17). С. 5.

6. Колодуб Ж. Ю. У братній Чувашиї // Музика. 1979. № 4. С. 32.

7. Колодуб Ж. Ю., Колодуб О. Л. З'їзд композиторів Азербайджана // Музика. 1985. № 4. С. 26.

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

---

<sup>1</sup> Ці праці рукописні, зберігаються в архіві сім'ї Колодубів.

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-72-6-48>  
УДК 780.8:780.616.432:781(477)(045)

**МИХАЙЛОВА О. В.**

**Михайлова Ольга Валеріївна**, кандидатка мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна).

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8246-3679>

© Михайлова О. В., 2025.

**ВІЗУАЛЬНА НОТАЦІЯ ЯК ФОРМА ВІДКРИТОГО  
МИСЛЕННЯ У ФОРТЕПІАННОМУ ЦИКЛІ  
«ГРАВЮРИ» ДМИТРА МАЛОГО**

**VISUAL NOTATION AS A FORM OF OPEN THINKING  
IN THE PIANO CYCLE “ENGRAVINGS” BY DMYTRO MALYI**

У розвитку сучасної української композиторської практики найбільш помітною є тенденція до міждисциплінарності, зокрема до інтеграції візуального елемента у структуру музичного твору. Візуальне в цьому випадку не лише супроводжує чи ілюструє звук, а й вступає у складну діалогічну взаємодію з ним, що суттєво трансформує саму ідею музичної форми, способу фіксації та інтерпретації. Усе частіше трапляються приклади використання графічної або відкритої нотації як повноцінного складника композиційного мислення.

У цьому контексті на особливу увагу заслуговує цикл «Гравюри» для фортепіано Дмитра Малого — твір, який виходить за межі звичних уявлень про нотну партитуру і постає як артефакт на перетині аудіального й візуального. Звернення до відкритої нотації тут — це не лише формальний

прийом чи вияв авторської оригінальності; воно вкорінене в загальні процеси переосмислення музичної мови у ХХІ столітті й пов'язане з прагненням до альтернативної організації музичного часу і структури.

В автокоментарі до концепції відкритої нотації Дмитро Малий підкреслює:

*Візуальні партитури мають функціонувати не як зашифрована інструкція, а як автономна форма художньої організації, здатна ініціювати процеси виконавського мислення, асоціативного проектування, відчуття внутрішнього часу<sup>1</sup>.*

Такий підхід відкриває нові горизонти для інтерпретації і актуалізує справедливе запитання: **«співіснування аудіального та візуального вимірів у сучасній музиці — творчий стрижень композиторського світовідчуття чи виклик сьогодення?»**. Воно, з першого погляду, може видатись риторичним, але в його основі — суттєва дилема нашого часу. З одного боку, індивідуальний стиль митця передбачає свободу експериментувати з формою, звернення до візуального елемента може сприйматись як яскравий мистецький жест. З іншого, — це глибше явище, реакція на зміну парадигм, що стосується як мистецтва, так і культури загалом.

Починаючи від середини ХХ століття, європейська музична культура зазнає серйозних змін, пов'язаних із переглядом традиційних засобів фіксації звуку. Реакцією на раціоналізм серіалізму, з одного боку, та потребою в нових формах вираження — з другого, стає поява графічної та відкритої нотації. Їх застосовують Джон Кейдж, Яніс Ксенакіс, Дьордь Лігеті, Мортон Фелдман — композитори, які формулюють ідеї багатозначності, варіантності, виконавської

---

<sup>1</sup> Малий Д. М. «Відкрита» нотація як інструмент створення композиторського тексту (автокоментар) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 63. С. 51.

свободи як естетично вмотивованих рішень. Цей рух не обмежується лише стилістичними новаціями — він зачіпає саму парадигму музичного твору як фіксованого об'єкта.

Візуальне мислення у цьому сенсі стає не допоміжним, а конструктивним елементом музичної форми. Нотація більше не претендує на роль однозначного коду, який репрезентує звук; навпаки, вона дедалі частіше функціонує як автономна система знаків, що активує у виконавця процес смислової та звукової інтерпретації. Отже, партитура перестає бути інструкцією — вона перетворюється на образ, сигнал, візуальний простір для діалогу.

У сучасному українському контексті ця тенденція виявляється на тлі широких культурних зрушень, мистецтво реагує на кризу лінійності, тотальності, авторитарності мислення. Візуальна нотація в таких умовах стає не лише художньою практикою, а й філософською заявою про множинність істини, нестабільність систем, відкритість до невизначеності. Особливої актуальності вона набуває в умовах соціальної турбулентності, коли інтуїтивність, мобільність і творчий ризик стають важливими інструментами осмислення реальності.

У фортепіанному циклі «Гравюри» Дмитро Малий утілює цю естетику відкритого мислення, послідовно відходить від традиційної нотаційної системи, пропонуючи натомість візуальні партитури, у яких звук не заданий безпосередньо, а виводиться за допомогою споглядання, інтерпретації, співвіднесення графічних елементів із внутрішнім слухом виконавця.

Назва циклу апелює до візуального мистецтва, підкреслюючи матеріальність зображення, точність лінії, багатство фактури. Ці ж ознаки набувають відображення у побудові партитур: кожна з них — це візуальний об'єкт, який має власну внутрішню структуру, ритм, інтенсивність. Тут важлива не лише форма, а й спосіб її сприйняття. Виконавець постає в ролі інтерпретатора візуального коду, перетворюючи зображення на звук шляхом складної внутрішньої трансформації.

Графічна мова Д. Малого має певну логіку: лінії, плями, геометричні конфігурації не випадкові. Вони задають характер

жесту, динаміку, співвідношення масивів звуку. У цьому смислі, композитор не просто створює абстрактну форму, а формує «візуально-звукову інтенцію», що потребує дії, чуття, уяви. Саме на цій межі — між тим, що «бачу» і що «чую» — і народжується «відкрита музика».

Принциповою ознакою «Гравюр» є залучення виконавця як активного співучасника творення звучання. Відсутність жорстко заданих параметрів передбачає значну міру свободи, проте ця свобода не безмежна. Вона потребує особливої підготовки — інтерпретатор має бути не лише музикантом, у технічному сенсі, а й художником, імпровізатором, філософом. Лише за таких умов можлива повноцінна реалізація концепту відкритості.

Це співтворення не примха чи забавка — воно закладене у структуру твору. Дмитро Малий уникає ієрархічного розподілу ролей «композитор — виконавець», натомість вибудовуючи партнерські відносини в межах одного мистецького жесту. Ця позиція перегукується із сучасними ідеями про децентралізацію авторства, поліфонію голосів, культурну емпатію.

Отже, фортепіанний цикл «Гравюри» Дмитра Малого демонструє глибоке переосмислення ролі візуального в музичній композиції. Звернення до відкритої нотації тут не лише формальний чи технічний прийом, а радше — прояв нового типу музичного мислення, що резонує з ключовими викликами нашого часу: потребою в діалозі, відмовою від жорстких структур, відкритістю до множинності і варіативності. І саме в таких творах з'являється усвідомлення, що візуальне в музиці — це не просто композиторська візитівка митця, а форма думки, спосіб бути у складному світі, який змінюється швидше, ніж ми встигаємо знайти слова.

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-72-6-52>

УДК 78.071.1Ургалієва:78.036(477)(045)

## **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).

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

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

© Остроухова Н. В., 2025.

## **ТВОРЧА ОСОБИСТІТЬ СУЧАСНОЇ ОДЕСЬКОЇ КОМПОЗИТОРКИ ЗАУРЕШ УРГАЛІЄВОЇ**

### **THE CREATIVE PERSONALITY OF THE MODERN ODESA COMPOSER ZAURESH URHALIEVA**

Піл час концерту студентів і випускників класу композиції доцента С. Л. Шустова у квітні 2024 року мою увагу привернула Соната-фантазія «Гімн коханню» для віолончелі та фортепіано Зауреш Ургалієвої у виконанні лауреата міжнародних конкурсів Михайла Безчастного (віолончель) і авторки (фортепіано). Твір справив враження і запам'ятовався своєю неординарністю, а водночас — традиційністю. Відкрита емоційність музики передбачала (а може, приховувала?) якісь більш глибокі переживання. Виконавці продемонстрували володіння досить складною фактурою, яка створювала романтичну драматургію дуету віолончелі й фортепіано<sup>1</sup>. Здавалося, що таке сприйняття музики не притаманне нещодавній

---

<sup>1</sup> Концерт студентів та випускників класу композиції С. Л. Шустова. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HhDAMKuSdDk&t=2331s>.

випускниці (2018–2021) композиторського відділення Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (клас композиції С. Л. Шустова).

Я зустрівся з авторкою, за плечима якої цікава й насичена творча біографія. Вона розповіла, що родом із Казахстану. Коли їй виповнилося 10 років, родина переїхала в Україну. Дуже красиве казахське ім'я Зауреш, що означає «блискуча, Аврора, рання зоря», визначило її долю, пов'язану з музикою. Так, учениця другого класу перемогла в конкурсі музичної школи м. Кентау і була нагороджена книгою про В. А. Моцарта.

Зауреш із відзнакою закінчила Одеське музичне училище у класі Ріки Костянтинівни Еппель. Композиторка з любов'ю згадує сьогодні свого педагога, яка не тільки навчила багатьом тонкощам гри на фортепіано, а й стала другом на все життя.

Від 1978 року Зауреш працювала в музичній школі м. Іллічівськ (нині — Чорноморська школа мистецтв імені Л. М. Нагаєва), виступала в сольних концертах. Через рік вступила на фортепіанне відділення Одеської консерваторії (нині — Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової) у клас професорки В. М. Кузикової, яка, до речі, у 1960-ті роки очолювала в Консерваторії фортепіанне відділення школи педпрактики.

Від 1993 року Зауреш Шахзаратівна працювала концертмейстером у Консерваторії на двох кафедрах. У класі академіка Сергія Галустовича Мацояна на кафедрі симфонічного диригування Зауреш оволоділа специфікою оркестрового виконання в дуєті з педагогом Володимиром Івановичем Бордонюком. На кафедрі духових інструментів працювала у класі професора, народного артиста України Володимира Івановича Бондарчука (валторна) й у класі завідувача кафедри, професора, заслуженого діяча мистецтв України Каліо Евальдовича Мюльберга (кларнет). Була секретарем кафедри. Згадуючи роботу із Зауреш Ургалієвою на кафедрі духових інструментів, концертмейстер Ірина Баранова зазначає, що Зауреш виявила себе як дуже вправна ансамблістка, яка

володіє міцною фортепіанною технікою. Завжди виразна й стабільна на сцені, комунікабельна, приємна у спілкуванні, вона постійно виконувала складні програми.

Особисті музичні враження перероджувалися в душі Зауреш, доки вона шукала свій шлях у мистецтві. Її першим твором стала ще за часів навчання в музичному училищі п'єса у старовинному стилі для скрипки й фортепіано. Далі вона написала триголосну фугету «Наслідування Баха», варіації для фортепіано і «Вальс метелика». Сьогодні композиторка повертається до тієї музики і переробляє її для іншого виконавського складу — флейти з фортепіано. Досвід спілкування з музикантами кафедри духових інструментів допоміг їй створити п'єсу для валторни і романс для труби з їх багатою звуковою палітрою.

2010 рік став переломним у біографії Зауреш. Студія педагогічної практики (за сприяння керівництва Академії) відкрила дитячий музичний театр, у якому зусиллями дітей і студентів здійснюються постановки музичних спектаклів. Студія педагогічної практики, організована на початку 1950-х років, становить одну з найважливіших ланок навчального процесу в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової<sup>1</sup>.

Зауреш Ургалієва з ентузіазмом поринає в нову для себе сферу діяльності. Вона створює музичні казки — «Вовк і семеро козенят на новий лад» на власне лібрето і «Маленький принц» за А. Сент-Екзюпері на лібрето Г. Вороніної. Завдяки ґрунтовним професійним знанням і організаторським здібностям Зауреш здійснила постановку своїх творів, до того ж була водночас режисером, концертмейстером, хормейстером і викладачем... Батьки учнів студії педпрактики наголошували на поважному ставленні педагога до маленьких артистів, на її вмінні зацікавити дітей досить складною роботою і розвивати їх акторські здібності. Виявилось, що до цієї мети вона йшла все життя.

---

<sup>1</sup> Студія педагогічної практики ОНМА ім. А. В. Нежданової. URL: <https://odma.edu.ua/pro-akademiyu/structure/studiya-pedagogichnoyi-praktyky/>



Зауреш Ургалієва. Сцена з музичної казки «Вовк та семеро козенят на сучасний лад». Виконують учасники Дитячого театру.  
Керівник З. Ургалієва<sup>1</sup>

Коли 2013 року Зауреш Шахзаратівна поставила оперу М. Лисенка «Коза-дереза», керівниця студії педагогічної практики доцент Наталія Громченко наголосила на тому, що цей твір набув нового втілення на сцені дитячого музичного театру «Маскарад» у школі педагогічної практики ОНМА ім. А. В. Нежданової. Солоісти 5–9 років успішно виконували її і на гастролях у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті імені Соломії Крушельницької та школі-студії при ЛНМА ім. М. В. Лисенка.

---

<sup>1</sup> Студія педагогічної практики ОНМА ім. А. В. Нежданової.  
URL: <https://odma.edu.ua/pro-akademiyu/structure/studiya-pedagogichnoyi-praktyky/>



Микола Лисенко. Сцена з опери «Коза-дереза».  
Виконують учасники Дитячого театру. Керівник З. Ургалієва

Зауреш Ургалієва підготувала й літературно-музичну композицію «До Основ'яненка» на вірш Т. Г. Шевченка з музикою Л. ван Бетховена, яку також виконували учні школи.

Після закінчення Академії у класі композиції мисткиня створила вокальний триптих «Народ мій» (2022), Молитву (власні слова), Козацьку (власні слова) та Гімн на слова Василя Симоненка. Його виконували в концерті студенти класу композиції доцента С. Л. Шустова (30 квітня 2023, Велика зала ОНМА ім. А. В. Нежданової) та під час ХХVIII Міжнародного фестивалю «Два дні та дві ночі нової музики (27 серпня 2023, Одеська філармонія)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ургалієва Зауреш, Триптих «Народ мій». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JhgamUyOjd8>



Зауреш Ургалієва. Вокальний триптих «Народ мій».  
Виконують студенти ОНМА ім. А. В. Нежданової. 30 квітня 2023 р.  
Велика зала

Розглянемо ще один твір крупної форми композиторки — сонату-фантазію «Гімн кохання» для віолончелі й фортепіано. Як наголошує авторка, вона «зламала» традиційну сонатну форму, тому й визначила жанр як соната-фантазія. Зауреш Шахзаратівна мислила у традиціях романтичної музики:

*Я хочу, щоб кожен виконавець трактував цей твір по-своєму. Я грала з двома чудовими віолончелістами. І обидва по-різному трактували сонату. Музика безмежна. Усе в руках виконавців<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> З особистої розмови авторки з композитором Зауреш Ургалієвою від 5 березня 2025 року.

Соната одночастинна. Головна партія — це і є мелодія кохання, гімн любові починається трьома закличними фразами, переходить у ліричний дует і подальшу гімнічну мелодію. Досить коротка побічна партія в тональності домінанти має скерцозний характер (*фа мажор* на відміну від тональності сонати *сі-бемоль мінор*), для неї характерні *staccato*, швидкий темп. Оскільки в розмові Зауреш згадує поезію Лесі Українки («Я була малою горда, — Щоб не плакати, я сміялась»<sup>1</sup>), можна припустити, що твір має приховану програму і дуже особистий характер. У середній частині сонати автор повертається у річище дуетної кантилени. У репризі з варіаційними змінами повторено тільки головну партію.

Цей твір призначений для піаністів, які добре володіють різними видами техніки гри на фортепіано. У ньому авторка розвиває романтичні традиції української музики, характерні для творчості композиторів одеської школи: Тамари Степанівни Сидоренко-Малюкової, Олександра Олександровича Красотова й Сергія Львовича Шустова.

Сподіваємось, що Соната-фантазія «Гімн кохання» для віолончелі й фортепіано Зауреш Ургалієвої збагатить репертуар студентів кафедри загального та спеціалізовано-го фортепіано.

---

<sup>1</sup> Українка Леся. Як дитиною, бувало... URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=5506>

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-72-6-59>

УДК 780.8.083.1:780.616.432:78.071.1Блісс(410.1)(045)

## **ПАНЬКО В. І.**

**Панько Вікторія Іванівна**, викладач музично-теоретичних дисциплін Київської дитячої школи мистецтв № 8; студентка третього курсу кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського; науковий керівник — Л. А. Гнатюк, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри (Київ, Україна).

**Panko Viktoriia**, Teacher of music theory at Kyiv Children's School of Arts No. 8; Student of the third year, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music; Scientific advisor — Larysa Hnatiuk, Candidate of Art Studies (PhD), Associate Professor, Professor at the Department of World Music History (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-1919-1118>

© Панько В. І., 2025.

## **ФОРТЕПІАННА СЮІТА «МАСКИ» АРТУРА БЛІССА: ПОШУКИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ**

### **THE PIANO SUITE “MASKS” BY ARTHUR BLISS: EXPLORING THE FORMATION OF AN INDIVIDUAL STYLE**

Останнім часом музиканти дедалі частіше виконують твори видатного англійського композитора Артура Едварда Драммонда Блісса (Arthur Edward Drummond Bliss, 1891–1975), музика якого вважається безцінним надбанням британської культурної спадщини. У 2025 році відзначають 50-ті роковини митця, це значною мірою сприяє активізації уваги до його творчого доробку не лише у Великій Британії, а й за її межами. Фонд Артура Блісса<sup>1</sup> спільно з Товариством

---

<sup>1</sup> The Bliss Trust — організація, яку 1986 року заснувала Леді Блісс — дружина митця (у дівочтві Гертруда Хоффман / Gertrude Hoffmann, 1904–2008) для популяризації його музики.

Артура Блісса стали ініціаторами проведення численних концертів і фестивальних виступів, присвячених виконанню творів композитора<sup>1</sup>.



Артур Блісс. 1954 рік

---

<sup>1</sup> Заплановано було виконати 25 творів А. Блісса. Однак на сьогодні відбулося вже 217 виступів та виконано 57 творів композитора.

Одне з провідних місць у творчому доробку А. Блісса належить фортепіанній музиці. Ще з юних літ фортепіано було для нього не просто улюбленим інструментом<sup>1</sup>, а своєрідною лабораторією, у якій народжувалися перші музичні ідеї, формувалися індивідуальні риси композиторського стилю та відкривалися нові звукові горизонти. Такий підхід простежується у творах раннього періоду композитора. Вони позначені прагненням практично засвоювати набутий під час навчання досвід, апробувати різні композиторські техніки і стилі, творчо реалізувати свій значний слуховий багаж, — що й спонукало А. Блісса до синтезу різноманітних музичних засобів. У цьому контексті надзвичайно показовою є фортепіанна сюїта<sup>2</sup> «Маски» («Masks», 1924), у якій автор майстерно поєднує камерний формат вислову з масштабністю й картинністю художнього задуму.



Артур Блісс. 1930-ті роки

---

<sup>1</sup> Пол Спайсер (Paul Spicer, нар. 1952), англійський дослідник творчості композитора, припускає, що Артур як старший син перейняв музичні вподобання своєї матері, Агнес, яка залюбки музикувала вдома, створюючи для дітей сприятливе творче середовище [Spicer, 2023].

<sup>2</sup> Саме таке жанрове визначення пропонує Ендрю Берн (Andrew Burn) у вступній статті до нотного видання «Масок» [Burn, 2000].

В українському музикознавстві постать А. Блісса, як і його музична спадщина, залишається практично не дослідженою. Обраний твір навіть не згадується у вітчизняних наукових працях. Британські музикознавці у стислих характеристиках обмежуються лише поверховими відомостями про композицію і не містять ґрунтовного музикознавчого аналізу. Цим і зумовлено актуальність дослідження. Вважаємо, що цей твір заслуговує на докладний аналіз ще й тому, що останніми роками він дедалі частіше звучить у концертних програмах<sup>1</sup> провідних піаністів.

Артур Блісс створив фортепіанну сюїту «Маски» під час дворічного перебування разом із батьком і братом у місті Санта-Барбара (штат Каліфорнія, США). Композитор присвятив сюїту видавцю Феліксу Гудвіну<sup>2</sup>, якого описував як «ентузіаста й амбіційного прихильника британської музики» [цит. за: Spicer, 2003, р. 90].

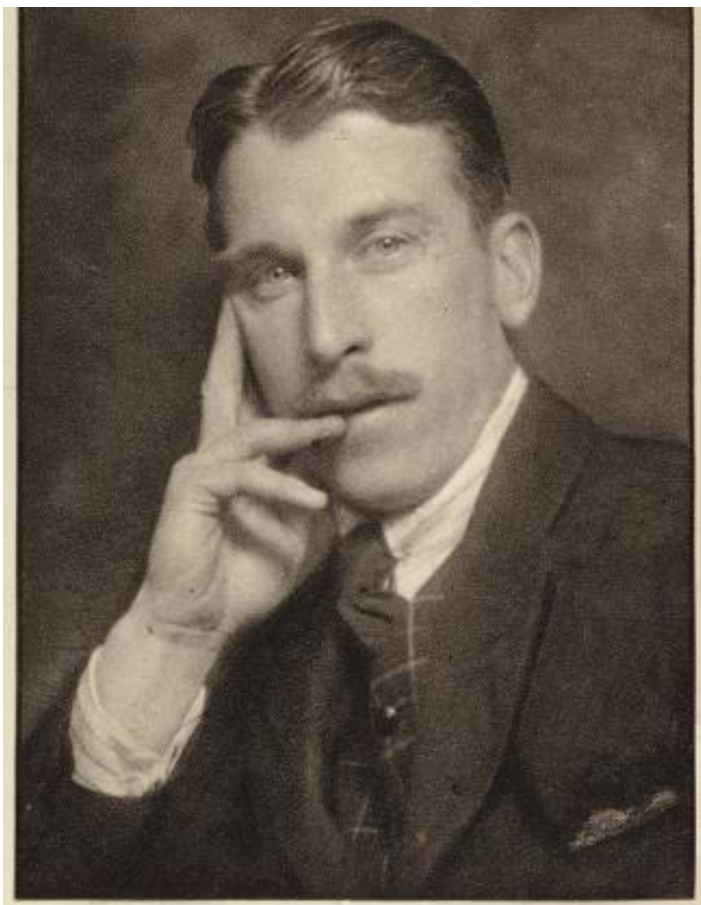
Окрім «Масок», протягом 1923–1925 років А. Блісс написав ще кілька популярних фортепіанних композицій, серед яких «Дві інтерлюдії» («Two Interludes», 1925) та Сюїта для фортепіано (Suite for Piano, 1925). Майже всі ці твори вперше були виконані в Лондоні. Прем'єра «Масок» відбулася 2 лютого 1926 року в художній галереї на Золотій площі (The Faculty of Arts Gallery) за участю близького друга митця — піаніста й композитора австралійського походження Артура Бенджаміна (Arthur Benjamin, 1893–1960), з яким Блісс навчався в Королівському коледжі музики (Royal College of Music). У назві твору втілено метафоричну ідею багатолікості мистецтва. Пол Спайсер вважає, що в ній «відображено різні

---

<sup>1</sup> Останнє на цей час публічне виконання твору відбулося 3–5 травня на фестивалі в Лімінгтоні (Англія).

<sup>2</sup> Роберт Фелікс Гудвін (Robert Felix Goodwin, 1852–1919) працював музичним редактором «The Radio Times», його сім'я заснувала музичну бібліотеку «Goodwin & Tabb». Після смерті батька Фелікс розширив її діяльність, відкривши відділення, де можна було для тимчасового користування отримати рукописні партитури й оркестрові партії неопублікованих творів провідних британських композиторів.

аспекти його особистості» [Spicer, 2023, p. 91], маючи на увазі самого Блісса. Ця концепція має глибокий автобіографічний підтекст: композитору були притаманні енергійність, активність і певна імпульсивність, що знайшли безпосереднє відображення в його фортепіанній музиці. Динамізм та відчуття постійного руху стали характерними рисами його музичного мислення, добре помітними в «Масках» та інших творах цього періоду.



Артур Блісс. 1922 рік

Англійський учений, теоретик медіамистецтва Ендрю Берн (Andrew Burn)<sup>1</sup>, фахівець із цифрової анімації, фільмів та відеоігор визначає жанр «Масок» як сюїту.

«Маски» складаються з чотирьох частин, кожна з яких має програмну назву:

1. «Комедійна маска» («Comedy Mask»), *ре мажор*;
2. «Романтична маска» («Romantic Mask»), *сі-бемоль мажор*;
3. «Зловісна маска» («Sinister Mask»), *до мінор*;
4. «Військова маска» («Military Mask»), *соль мінор*.

Такий жанрово-образний підхід викликає асоціації з театральними та кінематографічними творами, що відповідає естетиці 1920-х років. Кожна частина постає як своєрідна мініатюра-характер, а разом вони утворюють цілісний драматургічний цикл.

Перша п'єса — **«Комедійна маска»** — вирізняється енергійністю, активністю, акцентованою артикуляцією і жвавою пульсацією ритміки, що, за словами Пола Спайсера, «відображає його заразливу, гумористичну й темпераментну натуру» [Spicer, 2023, p. 91]. Тут помітні елементи іронії та гротеску, які потребують від виконавця віртуозної технічної підготовки. На думку Ендрю Берна, це клоунська хода, що втілює, ймовірно, музичний портрет Чарлі Чапліна, з яким Артур Блісс познайомився в цей період [Burn, 2000, p. 1]. Основна тональність *ре мажор* семантично підкреслює святкову і грайливу атмосферу. Відчутна опора на ритміко-інтонаційні моделі джазу, які свідчать про вплив американської культури. Композитор майстерно використовує всі можливості інструмента, поєднуючи різкі регістрові й динамічні контрасти і застосовуючи принцип рондальності (ідеться про початковий тематизм), що забезпечує відчуття руху й сценічної мінливості образів (приклад 1).

---

<sup>1</sup> Професор Ендрю Берн (нар. 1954) спеціалізується на медіаосвіті, досліджує медіаграмотність, напівсеміотику (семіотику рухливого зображення) й комп'ютерні ігри.

## Приклад 1

## Перша п'єса «Комедійна маска» (тт. 1–4)

Allegro vivace e giocoso. (♩ = 132)

Piano.

У другій п'єсі циклу — **«Романтична маска»** — А. Блісс вдається до поетики ліричного вислову, створюючи контраст з іронічно-гротесковим характером першого номера. Тут розкриваються різні грані почуттів — від юнацької закоханості до палкої пристрасті. На думку П. Спайсера, цей твір «балансує на тонкій межі між Шопеном і Рахманіновим» [Spicer, 2023, p. 91], поєднуючи елегантність романтичної інтонаційності з широтою емоційного дихання.

Вступ (тт. 1–4) побудований на низхідному русі мелодії у басовому голосі, що створює відчуття спокійного занурення в лірико-споглядальний настрій (приклад 2).

Основна тональність — *сі-бемоль мажор* — надає музиці теплого й м'якого забарвлення. Далі звучить основний тематичний матеріал (тт. 5–13) — плавна, лірична мелодія у верхньому регістрі з фігураційним гармонічним заповненням та тонічним органним пунктом у басу. Своєрідним викликом для виконавця є трирядковий нотний запис, у якому середній голос розвивається самостійно і виконується штрихом *staccato*. Такий тип фактури потребує від піаніста делікатного балансування між голосами, щоб зберегти прозорість фактури й виразність мелодичної лінії (приклад 3).

Приклад 2

Друга п'єса «Романтична маска». Вступ (тт. 1–3)

Moderato. (♩ = 104)

*p*

Приклад 3

Друга п'єса «Романтична маска».  
Основний тематизм (тт. 4–8)

*(mp)*

*(p) (sopra)*

Як зазначає Ендрю Берн, «музика розвивається поступово, приходячи до романтичного кульмінаційного виливу» [Burn, 2000, p. 1]. У цьому поступовому нарощуванні звучання виявляється емоційна насиченість і щирість почуття, що наближає цей номер до традицій пізньоромантичної епохи. Закінчення твору — це логічне обрамлення («арка»).

Третя п'єса — «Зловісна маска» — має прихований підтекст, який розкривається лише наприкінці твору. Фактура першого речення (тт. 1–16) будується за принципом поєднання остинато однотактового мотиву у верхньому шарі та викладу розлогої мелодії та її подальшого розвитку в нижньому (приклад 4).

Приклад 4

Третя п'єса «Зловісна маска» (тт. 1–7)

Andante con moto. ( $\text{♩} = 108$ )

*P* *cantabile*

На початку немає жодного натяку на драматизм чи напруження: музика звучить стримано, дещо відсторонено, розвиваючи ліричні образи з попередньої частини. Виклад

зовсім «невинної теми» (вислів Ендрю Берна) [2000, р. 1] у процесі розвитку зазнає трансформації, чим влучно підкреслить задум композитора — привідкрити «маску». Однак ладова нестійкість відчувається вже на початку п'єси через балансування в остинатному супроводі між основною тональністю *до мінор* і субдомінантовою *фа мінор*. Натуральний варіант *до мінору*, дорійський відтінок *фа мінору*, плагальне співвідношення у їх зіставленні, надають музиці фольклорного звучання, певної епічності й розповідності. Остинатний мотив, викладений двоголосно, звучить на витриманому «до», який виконує функцію опорного звука й водночас фактурного й ладового стрижня побудови. У другому такті приєднується основна тема, що поступово поліфонізує всю фактуру, створюючи багат шаровий музичний простір. Зі вступом іншої теми (від т. 11) характер музики раптово змінюється: драматичні низькі октавні баси трансформують і остинатний шар фактури, зрушуючи його із тонічної основи (витриманого *до*) і надаючи їй загрозливого й напруженого звучання (приклад 5).

## Приклад 5

## Третя п'єса «Зловісна маска» (тт. 11–16)

На початку другого речення (тт. 17–34) тема зазнає фактурних, регістрових і динамічних змін (приклад 6). Автор вдається до засобу вертикально-рухомого контрапункту. Тема-мелодія звучить у високому регістрі, а остинатний мотив з октавно подвоєним *до* — у нижньому шарі фактури. Розширення регістрових меж, акордовий (переважно без терцієвого звука, з «порожніми» квінтами) виклад теми на *pianissimo* надають початковому матеріалу більшої глибини, ефекту загадковості й тривожності. Музична думка немовби розчиняється в часі і просторі. Однак згодом спокійний плин епічної мелодії раптово переривається «гнівними» репетиціями і, як і в першому реченні, октавними «кроками» в нижньому регістрі (ніби зіткнення зі страшною реальністю, невідворотними подіями). Цими загрозливими октавно й квінтово подвоєними репетиціями у маленькій двотактній коді завершується п'єса (приклад 7).

## Приклад 6

## Третя п'єса «Зловісна маска» (тт. 17–21)

Приклад 7

Третя п'єса «Зловісна маска» (завершення)



Як бачимо, у багат шаровій фактурі п'єси відтворено й зіставлено два різні образи: зловісної маски і лірично-епічної оповіді. Можна частково погодитись із думкою П. Спайсера, що «Зловісна маска», на диво, майже не є зловісною з її повторюваною до останніх тактів мелодичною лінією [Spicer, 2003, p. 91].

**Четверта п'єса — «Військова маска»** вражає своєю нестримністю, рішучістю вислову та енергійною динамікою розвитку. У ній композитор поєднує всі основні образні патерни, змальовані в попередніх номерах циклу — іронію і гротеск, ліризм і внутрішнє напруження — а також і ті засоби, якими їх було відтворено, зокрема контрастність ритмів і фактурну багат шаровість.

Твір написано в тричастинній формі з динамізованою репризою та кодою, що споріднює його з другим номером циклу на рівні композиційної структури. У вступі (тт. 1–8) викладено чотири фрази повторно-варіантної будови, кожна з яких складається з двох мотивів: перший — стрімкий висхідний рух звуками тонічного тризвуку *соль мінору*; другий — активні фанфарні квартові звороти (приклад 8).

На основі другого мотиву композитор будує передикт, за яким звучить основний тематизм (тт. 11–27). Він ґрунтується на тому ж другому мотиві, його розміщено всередині триголосного викладу й обрамлено контурними голосами — верхнім мелодичним та нижнім гармонічним (приклад 9).

Середній розділ (тт. 28–55) складається з низки коротких фраз, якими підкреслено емоційність і драматизацію твору. Під впливом середнього розділу реприза зазнає змін: вона стає динамізованою, ґрунтується на матеріалі вступу з фактурними змінами.

Приклад 8

Четверта п'єса «Воєнна маска» (тт. 1–5)

Allegro energico. (♩ = 138)

*f*

*f*

*mf*

Приклад 9

Четверта п'єса «Воєнна маска» (тт. 11–16)



З виконавського погляду, твір вирізняється технічною складністю: щільні акордові структури, швидкі фігураційні пасажі, постійна зміна динаміки й активне використання педалі вимагають від виконавця високої точності та гнучкого володіння звуковою палітрою. В образному плані це маршова, героїзована музика, сповнена ритмічної пульсації, фанфарних інтонацій і демонстративного пафосу. Однак за цією зовнішньою бравурністю приховано глибший підтекст. Як зазначає П. Спайсер, у ній відчутна «постійна тінь воєнного досвіду, що проступає у фінальній частині, але, як маска, не є явною» [Spicer, 2023, p. 91].

Цю думку підтримує Ендрю Берн, який характеризує п'єсу як «сповнену блефу й галасу, бойових ритмів і фанфар» [Burn, 2000]. Тож «Військова маска» постає не лише як ефектний фінал циклу, а і як символ подвійності людського буття — поєднання зовнішньої сили й внутрішньої вразливості: за яскравим образом маски приховується глибоко особистий досвід композитора.

Отже, «Маски» — це один із провідних опусів раннього періоду творчості Артура Блісса, який характеризується пошуками індивідуального стилю після складних подій Першої світової війни. Цикл має явні ознаки автобіографічності, які виявляються в контрастному зіставленні масок-характерів — від іронії до драматизму, від зовнішньої бравурності до внутрішньої вразливості. У творі міститься чимало прихованих смислів, тому кожен виконавець може інтерпретувати його по-різному. Серед популярних сучасних виконань сюїти «Маски» — записи британських музикантів: Марка Бєббінгтона (Mark Bebbington) та піаністки Кетрон Старрок (Kathron Sturrock).

З виконавського погляду «Маски» — зразок формування комплексних піаністичних навичок, які охоплюють технічні, динамічні й стилістичні аспекти фортепіанної гри. Завдяки емоційній виразності, глибокій концептуальності й віртуозності цей твір має всі підстави для утвердження в постійному концертному репертуарі сучасних піаністів. Органічне поєднання образно-театрального задуму, жанрової багатоплановості і складної піаністичної техніки робить цикл яскравим прикладом британського музичного мистецтва 1920-х років.

### **Список використаних літератури і джерел**

#### **Література**

1. Burn A. Introduction // Arthur Bliss. Selected works for Piano. London (Great Britain) : Novello Publishing, 2000.
2. Bliss A. As I Remember. London : Thames Publishing, 1970. 269 p.
3. Spicer P. Sir Arthur Bliss: Standing out from the Crowd. The Crowood Press. 2023. 384 p.

#### **Нотні та відеоматеріали**

4. Arthur Bliss. Masks, F. 141. Played by Kathron Sturrock [Score Video]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=teFp-9KyEXE> (accessed: 20.11.2025).

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-72-6-74>  
УДК 78.036:378-057.4:37.091.3(477)(045)

## **ПОХОДЗЕЙ П. І.**

**Походзей Павло Іванович**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3544-4678>

© Походзей П. І., 2025.

### **УДОСКОНАЛЕННЯ ФОРМ І МЕТОДІВ ПІДВИЩЕННЯ ФАХОВОГО РІВНЯ ПРАЦІВНИКІВ ЗАКЛАДІВ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

#### **IMPROVING THE FORMS AND METHODS OF INCREASING THE PROFESSIONAL LEVEL OF EMPLOYEES OF ART EDUCATION INSTITUTIONS**

Питання підвищення кваліфікації педагогічних і науково-педагогічних працівників актуальне на всіх рівнях мистецької освіти. Його мета — поглибити їхню професійну компетентність шляхом збагачення теоретичних знань, удосконалення фахових умінь і навичок.

В Україні законодавчо закріплені механізми підвищення професійної компетентності працівників освітньої сфери. Відповідно до частини першої статті 59 Закону України «Про освіту»: «Професійний розвиток педагогічних і науково-педагогічних працівників передбачає постійну самоосвіту, участь у програмах підвищення кваліфікації та будь-які інші види і форми професійного зростання. Заклади освіти, у яких працюють педагогічні та науково-педагогічні

працівники, сприяють їхньому професійному розвитку та підвищенню кваліфікації» [Закон України «Про освіту» від 05.09.2017 № 2145-VIII]. Отже, безперервне професійне зростання педагогічних і науково-педагогічних кадрів є невід’ємним компонентом успішного освітнього процесу.

Згідно з наказом Міністерства освіти і науки України від 30.10.2020 року № 1341 «Про затвердження Методичних рекомендацій для професійного розвитку науково-педагогічних працівників», підвищення кваліфікації здійснюється «за різними формами: інституційною — очною (денна, вечірня), заочною, дистанційною, мережевою, — дуальною, на виробництві, на робочому місці тощо» [Наказ Міністерства освіти і науки України від 30.10.2020 року № 1341]. З розвитком сучасних технологічних можливостей форми підвищення кваліфікації можуть удосконалюватись і комбінуватись. До традиційних методів підвищення кваліфікації педагогічних і науково-педагогічних працівників належать: навчання за програмами, здобуття наукового ступеня, стажування, майстер-класи, семінари, вебінари тощо. До цього переліку можна додати й метод супервізії — осучаснений варіант наставництва (менторства), що набув значного поширення у високорозвинених країнах.

Сучасний світ уже немислимий без інформаційних технологій (ІТ) у повсякденному житті людей. Застосування засобів ІТ під час засвоєння програм підвищення кваліфікації дає змогу якісно опанувати курс. Розробники таких програм для закладів культури — доктори мистецтвознавства, професори Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв Олена Сталівна Афоніна й Ольга Леонідівна Зосім зазначають: «Слухачі курсів підвищення кваліфікації потребують широкого використання нових ІТ-технологій, мультимедійних засобів навчання, оновлення баз практики для вивчення спеціальних мистецьких дисциплін. Запровадження інформаційно-комунікаційні технологій (ІКТ) в освітній мистецькій галузі введе на новий рівень усі види діяльності, переведе процес навчання до їх системного використання, що суттєво розширить можливості викладача, оптимізує

його роботу. Введення до курсів підвищення кваліфікації ІКТ сформує у слухача важливі для сучасного періоду технологічні компетентності. Розвиток інфраструктури для забезпечення різних форм навчання для працівників культури й мистецтва зі створенням дистанційної платформи з навчальними й методичними матеріалами розширить можливості для слухачів» [Афоніна, Зосім, 2023, с. 3]. Отже, педагогічні й науково-педагогічні працівники закладів мистецької освіти, опанувавши інформаційно-комунікативні технології, можуть вільно використовувати їх у своїй подальшій педагогічній, науковій та виконавській діяльності.

Педагогічні і науково-педагогічні працівники закладів мистецької освіти усіх рівнів (початкового, профільного, фахового передвищого та вищого) зобов'язані регулярно підвищувати свій фаховий рівень. Функціонування цілісної системи безперервної мистецької освіти мають забезпечувати висококваліфіковані спеціалісти, спираючись на національні традиції, вітчизняний досвід і тенденції розвитку світових мистецьких та освітніх практик.

### **Список використаної літератури**

1. Афоніна О. С., Зосім О. Л. Удосконалення методики викладання фахових дисциплін : робоча програма навчальної дисципліни. 24 с. // Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв : офіційний сайт. URL: [https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/Tsentr\\_neper\\_kul\\_myst\\_osv/PK/Programma\\_Fachovi\\_2024.pdf](https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/Tsentr_neper_kul_myst_osv/PK/Programma_Fachovi_2024.pdf) (дата звернення: 10.04.2025).

2. Закон України «Про освіту» від 05.09.2017 № 2145-VIII // Міністерство освіти і науки України : офіційний сайт. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text> (дата звернення: 10.04.2025).

3. Наказ Міністерства освіти і науки України від 30.10.2020 року №1341 Про затвердження Методичних рекомендацій для професійного розвитку // Міністерство освіти і науки України : офіційний сайт. URL: <https://mon.gov.ua/npa/pro-zatverdzhennya-metodichnih-rekomendacij-dlya-profesijnogo-rozvitku-naukovo-pedagogichnih-pracivnikiv> (дата звернення: 10.04.2025).

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-72-6-77>

УДК 78.036:398:78.071.1Колодуб(477)(045)

## **ПРУДНІКОВА О. І.**

**Пруднікова Олена Іванівна**, кандидат педагогічних наук, доцент, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

**Prudnikova Olena**, Candidate of Pedagogical Sciences (PhD), Associate Professor, Acting Professor at the Departments Department of General and Specialized Piano, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3517-066X>

© Пруднікова О. І., 2025.

## **ТРАНСФОРМАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО МЕЛОСУ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ЖАННИ КОЛОДУБ**

### **TRANSFORMATION OF UKRAINIAN FOLK MELOS IN THE COMPOSITIONAL PRACTICE OF ZHANNA KOLODUB**

Народна пісенна творчість є одним із найцінніших духовних надбань українського народу, адже саме в її музичному мелосі закодовано філософські уявлення, вірування, звичаї і традиції, що формували культурну пам'ять нації протягом століть. Незважаючи на потужні глобалізаційні й урбаністичні процеси, музичний фольклор продовжує зберігати провідне місце в побутовому та культурно-мистецькому житті українського суспільства.

У цьому контексті дослідження народного мелосу та його застосування в композиторській практиці є одним із ключових напрямів сучасного музикознавства. Підвищена увага до народних ладових структур пояснюється їхнім значенням

як маркера національної ідентичності. В умовах глобалізованого культурного простору, у якому традиції часто нівелюються або втрачають автентичність, саме музичний фольклор виконує роль носія унікального художнього коду.

Питання національної ідентифікації в музичному мистецтві ґрунтовно розробляли Лідія Корній [1998] та Ігор Пясковський [2009]. Концепти фольклоризму й неофольклоризму як засобів художньої трансформації, стилізації та репрезентації фольклору в модерному й постмодерному культурному контекстах проаналізовані у працях Світлани Садовенко [2010]. Дослідниця акцентує на тому, що фольклор стає не лише джерелом тематизму, а й повноцінним структуротворчим чинником у композиторській практиці.

Як зазначає Оксана Фрайт, українська музика протягом тривалого часу тяжіла до осмислення тематизму через призму пісенних, поетичних та літературних образів. Це зумовлено історичною роллю пісні як центрального жанру національної культури, що міцно вкоренилася у професійному мистецькому мисленні. Саме цей культурний код продовжує актуалізуватись у творчості сучасних митців [Фрайт, 2000].

У цьому культурно-історичному контексті яскраво вирізняється творча постать Жанни Колодуб. Її композиторський стиль ґрунтується на органічному поєднанні українського народного мелосу із сучасними музичними техніками. Мелодія в її творах часто має фольклорне походження, не лише виконуючи функцію джерела інтонацій, а й виступаючи носієм образно-сміслового змісту. Народний мотив стає складником авторського почерку, утворюючи своєрідний міст між традицією та сучасністю.

У музично-педагогічному доробку композиторки особливе місце посідають твори для дітей, спрямовані на виховання естетичного смаку й любові до народної музики. Серед них — унікальна «Музична абетка», два зошити «Обробок пісень народів світу для дітей», кантата для дитячого хору та оркестру «Слухай, країно!» [див.: Сулім, 2010]. Ці твори покликані популяризувати народну пісню, яка, на жаль, рідше звучить на професійній сцені.

Звернення до старовинних обрядових жанрів є важливим аспектом творчості Ж. Колодуб. Дві фортепіанні «Веснянки» композиторка вибудовує на основі ритмічно-танцювальних та ліричних інтонацій весняних пісень, у яких оживає образ пробудженої природи. Музична тканина п'єс вирізняється колористичною насиченістю, використанням танцювальних елементів та динамічною драматургією, що створює ефект народного свята.

Одним із репрезентативних творів народного мелосу творчості Жанни Колодуб є Сюїта № 1 («Фольклорна») для двох фортепіано. Циклічна форма забезпечує послідовне розгортання народних тем, переосмислених через індивідуальний стиль композиторки. П'ятичастинний цикл побудований на матеріалі українських народних пісень — «На бережку у ставка...», «Хміль хмілями...», «А вже третій вечір...», «Як пішов мій миленький...». Кожна частина має власний характер, темп, ладово-інтонаційне забарвлення й драматургічну логіку, що створює цілісну художню композицію.

Народна мелодія в сюїті не подається у статичному вигляді — вона стає основою інтонаційного розвитку, зазнаючи трансформації через темброві, ритмічні, фактурні й гармонічні зміни. Завдяки діалогу двох фортепіано композиторка досягає динамічності звучання, розширює темброві можливості інструмента і створює ефект ансамблевого багатоголосся. Такий прийом надає фольклорному матеріалу нового змістового наповнення, водночас зберігаючи його автентичну основу.

Особливо яскраво художній задум композиторки розкривається в четвертій частині — «У Карпатах», яка вирізняється неповторною атмосферою гірського пейзажу. Саме тут відчутно панує карпатський колорит, що передається не лише за допомогою мелодико-ритмічних інтонацій, а й завдяки вишуканим тембровим прийомам. Композиторка майстерно використовує глісандо струнами рояля й педальні ефекти, які створюють відчуття об'ємного, ніби розлитого в просторі звучання. Ці засоби імітують акустичні явища гірського середовища — шум вітру, гул гірських потоків,

відлуння голосів у просторі. У результаті звучання набуває живописного характеру, утворюючи майже звуковий ландшафт, у якому фольклорна мелодія постає не як цитата, а як органічна частина природного світу. Такий підхід надає музиці не лише емоційної глибини, а й просторової об'ємності, занурюючи слухача в атмосферу автентичного Карпатського краєвиду [Пруднікова, 2007].

Сюїта вирізняється особливою емоційною насиченістю — від ліричних і пасторальних інтонацій до танцювально-жартівливих та експресивно-драматичних епізодів. У такий спосіб Жанна Колодуб майстерно поєднує традиційність та індивідуальність, вибудовуючи складну художню тканину, у якій народний мелос постає невичерпним джерелом натхнення для сучасної композиторської мови.

Саме ця гнучкість у роботі з фольклорним матеріалом визначає характер її творчого підходу. Перехід від безпосереднього цитування до глибокого інтонаційно-структурного переосмислення надає творам композиторки особливої глибини й стилістичної цілісності. Фольклорна основа в її музиці не функціонує як статична цитата, а стає динамічним елементом авторського висловлювання. Композиторка майстерно поєднує традиційні елементи з індивідуальним стилем, формуючи власний художній світ, у якому народний мелос набуває нової естетичної ваги.

**Висновки.** Творчість Жанны Колодуб репрезентує глибоке знання українського фольклору, вміння органічно трансформувати автентичний матеріал у власну композиторську мову і писати твори, у яких зберігається й оновлюється національна музична традиція. Використання народного мелосу не є цитатним — це творчий процес художньої переінтерпретації, завдяки якому українська фольклорна спадщина набуває нового звучання в контексті сучасної академічної музики.

### **Список використаної літератури**

1. Корній Л. П. Історія української музики : у 3 ч. Ч. 2. Київ ; Харків ; Нью-Йорк, 1998. 387 с.
2. Пруднікова Л. І. Коментарі // Пруднікова Л. І. Фортепіанний ансамбль : хрестоматія. Київ, 2007. С. 7–16.
3. Пяковський І. Б. Теоретичне музикознавство в дослідженні української національної музичної культури. Мистецтвознавство України. Київ, 2009. Вип. 10. С. 75–78.
4. Садовенко С. М. Неофольклоризм у контексті музичної культури України другої половини ХХ — початку ХХІ століття // Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2010. № 2. С. 173–177.
5. Сулім Р. А. Жанна Колодуб: «Просто я люблю професію своєю» // День. 2010. 13 січня (№ 2).
6. Сулім Р. А. Композитор Жанна Колодуб: сторінки життя і творчості. Суми : Еллада, 2017. 619 с.
7. Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво. Київ, 2000. 18 с.

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-72-6-82>  
УДК 78.071.1Колодуб:78.091НМАУ(477)(045)

## **ХОЛОДНА О. О.**

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

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

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

© Холодна О. О., 2025.

### **ЮВІЛЕЙНИЙ ВЕЧІР ЖАННИ КОЛОДУБ ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ВЕЛИКОГО ТВОРЧОГО ШЛЯХУ**

#### **ANNIVERSARY EVENING OF ZHANNA KOLODUB AS A REFLECTION OF A GREAT CREATIVE PATH**

У Великій залі Національної музичної академії України імені Петра Ілліча Чайковського 27 лютого 2025 року відбулась знаменна подія — ювілейний вечір з нагоди 95-річчя Жанни Юхимівни Колодуб. Надзвичайно вдало вибудований, він пройшов ніби на єдиному диханні і залишив глибокий слід у душах слухачів. У ньому, як у чарівному дзеркалі, набули відображення головні ознаки творчості ювілярки — її жанрова різноманітність і образна багатогранність. Головною організаторкою концерту була кафедра загального та спеціалізованого фортепіано на чолі з її завідувачкою Наталією Олександрівною Лукашенко, кафедра, на якій мисткиня працювала майже шістьдесят п'ять років. Наталія Олександрівна залучила до участі в цьому концерті своїх друзів і найкращих виконавців з інших кафедр, щоб якнайповніше розкрити творчість композиторки.

Вечір почався чудовим фортепіанним дуетом у складі доценток кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Олени Жаркої та Оксани Большакової, які виконали життєрадісний «Вальс» із Другої концертної сюїти — «Ретро-сюїти». З перших звуків у залі запанував святковий настрій. Далі особливо дотепно прозвучала в їхньому виконанні жартівлива пісенька «Як поїхав мій миленький» — п'єса із «Фольк-орної сюїти».

Органічним продовженням свята були ювілейні привітання. Від імені ректорату й адміністрації Національної музичної академії ювілярку вітав проректор з виховної, творчої роботи та міжнародних зв'язків народний артист України, професор Михайло Мимрик. Він наголосив на значенні творчості Жанни Колодуб для української музичної культури і вручив їй найвищу нагороду Академії — «Почесну відзнаку». Від Спільки композиторів України з вітальним словом виступив заслужений діяч мистецтв України Віктор Степурко. Він відзначив вагомий внесок Жанни Юхимівни в музичну справу не тільки як композиторки, а і як громадської діячки, нагадав про її головування на конкурсі композиторів імені Віктора Косенка й на конкурсі дітей-виконавців імені Жанни Колодуб. Також він нагадав слова Мирослава Скорика про те, що композиторка у своїй творчості приділила увагу майже всім музичним жанрам — а це свідчить про закоханість у музику і в людей, для яких вона створюється.

Від кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Жанну Юхимівну зворушливо вітала заслужена діячка мистецтв України, професорка Наталія Лукашенко. Це було освічення в коханні від імені педагогічного колективу і студентів кафедри. А ще Наталія Олександрівна піднесла ювілярці свій особистий подарунок: привітала її натхненним виконанням солоспіву на вірш Лесі Українки «На мотив із Міцкевича», твору членкині Спільки композиторів Німеччини Єлизавети Гессе, присвяченого Жанні Колодуб. Важливо, що написати цей твір авторку надихнула висловлена колись у приватній розмові думка Жанни Юхимівни про складну синтаксичну побудову цієї поезії. Так народилася

цікава лірична мініатюра для нестандартного складу виконавців: вокал, скрипка, альт, фортепіано. Співала солістка оперної студії, лавреатка міжнародного конкурсу Катерина Єрошкіна, партії струнних виконали доцентка кафедри скрипки Ніна Сіваченко і завідувач відділу скрипки Київської дитячої школи № 3 імені Віктора Косенка Олександр Павлов, біля рояля — Наталія Лукашенко.

Зірковий дует Антон Кушнір — Марія Пухляк продемонстрував високий художній рівень виконання, до того ж, їхній виступ був цікаво побудований. Перша п'єса — «Герда» з альбому «Снігова королева» — змусила слухачів поринути у світ казкової краси. Неймовірно прекрасна *соль мажорна* мелодія у флейти як уособлення цноти й тендітності пливла на тлі плавного м'якого акомпанементу фортепіано, ніби лебідь по гірському озеру. Далі прозвучав «Ноктюрн» — дебютний твір Жанни Юхимівни. Повертаючись у світлий *соль мажор* після модуляції в тональність домінанти наприкінці попередньої п'єси, ніжне співзвуччя флейти й фортепіано перенесло аудиторію зовсім в іншу реальність — у сферу щирих емоцій, душевних поривань і надій. І на останок — «Слов'янське коло» в *до мажорі* — знову домінантне співвідношення. Тут слухач опинився у вирі фольклорних танцювальних поспівок і фактурних знахідок, гідних пера Ігоря Стравінського.

Далі був виступ доцента Ігоря Рябова, досконалий як у звуковому, так і в суто технічному планах. Ігор Сергійович — гордість кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, і не дарма ювілярка відзначила його серед інших учасників концерту, особисто висловивши своє задоволення його грою. У його виконанні цикл із чотирьох фортепіанних п'єс — ціла гама людських почуттів, яку так майстерно передав піаніст.

«Ліричне інтермецо» для труби й фортепіано у виконанні асистента-стажиста Національної музичної академії Іллі Шевчука і лавреатки міжнародних конкурсів Тетяни Петлицької було ще одним подарунком. Чудові мелодійні теми, колоритні тембральні ефекти, які розширюють виражальні можливості інструмента, дали змогу виконавцеві виявити неабияку майстерність.

Ще один виступ — фортепіанне тріо у складі лавреатів міжнародних конкурсів Аліси Смаричевської, Ніни Сіваченко і Наталії Яропуд, які виконали сюїту «Трохи про старовину» у трьох частинах: «Давні часи», «Романс» і «Скерцо». Якщо у двох перших частинах відтворено атмосферу сивої давнини, то в завершальному Скерцо зображено її в суто сучасній гротескній манері. Виконавці продемонстрували справжню мистецьку зрілість і ансамблеву збалансованість.

Надзвичайно яскравим був виступ заслуженої артистки України Анни Поліщук із дуже складною віртуозною п'єсою «Токата-поема». У її довершеній грі повною мірою виявилися артистизм, звукова рафінованість і технічна майстерність.

Потім на сцену вийшов славетний Київський квартет саксофоністів у складі лавреатів міжнародних конкурсів заслуженого артиста України Юрія Василевича, народного артиста України Михайла Мимрика, лавреата премії Льва Ревуцького Романа Фойтуми й аспіранта Академії Станіслава Нідзельського. Дві п'єси із сюїти «Музика для чотирьох», «Блюз» та «Верховинські перегуки» занурили зал у стихію джазу. Особливе враження справило виконання п'єси, у якій поєдналися два фольклорні стилі — негритянський і західноукраїнський.

Завершальна частина концерту розпочалася виступом студентського камерного оркестру академії під орудою народного артиста України, професора Ігоря Андрієвського. Кульмінацією вечора стало виконання «Concerto doloroso» для скрипки з оркестром, який Жанна Юхимівна присвятила пам'яті свого батька, якого закатували німецькі фашисти. Грала Ніна Сіваченко. Незважаючи на складність сприйняття цієї трагічної музики і розуміння її сучасних засобів виражальності, у залі панувала абсолютна тиша, а після завершення гри слухачі нагородили виконавців тривалими оваціями. І це не дивно, адже вони поринули в глибини музики, смислове навантаження якої повною мірою резонує з тим, що відбувається нині в Україні, у світі і в душах людей.

На завершення вечора оркестр під керуванням Ігоря Андрієвського виконав дивовижну сюїту під назвою «Нові багателі». У програмі концерту її призначенням було — зняти в аудиторії скорботне напруження після «Concerto doloroso». Драматична сутність циклу не менш значуща. Але сама форма цих чотирьох маленьких шедеврів, так званих «дрібничок», образів, схильних до швидкоплинності й активності дієвих перевтілень, краса оркестрових тембрів сприяли поверненню слухачів з емоційної безодні в сувору реальність. Це було неймовірно.

Отже, програма ювілейного вечора відобразила еволюцію стилю композиторки: від врівноваженої неокласичної манери письма в ранній та середній періоди до драматизму й експресії в пізній періоді творчості. У концерті було відтворено широкий діапазон жанрової, звукової та образної палітри однієї з найвизначніших постатей в українській музиці нашого часу — Жанни Юхимівни Колодуб.

Успішному проведенню вечора значною мірою завдячуємо високопрофесійній режисурі заслуженої діячки мистецтв України Лариси Леванової та довершеній презентації концерту, яку здійснила ведуча музичних програм Національної філармонії України, заслужена діячка мистецтв України музикознавиця Світлана Корецька.

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-72-6-87>

УДК 780.8: 780.616.432:398.21:78.071.1Колодуб(477)(045)

## **ЩЕРБАКОВ Ю. В.**

**Щербаків Юрій**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри концертмейстерства Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (Одеса, Україна).

**Shcherbakov Yurii**, Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Associate Professor at the Department of Concertmaster, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music (Odesa, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-2949-0747>

© Щербаків Ю. В., 2025.

### **УТЛЕННЯ КАЗКОВОЇ ТЕМАТИКИ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ ЖАННИ КОЛОДУБ**

#### **THE EMBODIMENT OF FAIRYTALE THEMES IN THE PIANO WORK OF ZHANNA KOLODUB**

У фортепіанному репертуарі вагому роль відіграють твори для дітей, яким значну увагу надають композитори різних шкіл і поколінь і які потребують системного наукового осмислення.

Неоцінений внесок у розвиток дитячої музики належить і видатній українській композиторці народній артистці України, заслуженій діячці мистецтв України, професорці Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Жанні Колодуб, твори якої вивчають у музичних навчальних закладах, виконують на концертних сценах. Особливої популярності набули її програмні мініатюри, поліфонічні п'єси, цикли («Весняні враження», «Зоопарк», «Дитячий альбом»), яскраві образи яких легко сприймає дитяча фантазія.

Серед фортепіанних творів Жанни Колодуб казкового спрямування назвемо п'єсу «Казочка» (1975), цикли «Снігова

королева» (1975) і «Казкові народні пісні» (2000), опубліковані німецьким видавництвом.

Досить багато композиторів створювали репертуар для дитячого слухання чи для дитячого виконання, у якому вирізняються цикли, пов'язані з літературною казкою. Зазначимо, наприклад, цикли для фортепіано в чотири руки «Музика до дитячої казки Гофмана "Лускунчик та Мишачий король"» («Musik zu Hoffmann's Kindermärchen vom "Nußknacker und Mausekönig"», op. 46, 1855) і «Музика до "Казки про Свинопас" Ганса Хрістіана Андерсена» («Musik zu Andersens Märchen vom Schweinehirten», op. 286, 1908) Карла Рейнеке (Carl Reinecke). Цикл «Моя матінка Гуска» («Ma mère l'oye») Моріса Равеля увійшов до репертуару фортепіанних дуетів, наприклад, Марти Аргеріх (Martha Argerich) і Ланг-Ланга (Láng Lång) або Лукаса й Артура Юссен (Lucas & Arthur Jussen).

У фортепіанних циклах та окремих п'єсах казковий зміст виявляється вже на рівні програмної назви: «Вечірні казки» («Pensée du soir») Бенжамена Годара (Benjamin Godard), «Казка» з циклу «Наївна музика» Валентина Сильвестрова, сюїта «Казки та історії» Юрія Шамо, «Казка» Ісаака Берковича, «Давня казка» Богдани Фільц, «Арабська казка» («Arabian Tale») Марти Мієр (Martha Mier), сюїта «Казка про Попа і наймита його Балду» Миколи Сільванського.

Варто звернути увагу на поетичність текстів Г.-Х. Андерсена, яку свого часу помітили Клара і Роберт Шумани. Романтичність задумів письменника, ліричність його оповідань протягом століть надихали багатьох композиторів — Йоханна Хартмана (Johann Hartmann), Людвіга Шитте (Ludvig Schytte, Данія), Франца Шмітта (Franz Schmidt), Едварда-Александра Макдоуелла (Edward Alexander MacDowell), а також балетмейстерів, скульпторів. Літературні образи казок Г.-Х. Андерсена втілені у творах композиторів різних жанрів:

— операх — чеського митця Еміля Буріана (Emil František Burian), угорських Рудольфа Вагнера-Регені (Rudolf Wagner-Régeny) й Дьордя Ранкі (György Ránki), італійського Ніно Рота (Nino Rota), українського Федора Якименка;

— балетах — польського і французького композитора Александра Тансмана (Aleksander Tansman), французького Жана Франсе (Jean Françaix), українських Андрія Бондаренка, Олександра Костіна, Михайла Чембержі);

— оркестрових сюїтах, мюзиклах (Михайла Шуха) та ін.

Коло казкових образів, навіяних літературною творчістю Г. К. Андерсена, утілені й у творах Сергія Борткевича, Геннадія Саська.

На особливу увагу заслуговує фортепіанний альбом Жанни Колодуб «Снігова королева» (1975), у якому юні музиканти можуть інтерпретувати казкові образи. У дослідженнях Світлани Алексєєвої [1983], Ольги Лігус [2005], Юрія Станішевського [2003], Марини Черкашиної-Губаренко [1999], Римми Сулім [2017] ідеться про кілька жанрових версій казок Г.-К. Андерсена в музиці композиторки (фортепіанний альбом, п'єси для камерного ансамблю, симфонічна сюїта і балет),

Для композитора написання творів для дітей — це особливе і специфічне завдання, адже необхідно враховувати як зацікавленість дітей змістом твору, так і емоційне навантаження музичного континууму, яке вони спроможні технічно опанувати.

Безумовно, вагомим чинником активізації художньо-образного сприйняття цікавого сюжету казки у процесі вивчення п'єс із фортепіанного альбому постане обговорення з педагогом зв'язків між літературним і музичним джерелами. Такий підхід до опрацювання композиторського тексту спонукає шукати технічні прийоми гри й темброві характеристики, які найбільше сприятимуть відтворенню образної атмосфери літературного першоджерела.

Жанна Колодуб, готуючи фортепіанний цикл за літературним твором, не тільки талановито трактувала символіку образів музичними засобами, а й поставила перед собою та видавцями завдання надати нотній збірці такого візуального оформлення (12 яскравих ілюстрацій), яке ще більше зацікавить дітей. Зміст свого задуму композиторка розкрила у передмові до нотного видання, наголошуючи:

*У музиці неможливо відобразити всі казкові події, усі пригоди героїв, але ми намагалися зберегти головне: ідеї добра, любові, відданості, впевненості у перемозі над усім злим і похмурим [Колодуб, 1978, с. 6].*

Ця думка була вдало реалізована і підкреслена в музиці Жанни Колодуб та ілюстраціях А. Площанського.

У нотному виданні на дванадцяти кольорових малюнках у форматі альбомного аркуша зображені портрети головних героїв казки Г.-Х. Андерсена. Казкова атмосфера супроводжує юного музиканта, коли він гортає сторінки і бачить на них візерунки, невеличкі малюнки після нотного тексту. Тематика п'єс та ілюстрацій відтворює багатогранний зміст відомої казки, у якій утілені портрети героїв («Герда», «Сумна Герда», «Кай», «Снігова королева», «Троль»), жанрові сценки, пейзажі, сюжетні номери («Викрадення Кая», «Зустріч»).

Мініатюри циклу об'єднані драматургічним задумом, який зберігає, незважаючи на скорочений порівняно з першоджерелом варіант, розгортання основної літературної фабули. Це, безумовно, становить основу для створення театралізованих постановок фортепіанного альбому «Снігова королева» в музичних закладах, що вже не одноразово відбувалось. Зазначимо, що таким чином програмність цього фортепіанного твору спонукає створити його більш розширену / завершену сценічну версію, яка межує на рівні синтезу різних мистецтв (музики, живопису, хореографії, пластики, літературного слова).

Фортепіанний цикл «Снігова королева для дитячого виконання, як і фортепіанний твір М. Равеля «Моя матінка Гусиня» (з яким опус Жанни Колодуб поєднують також елементи імпресіоністичного письма), набув утілення і в балеті. І тут доречно навести слова Марини Черкашиної-Губаренко, яка підкреслила:

*... так буває: із п'єс для фортепіано — до повнометражного, великого оркестрового сценічного полотна... [Черкашина-Губаренко, 1999, с. 20].*

Підсумовуючи, наголосимо на тому, що у фортепіанному циклі «Снігова королева», виданому у вигляді книжки з картинками, Жанна Колодуб звертається до найбільш поширеної серед дітей казкової тематики, викликаючи яскраві емоції. Вона вирішує певні технічні й художні завдання відповідно до рівня підготовки дітей. Композиторка цілеспрямовано орієнтується на синтез різних видів мистецтв, що значно активізує дитяче сприйняття літературної казки і музичного матеріалу.

Використовуючи широкий діапазон засобів музичної виразності (красиві ліричні мелодії, ефекти фантастичного мерехтіння, контрастне зіставлення тембрів крайніх регістрів, сонористичні нашарування співзвуч на педалі, орнаментику, імітацію звуків природи і характерних ознак казкових персонажів) для відтворення казкового сюжету (фантастичність, загадковість, романтичність, ідея перемоги добра над злом), Жанна Колодуб досягає головного — емоційного зв'язку з дитячою аудиторією.

Отже, фортепіанний цикл «Снігова королева» Жанни Колодуб увійшов до дитячого репертуару, оновив образну систему казкового жанру, сприяючи розвитку художнього мислення молоді.

### **Список використаної літератури і джерел**

1. Алексеева С. П. Наша Жанна Колодуб // Розповіді про музику. Вип. 5. Київ : Муз. Україна, 1983. С. 89–103.
2. Колодуб Ж. Ю. Передмова // Колодуб Ж. Ю. Снігова королева : [Ноти]. Київ: Муз. Україна, 1978.
3. Лігус О. М. У світі музики і казки // Музика. 2005. № 5. С. 20–21.
4. Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії. Київ : Муз. Україна, 2003. 440 с.
5. Сулім Р. А. Композитор Жанна Колодуб : сторінки життя і творчості. Суми : Еллада, 2017. 620 с. : іл.
6. Черкашина-Губаренко М. Р. Творчі дебюти Жанни Колодуб. Київ, 1999. 24 с.

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-72-6-92>

УДК 781.2:37.091.3:780.616.432(045)

**Юшко Т. Ю.**

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

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

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

© Юшко Т. Ю., 2025.

## **ТЕМПОРИТМІЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ВИКОНАННЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ**

### **TEMPORHYTHMIC ORGANIZATION OF THE PERFORMANCE OF A MUSICAL WORK**

Для музиканта-виконавця на будь-якому етапі його професійного становлення важлива робота над ритмом.

У багатогранному комплексі засобів, що сприяють розвитку музики як процесу, одним із головних є ритм. «Спочатку був ритм», — заповідав Ганс фон Бюлов:

*... музика — це звуковий процес, а не мить ... вона розгортається у часі ... а звідси простий висновок, що звук і час є основними в оволодінні музикою, виконавською майстерністю, вони визначають усі інші першооснови<sup>1</sup>.*

Як і мелодія, гармонія та інші засоби музичної виражальності, ритм, пронизуючи всі елементи музичної тканини, залежить від емоційного змісту твору. Слухове сприйняття закономірностей ритму в музичному творі — одна з найваж-

---

<sup>1</sup> Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва : Музыка, 1967. С. 44.

лівіших умов його повноцінної виконавської інтерпретації. Ритм сприймається безпосередньо, емоційно і рельєфно, живий ритмічний рисунок набуває характерного втілення у творах, різних за жанром, фактурою тощо.

Зважаючи на те, що студенти класу загального та спеціалізованого фортепіано в музичних училищах і закладах вищої освіти переважно не опанували гри на фортепіано в дитинстві (за окремими винятками), вважаємо, що вкрай важливо розглянути питання про виховання в них почуття ритму. Варто зауважити, що навчити ритму досить важко, адже його треба відчувати. Проте, як і інші музичні здібності, почуття ритму можна виховати, розвинути в поєднанні з іншими музично-виражальними засобами. Тільки за таких умов можна вирішувати певне музичне завдання.

Розглянемо основні причини ритмічних помилок і методи їх подолання. Передусім необхідно визнати, що різноманітні ритмічні довільності є наслідком недостатнього розвитку музичних здібностей, неграмотного прочитання метроритмічного запису або відсутності належного професіоналізму. Не зайве сказати, що виконавська культура музиканта формується у процесі виховання, здобуття освіти протягом багатьох років навчання, коли розвиваються інтелектуальні й фізичні компоненти музичної обдарованості, зокрема музичний слух, ритм, пам'ять, реакція на музику. Не менш важливе значення мають і особливості нервової системи музиканта, фізичні дані, що мають відповідати обраній спеціальності. Незалежно від подальшої професіоналізації, на кожному етапі професійної підготовки виконавця — школа — училище (коледж) — заклад вищої освіти (академія) — постають свої конкретні завдання й особливості.

Виховання ритму — це впровадження в музичне мислення дитини основ порядку і рівноваги. Почуття ритму спирається на слухове сприйняття. Прикро, але навіть у вищій школі дуже часто виявляються суттєві помилки, що їх допустили педагоги дитячих музичних шкіл, коли вже дорослий, ніби сформований музикант зненацька починає лічити вголос і, захоплений своєю «мелодекламацією», не чує того, що виконує.

Процес сприйняття музичного твору дуже складний. Безумовно, йому передують певні враження від попереднього спілкування з музикою, а вже далі відбувається осмислення сприйнятого. Дуже результативною формою музичного виховання загалом, а особливо відчуття ритму, є ансамблева гра, йї з перших кроків навчання належить надавати якомога більше уваги. Учасники ансамблю навчаються чітко уявляти своє місце і функції у процесі виконання, мимоволі прислухаються до партнера і коригують свою гру щодо ритму, динаміки, штрихів, виявляють ініціативу.

Працюючи у класі загального і спеціалізованого фортепіано, важливо наголосити, що неоднаковий рівень підготовки студентів на різних факультетах потребує від педагога індивідуального підходу до кожного, постійного удосконалення методики роботи. Адже ці студенти не володіють досконало фортепіано, тому педагог має виявляти слабкі ланки в музичному розвитку кожного і зосередитись на роботі над ними.

Одне з найскладніших завдань для виконавця — це здатність протягом усього твору витримати темп і досягти єдиного ритмічного пульсу. Під ритмічним пульсом розуміють співвідношення загального ритму твору і ритму окремих побудов. Його можна порівняти з биттям серця людини, пульс якої загалом ритмічний, але в окремі моменти може збуджуватись чи заспокоюватись. Для досягнення єдності темпу багато що залежить від музичних здібностей студента: більш обдарований, розвинений краще вирішить це завдання. Недосвідченому студенту складно знайти потрібний темп твору, особливо, коли йдеться про п'єси кантиленного характеру. Якщо початковий темп узятو неправильно, то природність ритмічної пульсації порушується і музика сприймається як неорганізований шум.

Серед усіх процесів вивчення твору організація часу потребує окремої уваги, щоб упевнено узгодити із самим собою і з автором моменти щодо ритму, темпу й інших відхилень і змін. Чим же треба керуватися у виборі темпу? Як уже зазначалося, правильний темп має підказати сама музика, її образно-емоційний зміст, характер ритмічної структури

твору, фактура тощо. Адже недаремно до XVIII століття композитори часто не позначали темпів, вважаючи, що усталені інтерпретаторські традиції та особливості твору (жанрові, фактурні) підкажуть виконавцеві потрібний темп.

Зрозуміло, нині музикування зовсім інше, сучасний музикант виконує твори різних стилів, епох, напрямів. Відомі безліч методичних рекомендацій, редакцій класичних творів, проте неправильний підхід редакції може увести початківця в оману. Адже редакція навіть видатного митця — це лише його погляд на твір. Вивчивши його, музикант доходить висновку, що цей твір чи його окремі частини слід виконувати в темпах, що відповідають позначкам метронома (наразі ми упускаємо всі інші компоненти редакції). Такі редакції принесуть користь лише за умови, якщо виконавець зрозуміє логіку мислення редактора у виборі темпів, а не буде приймати їх як щось непорушне. Навіть авторські позначення метронома можуть бути лише вихідним моментом, який спрямовує пошуки виконавця у певне русло, чи тим критерієм, з яким виконавець порівнює відчуття темпу. Навряд чи можна, виставивши маятник метронома на певну поділку його шкали, вважати, що темп раз і назавжди визначений, адже виконавець у будь-який час зможе взяти його точно. Навіть якщо він і виробить якийсь темп, більш-менш наближений до вказівки метронома, то він буде радше механічний, а не підказаний внутрішньою логікою розвитку музики.

Справедливо зауважити, що неможливо узгодити виконання з показниками метрономів, які запропонували автори чи редактори, адже сліпа ефективність цих інструкцій стирає найменші зміни у тривалості звуку, який дихає життям під час виконання.

Отже, правильний темп має органічно впливати з характеру виконуваної музики. Кожен музикант мав нагоду переконатися, що, заглибившись у сутність музики, він, не роздумуючи над цим спеціально, знаходив темп, завдяки якому міг найбільш повно відтворити її особливості.

Безумовно, головним має бути авторський текст, зазначені в ньому темпи, відхилення від них тощо. Справді, важко

обґрунтувати виконання *Allegro*, якщо автор позначив *Andante*, і навпаки. Проте в самому русі *Allegro* чи *Andante* може бути дуже багато градацій, уміле користування якими і надасть різноманітності виконанню. По суті, виконавство й розпочинається з відчуття цих градацій. Навіть у п'єсах, у яких визначена певна швидкість руху (марш, танець тощо), особливість кожного конкретного твору буде підказувати відповідний йому темп.

Отже, темп визначають згідно з внутрішнім змістом музики. Вивчаючи авторський текст, ремарки, визначаючи особливості стилю композитора, ніби пропускаючи музику крізь себе, виконавець знаходить потрібний темп. Тому не слід «підтягувати» студента, що обрав непереконаливий темп, пропонувати більш прийнятний, необхідно, розкриваючи обраний зміст музики, наводячи асоціації, нашттовхнути його на вибір темпу, який органічно впливає з неї.

Професор Віталій Сечкін, розповідаючи про методи роботи Якова Зака, зазначав, що в його класі взагалі не було мови про темп як про потребу зіграти швидше чи повільніше. За допомогою асоціацій, інколи досить далеких, він спрямовував студента на розуміння образного змісту твору, внаслідок чого народжувався темп, відповідний образно-емоційному строю музики.

Досить часто педагоги наполягають, що бахівське *Allegro* має бути ось таким, *Allegro* інших класиків — інакшим. Безсумнівно, у кожного стилю є свої особливості, що й відбивається у відповідному виборі темпів. Проте сам по собі «бахівський» темп нічого не дасть для розуміння стилю. Треба спрямувати зусилля на те, щоб виявити характерні особливості музики, щоб стилістично «правильний» темп став внутрішньою потребою виконавця. Він може досягти цього не за готовими рецептами, а шляхом опанування широкого кола творів певного стилю.

Тільки вивчення кожного поширеного поняття, точна перевірка кожної традиції на пробному камені самостійного мислення — ось що дасть змогу митцеві знайти самого себе та побачити речі своїми очима.

## 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 2.

#### ТВОРЧА ПОСТАТЬ ЖАННИ КОЛОДУБ

#### М а т е р і а л и

Другої всеукраїнської науково-практичної конференції.

Національна музична академія України  
імені П. І. Чайковського.

Київ, 11–12 квітня 2025 року

Редактори-упорядники — *Наталія Лукашенко, Павло Походзей*

Редактор текстів англійською мовою — *Наталія Лукашенко*

Літературне редагування — *Лідія Світайло, Лариса Гнатюк*

Верстка і макетування — *Лариса Гнатюк*

За достовірність інформації, зміст статей і посилань  
відповідають автори

Висловлені у статтях думки можуть не збігатися  
з поглядами редакції

Збірник ліцензується відповідно  
до Creative Commons Attribution 4.0 International License

Формат 60×84 1/16

Папір офсетний. Гарнітура Georgia, Times, Arial.

Обл.-вид. арк. 3,84. Ум. друк. арк. 5,7. Наклад 300

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.

## **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 2**

#### **THE CREATIVE PERSONALITY OF ZHANNA KOLODUB**

### **Materials**

**of The Second All-Ukrainian Scientific and Practical Conference**

**Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.**

**Kyiv, April 11–12, 2025**

Compiling editors — *Nataliia Lukashenko, Pavlo Pokhodzei*

Editor in English — *Nataliia Lukashenko*

Editor — *Lidiia Svitailo, Larysa Hnatiuk*

Layout design — *Larysa Hnatiuk*

The authors are responsible for the accuracy of the information,  
content of the articles and links

The opinions expressed in the articles  
may not coincide with the views of the editorial staff

The collection is licensed  
under the Creative Commons Attribution 4.0 International License

Format 60×84 1/16. Offset paper. Offset printing.

Typeface “Georgia”, “Times”.

Accounting and publishing sheets: 3.84.

Standard printed sheets: 5.7. 300 copies.

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