

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ЄРУСАЛИМСЬКА АКАДЕМІЯ МУЗИКИ І ТАНЦЮ
ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА КОНСЕРВАТОРІЯ ТРІЄСТУ ІМЕНІ ДЖУЗЕПPE ТАРТІНІ
АКАДЕМІЯ МУЗИКИ Й ТЕАТРУ ЕСТОНІЇ
УКРАЇНСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ ЦЕНТР У ПАРИЖІ
УКРАЇНСЬКИЙ ІНСТИТУТ АМЕРИКИ
ЦЕНТР МУЗИЧНОЇ УКРАЇНІСТИКИ ІМЕНІ ГЕРОЯ УКРАЇНИ М. СКОРИКА
РАДА МОЛОДИХ ВЧЕНИХ НМАУ ІМ. П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО
ДО 160-РІЧЧЯ НМАУ ІМ. П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО

МАТЕРІАЛИ

Міжнародної наукової конференції

«ЦІННІСНІ ВИМІРИ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МИРОСЛАВА СКОРИКА»

(до 85-річчя від дня народження)

1-2 червня
2023 рік
Київ

Матеріали Міжнародної наукової конференції
«Ціннісні виміри культурно-мистецької діяльності Мирослава Скорика»
(до 85-річчя від дня народження)

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського
(протокол №4 від 22 грудня 2023 року)

«Ціннісні виміри культурно-мистецької діяльності Мирослава Скорика» (до 85-річчя від дня народження) : зб. матеріалів міжнар. наук. конф. (м. Київ, 1-2 червня 2023 р.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2023. – 88 с.

У виданні подано матеріали «Ціннісні виміри культурно-мистецької діяльності Мирослава Скорика» (до 85-річчя від дня народження). Збірник буде корисним для музикантів-фахівців, викладачів фахових дисциплін, науковців-гуманітаріїв, культурологів, диригентів та виконавців.

Редакційна колегія:

Тимошенко М. О., доктор філософії, професор, член-кореспондент НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, ректор НМАУ ім. П. І. Чайковського (головний редактор).

Скорик А. Я., доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, проректор з наукової роботи НМАУ ім. П. І. Чайковського (заступник головного редактора).

Юник Д. Г., доктор педагогічних наук, професор кафедри теорії та історії музичного виконавства НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Антіпіна І. О., доктор філософії, начальник науково-інформаційного відділу Центру музичної україністики імені Героя України М. М. Скорика НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Юрова І. Ю., кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри мов НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Юник О.О, технічний редактор Центру музичної україністики імені Героя України М. М. Скорика НМАУ ім. П. І. Чайковського.

ЗМІСТ

Микола Жулинський <i>Романтик із мороку тоталітарної ночі</i> _(згадуючи Мирослава Скорика).....	5
Катерина Фадєєва <i>Наукові рефлексії Мирослава Скорика в сучасному музикознавстві</i>	8
Олена Гончарова <i>Культурно-мистецькі практики Софонісби Ангвіссоли у ранньомодерній Італії</i>	12
Габрієла Асталош <i>Інноваційна трактовка виразових можливостей інструментів у тріо «Речитативи та рондо» М. Скорика</i>	19
Віра Сумарокова <i>Віолончельна творчість Мирослава Скорика в контексті діалогу з українськими виконавцями</i>	23
Дмитро Щириця <i>Творчість Мирослава Скорика у контексті тембрових пошуків ХХ–ХХІ століть</i>	27
Олена Касьянова <i>Пластичне вирішення танцю золотого тільця в опері Мирослава Скорика «Мойсей»</i>	30
Ніна Дика <i>Мирослав Скорик і Квартет імені М. Леонтовича</i>	32
Антіпіна Інна <i>Вектори просвітницької діяльності Мирослава Скорика</i>	41
Олександра Шевельова <i>Режисерське вирішення біблійної тематики в опері Мирослава Скорика «Мойсей»</i>	44
Ірина Стародуб <i>Від прелюдій та фуг – до «Мелодії»: феномен виконавської актуальності фортепіанних творів Мирослава Скорика</i>	49
Микола Ластовецький, Зоряна Ластовецька-Соланська <i>Мирослав Скорик: штрихи до творчого портрету видатного українського композитора сучасності</i>	53
Ганна Хананасєва, Сергій Хананасєв <i>Шлях трансляції авторської творчої ідеї до публіки (на прикладі мистецьких проєктів КФМК ім. М. Скорика)</i>	59
Оксана Пшенична <i>Псалом № 50 М. Скорика: сучасність духовної тематики в українській музиці та вокальна інтерпретація твору</i>	62
Сергій Воробйов <i>Свято Русалії в українській культурі, його відображення в опері Миколи Лисенка «Майська ніч»</i>	66
Наталія Сімонова <i>Жанрово-стильові особливості опери Дж. Россіні «Шовкова драбина»</i>	71
Ірина Великодна <i>Мирослав Скорик у музичному освітньому просторі</i>	74

Соломія Івахів <i>Мирослав Скорик та його творчість в Українському Інституті Америки та концертних залах США.....</i>	78
Чень Ліна <i>Специфіка формування індивідуального виконавського стилю у студентів-вокалістів під час роботи над музичними творами.....</i>	80
Лі Менцзе <i>Розвиток готовності студента-піаніста до самостійної інтерпретації музичних творів.....</i>	83
Ксенія Антіпіна <i>Виконавська інтерпретація твору М. Скорика «Шуміла ліщина»: погляд диригента</i>	86

МИКОЛА ЖУЛИНСЬКИЙ

*доктор філологічних наук, професор,
академік Національної академії наук України,
лауреат Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка,
директор Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
(м. Київ, Україна)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1474-728X>*

РОМАНТИК ІЗ МОРОКУ ТОТАЛІТАРНОЇ НОЧІ

(ЗГАДУЮЧИ МИРОСЛАВА СКОРИКА)

Як нині, бачу біля Національної опери повільно крокуючого Мирослава Скорика. Похилена голова, губи, здавалося, щось вишіптували, очі захищені за великими окулярами. Невже, подумав я, маестро згадує «Молитву, вишептану в ностальгії» свого друга Івана Драча? Тільки, мабуть, замість молитовного звернення до Слова, композитор сповідається музиці:

*Ніжносте, Музико,
Лютосте, Музико,
Вічносте, Музико,
Я твоя мить.*

І ось, бачу, музикант входить до Національної опери – до Храму – до серця Музики, де запалахкотить вогонь його творчості.

Коли ця мить відчуття ніжності, лютості й вічності музики торкнулася його душі? Тоді, коли його батьки, залюблені в музику, вдома, у родинному колі музикували?

Звучали скрипка, фортепіано, лунав спів геніальної оперної співачки Соломії Крушельницької, яка й спрямувала юного Мирослава на навчання у Львівській музичній школі-десятирічці. Внучатий небіж славетної Батерфляй, яка з великим тріумфом виконала арію гейші в 100 виставах «Мадам Батерфляй», все своє творче життя її пам'ятав і написав музику до балету «Повернення Батерфляй» (2006 р.). Саме в цій школі завдяки викладачеві з сольфеджіо Григорію Терлецькому десятилітній хлопчина відчув магію komponування. І тому, перебуваючи на засланні з репресованими батьками в Сибіру, він мав рідкісну для цих умов, але щасливу нагоду продовжувати навчання музиці: грі

на фортепіано в учениці самого С. Рахманінова Валентини Канторової та на скрипці під керівництвом Володимира Панасюка.

Мирославу Скорика пощастило повернутися, правда, лише йому одному, без батьків, до Львова і вступити до Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка. Там він особливо ретельно почав студіювати під керівництвом славетного Станіслава Людкевича теорію музики та композицію, яку згодом після навчання в аспірантурі викладав і у Львівській консерваторії, і в Київській.

Як відзначають дослідники творчості Мирослава Скорика, фахові музикознавці, композитор продовжив і розвивав традиції львівської композиторської школи, майстерно поєднуючи модерне музичне трактування як традиційного, переважно карпатського, фольклору, так і розвинутого в 20-30-ті роки ХХ століття міського, звісно, львівського музикування, захоплюючи сміливо в цей сучасний популярний динамічний ритм джаз.

Композитор Скорик, на мою думку, з особливою творчою прихильністю сприймав естетику романтизму з його культом почуттів і вивільненням, вірніше, виявленням природного начала в людині завдяки свободі самовираження, а отже, внаслідок творчого самоздійснення.

Адже романтична система універсальна. Для романтизму характерна висока духовність, яка найбільш повнокровно виявляється в синтезі мистецтв. Особливо чуйно реагував композитор на поетику слова, на образну систему кінематографа, органічно з'єднуючи свою музику з літературою, фольклором, живописом та іншими видами мистецтв. Його музичні переживання збагачуються романтичними інтонаціями, відчуття і відтворення прекрасного набуває нового сенсу і модерного вираження.

Поетика багатьох його музичних творів – музично-театральних, вокально-симфонічних, суто симфонічних, як концертів, камерно-інструментальних, вокальних – формується на творах літературних, на образах і символах українського фольклору, на прикметних фольклорних кодах. Саме тому Мирослав Скорик із таким великим творчим успіхом творив балет «Каменярі» за

І. Франком, оперу «Мойсей» за тим же Франком, романси та солоспіви на слова Шевченка, музику до драматичних фільмів, передусім до «Тіні забутих предків» (1964), кантати для хору і симфонічного оркестру – «Весна» на вірші І. Франка, «Людина» на вірші Едуарда Межелайтіса, поему-кантату «Гамалія» на слова Шевченка.

Гадаю, що Мирослав Скорик передусім неофольклорист, неоромантик, який органічно «перелив» ключову властивість музичної культури романтизму – синтез мистецтв – у новаторську постмодерну виражальну систему акордики. Про це композитор писав в одній із своїх теоретичних статей, правда, не аргументуючи власною творчістю.

Згадаймо, як Мирослав Скорик саме в дусі романтизму передав, відтворив у сюїті «Гуцульський триптих», у «Трьох українських весільних піснях», у «Карпатській рапсодії», у циклі п'єс «В Карпатах» такий органічний для романтиків народний дух, народну душу, відчуття та сприйняття природи як оберега і як караючого фатуму. Природи як органічного вияву вільного духу, як своєрідної духовної криниці, із якої людина черпає сили для того, щоб розрадити свою душу, звільнити тягар із серця, наповнитися добротою і людяністю, вірою в саму себе, у свої можливості й творчі сили. Мимоволі згадується «Музичний етюд» Івана Драча, який, правда, не адресований славетному композитору, але в ньому, у цьому вірші, «вичитується» творчий образ Мирослава Скорика:

*Вибухають сонати високо
В епіцентрі твоєї журби,
І симфонії чорні соколи
Гострять крила об чорні дуби.*

*І троянд неціловані жмутки
Посивіли з чиєїсь вини.
І по клавішах сивого смутку
Ходять сині сумні слони.*

КАТЕРИНА ФАДЕЄВА

*доктор мистецтвознавства,
професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(м. Київ, Україна)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2329-469X>

НАУКОВІ РЕФЛЕКСІЇ МИРОСЛАВА СКОРИКА В СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ

Мирослав Михайлович Скорик був один з тих, хто міг досягнути глибини сучасних йому проблем та шляхи їх подолання в тих галузях, де він був фахівцем. Це вимагає наявності у науковця специфічного і дуже рідкісного дару. Саме поєднання такої різнобічної обдарованості й дозволило йому бути не тільки композитором і музикантом, але й видатним науковцем.

Протягом свого життя Мирослав Михайлович займався найрізноманітнішими проблемами історії та теорії музики. Так, у статті «Композитор і сучасність: деякі проблеми взаємодії» [4] автор аналізував діяльність сучасного науковця в умовах панування концепції постмодернізму, розглядав головні проблеми взаємодії сучасного суспільства і нашої творчої спільноти. Мирослав Скорик відзначав, що в мистецтві немає сталих тенденцій, вони мають мінливий характер, і це спонукає музиканта, композитора, музикознавця бути у постійному пошуку, знаходячи «свою образно-стильову нішу» [4; 17]. Для оцінки напрямів сучасного мистецтвознавства потрібний певний часовий проміжок. Тільки завдяки цьому можна впевнено визначити тенденції руху музичного мистецтва і його рефлексії. Мирослав Михайлович відзначав, що такі сучасні авангардні течії, як алеаторика, тотальна серіальність, сонористика «як самоціль якоюсь мірою себе дискредитували» [4; 17] в очах сучасних музикантів. Про те, що ці напрями не завоювали сердець слухачів, свідчить те, що слухачі надають перевагу саме класичній музиці. Те саме спостерігається в оперному мистецтві. Сучасні театри неохоче йдуть на експерименти. З цією проблемою стикнувся і сам композитор. Автор констатує складності, які виникають у молодих композиторів при просуванні своїх творів

на оперну сцену. Так, наприклад, оперу «Мойсей» погодилися ставити тільки Львівський та Київський оперні театри, музиканти і співаки як професіонали схвально сприйняли цю виставу. Як підкреслює Мирослав Скорик, талант, професіоналізм повинні перемогти всі ці перешкоди [4; 17–19].

Характеризуючи фольклоризм як одну із головних особливостей української музики, Мирослав Михайлович наполягав на необхідності пошуків нових ладових і гармонічних виразностей [4;18].

Пишучи про глобалізм, автор статті, що розглядається, дуже критично ставився до нього у музичному мистецтві. Одна справа – економіка. Зовсім інше – культура та мистецтво, зокрема, музичне мистецтво. Саме національне, етнічне надихає композитора на нові твори, пошук нових музичних засобів.

Визначаючи сучасні проблеми мистецтва, Мирослав Михайлович констатував зниження загального рівня культури пересічного громадянина. На його думку, цей процес позначився і на композиторській творчості. У зв'язку з цим Скорик вважав, що музика має бути й елітарною, і зрозумілою, і сприйнятною для освіченого, висококультурного глядача. Хоча й існує багато протилежних прикладів, коли композитори йдуть за невибагливим слухачем. Скорик писав, що музика повинна виховувати, підносити людей, збагачувати їх духовний світ [4; 19].

Одним із шляхів пропаганди сучасного високого мистецтва, як вважав Мирослав Михайлович, є музичні фестивалі сучасного мистецтва [4; 19]. Серед них – «Варшавська осінь», «Два дні – дві ночі нової музики в Одесі», «Київ Музик Фест», «Прем'єри сезону», «Контрасти» та інші. Для більшості з них складалася своєрідна стилістика, специфічне спрямування. Деякі з них, навпаки, характеризувалися різною стилістикою. І це, як відзначається в статті Скорика, сприяло розвитку всіх сучасних музичних течій [4;19].

Спеціально Мирослав Михайлович зупинявся на дослідженні проблем виконавства. Незважаючи на те, що сучасні оркестри виконують багато української музики, далеко не кожний жанр представлений рівнозначно. «Наші оперні театри та оркестри багато гастролують, – пише Скорик, – проте вони

грають на замовлення своїх роботодавців». І хоч він прямо цього не каже, це не завжди українська музика [4; 19].

Були у Мирослава Михайловича Скорика статті, присвячені аналізу творчості окремих композиторів або їх порівнянню. Так, наприклад, одна із них присвячена порівнянню творчості А. Шенберга та С. Прокоф'єва [1]. Проведено глибокий музикознавчий аналіз основних композиторських технік зазначених композиторів із розглядом їх переваг та недоліків.

Крім того, Мирослава Михайловича турбували не тільки загальні проблеми розвитку музичного мистецтва, але його цікавили й окремі постаті, які відігравали значну роль в історії української музики. Він написав декілька статей на ці теми. Однією з таких постатей був музикознавець, органіст і педагог Арсеній Миколайович Котляревський – фундатор української органної школи. У невеликій статті автору вдалося багато розповісти про цю особистість, зокрема, про його участь у долі Скорика під час вступу до аспірантури [5]. Згодом Мирослав Михайлович віддячив йому, посприявши у прийомі на роботу до Київської консерваторії. Стаття наповнена подробицями біографії, які створюють яскравий образ цієї талановитої людини, за якими проглядається і особистість самого Мирослава Михайловича Скорика.

Не менш цікавими є спогади Мирослава Михайловича про його учня Івана Карабиця. Загалом він був учителем Карабиця сім років, сприяючи становленню його як композитора, зокрема, консультуючи його під час написання Першого та Другого фортепіанних концертів та інших його творів. Декількома прикладами з життя І. Ф. Карабиця Скорик малює його як принципову, інтелігентну, стриману людину [3].

Цікавими є спогади М. Скорика про Івана Федоровича Ляшенка [2]. У цій статті Мирослав Михайлович характеризує не тільки І. Ф. Ляшенка, а й свою співпрацю з ним, перипетії тих подій, які відбувалися в українській музичній спільноті протягом другої половини 60-х – першої половини 70-х років, зокрема йдеться про боротьбу між ортодоксальними і навіть консервативними представниками композиторської спільноти і молодими, більш ліберальними,

відкритими до нового представниками Спілки композиторів України. Приємно, що у статті знайшлося кілька теплих слів на адресу видатного виконавця ХХ століття Всеволода Володимировича Топіліна, у долі якого брав участь І. Ф. Ляшенко. Незважаючи на ідеологічні перепони, І. Ляшенку вдалося влаштувати В. Топіліна на роботу до Київської консерваторії (я згадую Всеволода Володимировича Топіліна тому, що він був дуже близькою людиною до нашої родини, і мої перші кроки як музиканта пройшли під його впливом).

Стаття містить цікаві загальні оцінки композиторської спілки України у другій половині 60-х років і діяльності Мирослава Михайловича Скорика в ній.

Як засвідчив проведений аналіз наукових рефлексій М. М. Скорика, він звертався до всього кола проблем, пов'язаних з історією і теорією музики. Його роботи відзначалися евристичністю, глибиною аналізу, а спогади – яскравістю, образністю, досягання мети – лаконічними штрихами, епізодами з життя людей, про яких він писав. Його праці увійшли до золотого фонду музикознавства України.

Усі, хто спілкувався з Мирославом Михайловичем, відчували, як він постійно випромінював позитивну енергію. Його аура надихала оточуючих, хто з ним спілкувався: його учнів, колег, близьких, друзів, на творчість, народжувала натхнення.

Список використаних джерел

1. Скорик, М. М., 1962. Прокоф'єв и Шенберг. *Советская музыка*, 1, сс.34–38.
2. Скорик, М. М., 2002. Київ 60-х та І. Ф. Ляшенко. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 16. Культурологічні проблеми української музики. Наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка*, сс.53–56.
3. Скорик, М. М., 2003. Спогади про учня. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 31, сс.200–201.
4. Скорик, М. М., 2007. Композитор і сучасність: деякі проблеми взаємодії. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 68. Музика в просторі сучасності: друга половина ХХ-початок ХХІ ст.*, сс.17–19.
5. Скорик, М. М., 2016. Спогади про А. М. Котляревського. У кн.: В. В. Коростельов, В. Г. Москаленко, ред. *Арсеній Котляревський: органіст, музикознавець, педагог: статті, матеріали, спогади*. Львів: Растр-7, сс.22–223.

ОЛЕНА ГОНЧАРОВА

доктор культурології, професор,
професор кафедри музейного менеджменту,
Київський національний університет культури і мистецтв,
(м. Київ, Україна)
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-8649-9361>

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ СОФОНІСБИ АНГВІССОЛИ У РАНЬОМОДЕРНІЙ ІТАЛІЇ

Культурно-мистецькі практики художниць ранньомодерного періоду привернули до себе увагу мистецтвознавців наприкінці ХХ ст. Поштовхом стала стаття американської мистецтвознавиці Л. Нохлін «*Why Have There Been No Great Women Artists?*», надрукована 1971 р. у журналі «Art News». Л. Нохлін зазначає, що «обмеження жінок у доступі до мистецької освіти та суспільні стереотипи маскулінного суспільства були дискримінацією, яка обмежувала перспективи професійного зростання жінок-художниць і не давала сформуватись постатям, рівним чоловікам-художникам за майстерністю» [14; 2, 3]. Нохлін наводить прізвища жінок-мисткинь, які були забуті, попри їх безсумнівний талант, свідченням якого є численні твори мистецтва, що дійшли донині. Серед них ім'я Софонісби Ангвіссоли – італійської художниці доби Ренесансу і бароко, одне з найбільш ранніх імен, що зберегла історія мистецтва.

Стаття Нохлін стала потужним поштовхом до інтенсивного дискурсу. Розпочались історико-мистецтвознавчі дослідження, результати яких публікувались у статтях і монографіях, захищались у вигляді дисертацій. Музеї, наприклад, Уффіці, Прадо, Національна галерея Лондона, Національний музей жінок у мистецтві у Вашингтоні, «витягнули» із запасників картини, написані художницями, провели виставки, присвячені їхній творчості. Так, у 1994 р. у Кремені, у 1995 р. у Відні та Вашингтоні, у 2020 р. у Мадриді пройшли виставки, присвячені творчості Софонісби Ангвіссоли, до того мало кому відомої італійської художниці пізнього Відродження.

За останні десятиліття було виявлено, як вважає М. Гаррард, що «жінки ранньомодерного періоду італійської культури володіли значними культурними

агенціями як художники, меценати, так і споживачі мистецтва. Їхні досягнення та діяльність нині посідають чільне місце поруч із чоловіками, які раніше представляли культуру і мистецтво в цілому» [2, 3; 8, 7]. «25 жінок працювали у 12 містах від Венеції до Неаполя і були зареєстровані як художниці у ранньомодерний період в Італії» [2, 4; 5, 96].

Враховуючи обмежені економічні, політичні ролі, майнові права жінок, їх доступ до освіти, до влади, історик мистецтва Дж. Келлі наголошує, що «для жінок-художниць не було Відродження – принаймні, не в епоху Відродження» [9, 19]. Компаративний аналіз, проведений Л. Д. Чейні, засвідчує, що «у картинах чоловіків і жінок-художників тієї самої епохи: 1) немає відмінностей між жіночим і чоловічим творчим розумом; 2) у жіночих картинах є різні теми, які не зустрічаються в картинах чоловіків, з точки зору материнства, абортів та аспектів пубертатної трансформації» [2, 3-4; 7, 1]. Проте, на думку Е. Кроппер, «жіноче мистецтво неминуче відрізняється від чоловічого, оскільки статі були соціалізовані до різних вражень у світі» [5, 263]. Проаналізувавши гендерну диференціацію художників, В. Чедвік зауважує, що «наша мова й очікування щодо мистецтва мають тенденцію оцінювати твори, що створюються жінками, як нижчої «якості», ніж створені чоловіками, що призводить до їх меншої грошової вартості» [2, 4; 5, 21]. Р. Л. Робінсон стверджує, що «жіночий ідеал, характерний для періодів Ренесансу та бароко, частково є прямим відображенням ідеалу, виробленого в практиці живопису автопортрету гарними жінками, першими видатними художницями цих періодів» [16, 17]. Аукціонний дім Christie's продав у 2019 р. одну з картин С. Ангвіссоли «Портрет дівчини зі знатного роду» за 16250 доларів США [4].

В українській культурології та музеєзнавстві ці ретроспективні перевідкриття пройшли майже непоміченими. Між тим, наприклад, у Львівській національній галереї мистецтв є картина Софонісби Ангвіссоли «Портрет шляхетної пані» (1580–1600).

Мета, яку ми ставимо у тезах, полягає у заповненні пробілів, що існують у вітчизняній культурології та музеєзнавстві стосовно творчості італійської художниці XVI-XVII ст. Софонісби Ангвіссоли.

Софонісба Ангвіссола (1535–1625 рр.) народилася у Кремоні (Ломбардія). Походила з аристократичної родини, батьки якої – А. Ангвіссола і Б. Понцоне – забезпечили різнобічну освіту своїм 7 дітям: 6 дівчатам і 1 хлопчику. За автопортретами Ангвіссоли можна простежити як етапи становлення її манери, так і компоненти впливу, який формував її індивідуальний творчий почерк. Відомим є автопортрет художниці, що нині перебуває у колекції замку Ланцут (Łańcut Castle) у Польщі [10], «Автопортрет за грою на спінеті» в італійському музеї Каподімонте у Неаполі [11]. «Домінантним був метод «тенеброзо», до якого художниця часто вдавалася навіть у ранньому періоді (автопортрети середини 1550-х рр.). Її роботи завжди лаконічні, характерні для маньєристичного мистецтва за характеристикою психологічного стану людини» [3, 112].

Софонісба зобразила своїх 3 сестер, Лучію (1536/38–1565/1568), Мінерву (1539–1566) і Європу (1543–?), на картині «Гра в шахи». Цю картину мистецтвознавці вважають вдалою і пропонують від неї вести початок жанрового живопису. Усі сестри, як і Софонісба, були різнобічно обдаровані. Крім занять живописом, вони вивчали мови, музику, добре грали на музичних інструментах і співали, а ще добре грали в шахи. Софонісба, як і Лучія та Європа, була ученицею відомого художника Дж. Кампо (Б. Кампі, 1522–1591). Вона вважається родоначальницею т.зв. родинного портрета. Сімейний портрет стає певного роду вівтарем, який передає домашній порядок, висвітлює ієрархічну гармонію світу. Нині картина перебуває у Національному музеї у Познані (Польща). 1823 р. картину було придбано А. Речинським, пруським посланником у Парижі, під час розпродажу колекції Л. Бонапарта, до якої вона потрапила під час масових реквізицій творів мистецтва, які проводили емісари Наполеона на окупованих французькими військами територіях.

Батько Софонісби, як гарний промоутер, мав фундаментальний вплив на її кар'єру. Він сприяв зустрічі доньки з видатним художником і скульптором

Мікеланджело. Вона успішно виконала завдання майстра, намалювавши портрет дитини, що плаче, і отримала його схвальну оцінку [1, 81–121]. Талант Софонісби рано зробив її знаменитою. Серед її замовників був герцог Альба, якому настільки сподобався виконаний художницею його портрет, що при нагоді він рекомендував Софонісбу іспанській королеві Єлизаветі Валуа. Ангвіссоло познайомилась з нею на її весіллі 1559 р. Нова іспанська королева, яка стала з дружиною іспанського короля Філіпа II, запросила італійську художницю до іспанського двору і надала їй титул придворного живописця. Такий статус був не тільки почесним, але й фінансово вигідним. Відомий «Портрет Єлизавети Валуа, королеви Іспанії, яка тримає портрет Філіпа II» (1561–1565), який нині перебуває у музеї Прадо у Мадриді [13].

У галузі образотворчого мистецтва Іспанія активно орієнтувалась на італійський Ренесанс, вбачаючи у його досягненнях зразок для наслідування, а італійських майстрів вважали неперевершеними живописцями. Під час перебування в Іспанії ім'я Софонісби стало широко відомим. До неї із замовленнями зверталися не тільки аристократи, але й верхівка католицької церкви. Так, Папа Пій IV через свого нунція при іспанському дворі передав Софонісбі замовлення на портрет іспанської королеви. Листування з цього приводу між художницею і Пієм IV наводить Дж. Вазарі у своїх «Життєписах ...»: «Святий отче! Преподобний нунцій Вашої Святості поставив мене до відома, що Вам бажано мати портрет її величності, моєї пані королеви, написаний моєю рукою. ...Користуючись нагодою, надсилаю Вам портрет з кавалером, який від'їжджає. Мадрид, 16 вересня 1561 р. ...Вашого Блаженства смиренна слуга, Софонісба Ангвіссоло» (пер. наш. – О. Г.) [18, 562]. Через місяць, 15 жовтня 1561 р., Папа Пій IV, який отримав замовлений портрет, відповів художниці: «Pius Papa IV. Dilecta in Christo filia». Ми отримали портрет ясновельможної королеви Іспанії, найдорожчої нашої доньки, який Ви нам надіслали, і він доставив нам найбільше задоволення тому, ...що зображення її написано Вашою рукою старанно і відмінно. ...Схвалюючи дивний талант Ваш, ми все ж таки вважаємо, що ця добродієність є найменшою з численних Вам властивих. «Dat. Romae, die

XV octobris 1561» (пер. наш. – О. Г.) [18, 562]. Можна припустити, що С. Анвіссоло виконувала дипломатичну роль при іспанському королівському дворі та Папській державі.

У 1571 р. Софонісба виходить заміж у Мадриді за Ф. Монкада з Палермо, брата віце-короля Сицилії Франческо II, і переїздить до Сицилії, яка на той час знаходиться у складі Королівства обох Сицилій, що перебуває під іспанським управлінням. Вже овдовівши, Софонісба збирається повернутися до рідної Кремони. Проте, познайомившись під час подорожі з генуезьким дворянином О. Ломелліні, вона вийшла за нього заміж і оселилася з ним у Генуї, де вона жила у 1584 р., приймаючи з великою гостинністю відомих художників і письменників. У 1599 р. інфанта Ізабелла зупинилася у неї дорогою до Відня. У Палермо художниця закінчила свій життєвий шлях у віці 90 років [17].

Характеризуючи культурно-мистецьку практику С. Ангвіссоли, Ю. Романенкова пише, що «Софонісба вважалася прекрасною портретисткою, писала портрети дворян на замовлення, відомі й портрети її батьків. ...Вона навчалася живопису нарівні з чоловіками, незважаючи на своє шляхетне походження. Сеньйорита Софонісба потрапила до тих майстрів, яких запросили до іспанського двору, що було визнанням її таланту. У 1559 р. завдяки протекції герцога Альби вона опинилася при дворі іспанського короля» [3, 112]. Як зауважує авторка, «Софонісба була передусім портретисткою, хоча інколи вдавалася і до релігійних сюжетів. Вона ще не завжди вправлялася з анатомією людського обличчя, постави її моделей нерідко бували вимушеними, картинними, але їй належить і кілька значних досягнень, які можна вважати здобутками і для мистецтва живопису загалом: Ангвіссоло доволі грамотно, лаконічно вибудовувала композиційні схеми своїх творів, з часом психологічна характеристика її моделей стає все складнішою, що видно саме на автопортретах, до того ж вона вдається і до передання різних вікових характеристик моделей, серед яких були і старі – навіть себе вона якнайменше двічі (1610 р., 1620 р.) зображувала в похилому віці, не ідеалізуючи. Свій останній автопортрет вона,

ймовірно, створювала у віці понад 90 років. Головне – це ставлення портретистки до світла, застосування методів контрастного живопису» [3, 112–114].

В Уффіці у Флоренції, Італії, перебуває 3 картини та 1 мініатюра роботи С. Ангвісоли: «Автопортрет», 1552–1553 рр. (інв. 1890 ном. 1420); «Портрет Єлизавети де Валуа, дружини іспанського короля Філіпа II» (інв. 1890 ном. 2387); «Портрет дівчинки з квіткою» (інв. 1890 ном. 2398); мініатюра «Портрет жінки» (інв. 1890 ном. 4047) [15]. У Національному музеї Прадо у Мадриді, Іспанії, знаходяться 4 картини С. Ангвісоли: «Ізабель де Валуа тримає портрет Філіпа II», 1561–1565 рр. (інв. ном. P001031); «Філіп II», 1573 р. (інв. ном. P001036); «Портрет королеви Анни Австрійської», бл. 1573 р. (інв. ном. P001284); портрет «Джованні Баттіста Казеллі, поета із Кремони», 1557–1558 рр. (інв. ном. P008110) [13].

Висновки. Соціалізація жінки-художниці в ранньомодерній культурі Італії відбувалася складніше, ніж чоловіка. Більш успішною у професії мисткині могла стати черниця у монастирі, донька художника у майстерні батька, дворянка, яка здобула клієнтуру завдяки зв'язкам батька при дворі короля чи римського папи. Вдома жінці дозволяли брати уроки малювання і живопису, але коли це ставало її професією, вона потребувала маркетингу, комерціалізації свого мистецтва, шукала замовників та меценатів серед нобілітету, долаючи їхній скептицизм та отримуючи меншу грошову оплату, ніж художники-чоловіки [2, 8]. Твори італійської художниці С. Ангвісоли уособлювали парадигму її культурно-мистецької практики, пов'язаної з портретним живописом родини, нобілітету, митців, релігійною тематикою. Втім соціальний статус дворянки Софонісби Ангвісоли, видатної художниці, мініатюристки, підвищувався і наближався більше до гуманістичної інтелігенції, ніж до ремісників. Визнання С. Ангвісоли при іспанському дворі частково було обумовлено давніми зв'язками її шляхетної родини з іспанським нобілітетом. Істотною була дипломатична роль придворної художниці при іспанському королівському дворі та Папській державі. Культурно-мистецькі практики С. Ангвісоли можуть слугувати яскравим прикладом професійних знань, вмінь і навичок жінки як мисткині. Їй підвладні будь-які напрями в мистецтві Ренесансу, маньєризму, живописі, мініатюрі. На тлі

культурних реалій ранньомодерного періоду цей феномен можна вважати показником парадигмальних змін у суспільній свідомості щодо соціальної значимості обдарованої італійської художниці.

Список використаних джерел

1. Гончарова, О. М., 2020. Феномен жіночого мистецтва в ранньомодерний період італійської культури. У кн.: Ю. Трач., ред. *Культура і мистецтво в сучасній Україні: теорія, історія, практики*: монографія. Київ: Київський національний університет культури і мистецтв, сс.81–121.
2. Гончарова, О. М., 2022. Феномен жіночого мистецтва Проперції де Россі у культурі Чинквеченто Болоньї. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 39, сс.3–15.
3. Романенкова, Ю. В., 2015. XVI століття як «Батьківщина» автопортрету: передумови виникнення, світоглядні засади. *Молодий вчений*, 9(24), сс.109–118.
4. *Auction House Christie's*, [online]. Available at: <<https://www.christies.com/en/lot/lot-6188309>> [accessed: 15 March 2024].
5. Chadwick, W., 2020. *Women, Art, and Society*. 6th ed. London: Thames & Hudson Ltd.
6. Cropper, E., 2001. Life on the Edge: Artemisia Gentileschi, Famous Women Painter. In: J. O'Neill, ed. *Orazio and Artemisia Gentileschi*. New York: Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Haven and London, pp.262–282.
7. Girolami, L. de G., 2011. Concealments and Revelations in the Self-Portraits of Female Painters. *Forum on Public Policy: A Journal of the Oxford Round Table*, pp.1–21.
8. Garrard, M. D., 2016. The Cloister and the Square: Gender Dynamics in Renaissance Florence. *Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal*, 10(2), pp.5–43.
9. Kelly, J., 1986. *Women, history & theory: the essays of Joan Kelly*. Chicago & London: University of Chicago Press, pp.19–50.
10. Łańcut Castle, Poland, [online]. Available at: <https://wmuzeach.pl/wszystkie-obiekty/HKv4uCrAX3uQH7R4tJ0k_autoportret-przy-sztalugach-obraz?search_token=wXxe9MQVZEb7LacyIhOj&sortby=created_at-descNational> [accessed: 07 December 2023].
11. Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli, Italia, [online]. Available at: <<https://capodimonte.cultura.gov.it>> [accessed: 18 February 2024].
12. National Museum of Poznan, Poznan, Poland, [online]. Available at: <<https://mnp.art.pl>> [accessed: 24 February 2024].
13. National Museum Prado, Madrid, Spain, [online]. Available at: <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/isabel-de-valois-holding-a-portrait-of-philip-ii/6a414693-46ab-4617-b3e5-59e061fcc165?searchid=2a3fdc38-596c-d291-9eb6-9db59603c19d>> [accessed: 15 January 2024].
14. Nochlin, L., 1971. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, January, pp.22–39.
15. Polo Museale Fiorentino. *Inventario 1890*: online database, Uffizi, Florence, Italia, [online]. Available at: <<http://www.polomuseale.firenze.it/inv1890/inventario.asp>> [accessed: 12 December 2023].
16. Robinson, R. L. R., 2017. *Wonder Women: Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana and Artemisia Gentileschi. A Critical Analysis of Renaissance and Baroque Self-Portrait Painting by Female Artists*. Florence: Studio Art Centers International.
17. Romanini, A. M., 1961. Anguissola, Sofonisba. *Dizionario Biografico degli Italiani*, 3, [online]. Available at: <https://www.treccani.it/enciclopedia/sofonisba-anguissola_%28Dizionario-Biografico%29> [accessed: 10 December 2023].
18. Vasari, G., 1568. *Le vite de' più eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*. Vol. III. Fiorenza: Appreso i Giunti, [online]. Available at: <<https://archive.org/details/levitedepiue03vasa1568>> [accessed: 22 January 2024].

ГАБРІЕЛА АСТАЛОШ

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри камерного ансамблю та квартету
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка
(м. Львів, Україна)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5539-2713>*

ІННОВАЦІЙНА ТРАКТОВКА ВИРАЗОВИХ МОЖЛИВОСТЕЙ ІНСТРУМЕНТІВ

У ТРІО «РЕЧИТАТИВИ ТА РОНДО» М. СКОРИКА

Багатогранна і барвиста в стильовому відношенні музична мова творів М. Скорика вже від самого початку творчого шляху митця привертала увагу слухачів та багатьох музикознавців. Його композиції вирізняються майстерністю і професіоналізмом і, водночас, доступністю та демократичністю. Чималий внесок у вивчення спадщини цього майстра здійснили Л. Кияновська та Ю. Щириця, які стали авторами об'ємних монографій. Проблема стилю висвітлювалась також у численних публікаціях О. Козаренка, М. Загайкевич, М. Копиці, В. Задерацького, окремі жанри творчості досліджували І. Пилатюк, Г. Блажкевич, А. Задерацька, Є. Басалаєва, О. Ващук, Є. Дзюпина та ін.

Аналізуючи творчий доробок М. Скорика, доходимо висновку, що інструментальним жанрам, зокрема камерно-інструментальним ансамблям за участю фортепіано, він приділяв особливу увагу. Стильовою самобутністю, барвистістю музичної мови, оригінальністю вирішення проблем форми та драматургії позначене і тріо «Речитативи та рондо» (1968 р.). У ньому яскраво проявляються неофольклорні тенденції у використанні архаїчних пластів народної музики, що майстерно сполучаються з різноманітними прийомами авангардної техніки: алеаторики, сонористики, 12-тонової діатоніки, мінімалізму. Надзвичайно важливу роль відіграють остинатні фігури, покладені в основу майже всіх основних тем твору. Значно зростає роль дисонансів: інтервали та акорди набувають фонічної функції, завдяки чому відкривається безліч нових можливостей у їх виразності. Розширює композитор і сферу інструментального речитативу, яскраво демонструючи багатство можливостей для створення тих чи інших образів, станів, ідей залежно від змісту та концепції окремої частини та тріо в цілому. Суттєво

зростає роль виконавця у творенні композиції. Автор у «Речитативах» значно більше, аніж у ранніх творах, використовує елементи сонористики та алеаторики, відтак виконавці безпосередньо включаються в процес творення музики, отримуючи безліч можливостей для виявлення творчої фантазії. Важливо вказати і на ефектність твору, яка досягається не тільки завдяки віртуозності, а насамперед завдяки оркестровій тембральності та сонорному багатству звучання.

Твір має тричастинну будову: повільні частини обрамлюють цикл, швидка частина розташована в центрі. Така послідовність частин корениться як у традиціях барокової інструментальної музики, так і в традиціях рапсодійних форм, які беруть свої початки від народної музики. Основне образне та змістове навантаження припадає на крайні частини, які є різними типами інструментальних речитативів, а середня частина циклу – рондо – яскрава картина народного життя. Таким чином, у циклі представлені типові для митця образні сфери, однак їх особливе співставлення розкриває нові концепційні обрії.

Частини побудовані за принципом контрасту, причому контраст виявляється на кількох рівнях одночасно, що значно загострює протиставлення між ними. Такий принцип контрастної драматургії стає одним з улюблених принципів побудови циклічних творів М. Скорика. Яскравий контраст зумовлений, зокрема, типом викладу: у крайніх повільних частинах основним чинником формотворення є принцип імпровізаційності, також важливого значення набувають сонорні звучності, ефекти просторовості звучання, тоді як середня частина має ознаки танцювальності (синкопований ритм, чітка безперервна пульсація, підкреслена акцентність), вона характеризується цілеспрямованим рухом, структурністю форми. У різних частинах інструменти-учасники ансамблю отримують різні смислові навантаження. У першому Речитативі солюючим інструментом є, безумовно, скрипка. У середній частині величезного розвитку зазнає фортепіанна партія, що ніби компенсує її умовне мовчання в попередній частині. Окрім цього, у Рондо великого значення набуває чітке протиставлення фортепіанної партії дуету скрипки і віолончелі. Що стосується заключного Речитативу, то в ньому всі інструменти рівноправні, кожен з них почергово вносить свою важливу репліку.

Має місце в тріо і контраст масштабів частин: крайні частини поступаються об'ємній і насиченій у тематичному відношенні середній частині. Контрастним є і тип тематизму: якщо в Речитативах основний тематичний матеріал розосереджений по всій частині та поступово розгортається окремими фрагментами, то для Рондо характерний тематизм, оснований на простих танцювальних мелодіях, які мають чітку ритмічну структуру, форму. Не менш важливим є і контраст жанрів: крайні частини написані у формі вільних імпровізаційних інструментальних речитативів, а середня – це танець, прообразом якого є гуцульська коломийка.

Перша частина тріо – *Rubato con improvisazione*. Це інструментальний речитатив, який нагадує народну імпровізацію-змагання. Основні тематичні елементи проходять у партії скрипки, їх підхоплює та дублює віолончель. Інше завдання виконує партія фортепіано: цей інструмент відіграє важливу роль у досягненні тембрової колористики і не тільки в цій частині, а протягом цілого твору, поєднуючи темброве багатство з неповторним гуцульським колоритом. Слід підкреслити роль дисонансів та хроматизмів, використання крайніх регістрів, що створює ефект просторовості, зростання фонічної функції акордів та співзвуч. Для використання можливостей фортепіано у досягненні тембрової барвистості необхідно врахувати і такі виконавські засоби виразності, які сприяють точнішому втіленню авторських задумів: звуковидобування, динаміка, артикуляція, педалізація. Найменше рекомендацій автора у нотному тексті є щодо педалізації. Однак використання сонорних можливостей педалі є невід'ємною частиною фортепіанної фактури. Отже, виконавці залучаються до співавторства шляхом залучення широкого спектру засобів виразності інструментів, вільну, імпровізаційну манеру виконання, що сприяє створенню відчуття раптовості, спонтанності, зародження композиції безпосередньо під час її виконання. Тому дуже важливо створити відчуття несподіваності, непередбачуваності, вільної імпровізації, картину народних музикувань-змагань.

Друга частина – *Allegro molto* – написана у формі рондо з рисами сонатності, тому дві теми рефрену можна умовно окреслити як головну і побічні партії, які доповнюють одна одну. Масштабність цієї частини (порівняно з крайніми

частинами), образна насиченість, імпульсивність та цілеспрямованість тем, моторність та швидкий темп, темброва, майже оркестрова звукова барвистість сприяють яскравій концертності. Значна роль відводиться фортепіанній партії, яка не тільки задає тон, але й підтримує чітку пульсацію протягом усієї частини, забезпечуючи безперервний розвиток.

Рефрен має танцювальні риси, які визначають синкопований ритм, рівномірну пульсацію, остинатні фігури, рухливий темп, векторну спрямованість тематизму. Загостреному звучанню, гуцульському колориту сприяють характерні народні лади. Кумедної вуглуватості темі надає перемінний розмір, який ріднить її з коломийкою та, водночас, містить характерні ознаки джазу. Ці два елементи часто співіснують та органічно взаємодоповнюють один одного в моторних частинах творів М. Скорика. Побічна партія розвиває танцювальну образну сферу, жартівливий характер залишається панівним. Їй притаманні різкий динамічний контраст, крайні регістри, співставлення різних тембрів. Як і в попередній темі, тут важлива роль відводиться остинатним фігурам, які сприяють постійному цілеспрямованому руху, імпульсивності та енергійності музики. Новий контраст вносить середній розділ – *Andantino*. Основний тематичний матеріал проходить у скрипки – це проста, жартівлива, дещо незграбна тема, яка нагадує іронічне висміювання, передражнювання.

Частина побудована на динамічних контрастах, наростанні гучності до кінця частини, сприяючи безперервному руху вперед. Однак у самому кінці Рондо знову все стихає. Так композитор досягає ефекту поступового віддалення веселої групи людей, яка так само театральна наближалась на початку частини.

Третя частина – *Andante rubato* – повертає слухача до сфери імпровізаційного речитативу. В основі останньої частини циклу лежить принцип фрагментарності, великого значення набувають окремі мотиви та паузи, які вносять у музику відчуття невизначеності, елемент драматизму. Уся частина написана мінімальними виразовими засобами. На перший план виходять такі виразові елементи, як звук та співзвуччя, їх сонорні якості, звуковисотні та динамічні особливості, тембральне та

регістрове забарвлення, артикуляція. Сонорність є й одним з основних засобів формотворення.

Тріо «Речитативи і рондо» М. Скорика дає надзвичайно широкий спектр можливостей для творчого прочитання. Професійно володіючи знанням про специфіку інструментів, митець знаходить такі виразові можливості, які відповідають ідейному задуму, образному змісту твору. Однак по-різному трактує М. Скорик роль кожного інструменту. Скрипка, інструмент, якому він відводить особливе значення, найчастіше носить персоніфікований характер, уособлює образ людини, ліричного героя, передає його внутрішні, суб'єктивні переживання. Митець майже не експериментує з її звучанням, тому в камерно-інструментальних композиціях зустрічаємо майже виключно лірико-сповідальне трактування цього інструменту. Деяко інша роль відведена фортепіано: автор розкриває і розширює його темброве багатство, досягаючи правдивої оркестрової колористики.

Список використаних джерел

1. Асталош, Г., 2014. *Еволюція фортепіанної виразовості в камерно-інструментальних ансамблях українських композиторів останньої третини XX ст. На прикладі творчості М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова*: монографія. Львів: СПОЛОМ.
2. Басалаєва, Є., 2000. Камерно-інструментальна творчість М. Скорика. Проблема інтерпретації. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 10, сс.69–84.
3. Кияновська, Л., 2008. *Мирослав Скорик: людина і митець*. Львів.
4. Козаренко, О., 1998. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині XX ст. *Українське музикознавство*, 28, сс.144–154.
5. Щириця, Ю., 1979. *Мирослав Скорик*. Київ: Музична Україна.

ВІРА СУМАРОВА

*кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,
(м. Київ, Україна)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1495-5786>

ВІОЛОНЧЕЛЬНА ТВОРЧІСТЬ МИРОСЛАВА СКОРИКА

В КОНТЕКСТІ ДІАЛОГУ З УКРАЇНСЬКИМИ ВИКОНАВЦЯМИ

Як відомо, видатний композитор сучасності Мирослав Михайлович Скорик, що нещодавно відійшов у вічність, багато часу приділяв виконавству.

Живі у пам'яті незабутні концерти, де він диригував як своїми, так і улюбленими творами композиторів різних епох та стилів. Згадуємо його блискучі виступи як піаніста, джазового музиканта.

Його виконання можна охарактеризувати як таке, що знаходиться у полі певної спорідненості стильової орієнтації особистостей виконавця і композитора. Така інтерпретація – це «діалог» двох особистостей, двох індивідуальних стилів і одночасно двох епох, якщо між ними існує історична дистанція. Такі виконання відповідатимуть явищу виконавської інтерпретації композиторського стилю [1].

Щодо виконання сучасних творів, у тому числі творів самого Мирослава Скорика, потрібно проакцентувати, що ця діалоговість заснована на односпрямованості (проте – не ідентичності) стильової орієнтації композитора і виконавця. Ефект художнього відкриття, що виникає в цьому випадку, дає оновлений матеріал для характеристики як стилю композитора, так і стилю виконавця.

Переконливим свідченням того, що виконавська інтерпретація композиторського стилю відбулась, є ефект художнього відкриття. Це відкриття, як правило, стосується не лише висвітлення нових граней у стилі композитора (розширення сфери музичної виразності виконуваного твору), але й розкриття подекуди несподіваних можливостей індивідуального стилю виконавця-інтерпретатора.

Як приклад розглянемо віолончельні концерти Мирослава Скорика.

Концерт – один з небагатьох жанрів, які були затребувані в усі історичні періоди розвитку музичної культури. За довгий проміжок часу (приблизно протягом п'ятисот років) жанр інструментального концерту зазнав значних змін. Вони торкнулися образного змісту, стильових ознак і самої техніки написання твору.

Однак жодна з цих, безумовно, важливих, рис не пояснює універсалізму концерту, який проявляється в його абсолютній змістовній виразній (особливо в контексті сучасної музичної культури) свободі.

Аналізуючи причини «життєздатності» жанру, дослідники справедливо відзначали і можливості самовираження виконавців, і його особливу товариськість, репрезентативність, театральність (отже, доступність), і багато іншого [3].

Як відомо, Мирослав Скорик не писав симфоній, але всі його багаточисленні інструментальні концерти, які сміливо можна віднести до цього концептуального жанру, повною мірою демонструють симфонічне мислення, що підкреслював і сам композитор, обґрунтовуючи свої пошуки саме в жанрі інструментального концерту, який дає можливість демонструвати наявність симфонізму не там, де є форма-схема, а там, де відбувається процес дійсного мислення музичними образами [2].

Ним написані два віолончельних концерти.

Аналізу Першого присвячено багато музикознавчих досліджень, у тому числі й роботи автора цих тез [див., наприклад, 2; 3]. У них підкреслюється романтичний тонус концерту, його національна сутність, що проявляється в самому типі емоційного мислення, та інші особливості симфонічного твору. Разом з тим музикознавці та музиканти продовжують працювати над твором, знаходячи в ньому все нові й нові грані.

Нагадаємо, що Перший концерт Мирослава Михайловича Скорика для віолончелі з оркестром написаний у 1983 році. Він наповнений трагізмом і особливою емоційною напруженістю, став подією не тільки в творчості композитора, початком нового, неромантичного, стильового періоду, але й і в європейській та українській інструментальній музиці.

Прем'єра Першого віолончельного концерту М. Скорика відбулася в Колонному залі Національної філармонії (виконавці – відома віолончелістка Марія Чайковська та Державний академічний симфонічний оркестр України під керівництвом Ю. Ніконенка).

Концерт багато в чому розрахований на творчу індивідуальність його першої виконавиці. За її спогадами, він створювався у Ворзелі, у Будинку

творчості композиторів України буквально по тактах, обговорювався з композитором. Цей діалог відразу втілювався у звучанні.

Марія Чайковська неодноразово виконувала Перший віолончельний концерт (у тому числі й на ювілейному святкуванні 60-річчя композитора). Це один із найулюбленіших творів віолончелістки [4].

І хоча Перший концерт увійшов у концертні програми таких відомих українських віолончелістів, як І. Кучер, Н. Хома, інтерпретація першої виконавиці найбільш відповідає тій самій односпрямованості в творчому діалозі з композитором, геніальним авторським текстом, у виконанні якого кожного разу відбувається художнє відкриття.

Серед виконавців цього твору у двадцять першому столітті відмітимо українського віолончеліста Олександра Пірієва, якому належить особливе місце у житті Мирослава Михайловича та його продовженні у пропаганді музики композитора.

У 2016 році написаний Другий віолончельний концерт М. Скорика, присвячений О. Пірієву. Його відрізняє більша об'єктивність, масштабність, громадянська позиція. Відчувається атмосфера протидії Майдану та агресивних сил, що протистояють, погрожують та містять негациї, які набули й пророцького характеру.

Прем'єра Другого концерту відбулася в Україні, але в останні роки він неодноразово виконувався в Європі та збирав повні зали слухачів – шанувальників творчості геніального українського композитора сучасності.

Цей твір, який має щасливе виконавське життя, ще чекає музикознавчих досліджень та осмислення й того творчого діалогу, який вже відбувся та ще відбудеться у полі спорідненості стильової орієнтації особистостей виконавців і композитора та надасть можливість відбутися новим художнім відкриттям.

Список використаних джерел

1. Сумарокова, В., 1999. Виконавська традиція як частина художньої інтерпретації музичного твору. *Музичне виконавство: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3, сс.117–126.
2. Сумарокова, В., 2000. Концерт для віолончелі з оркестром М. Скорика як об'єкт інтерпретації. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 10, сс.101–107.

3. Сумарокова, В., 2001. Український віолончельний концерт у контексті світової музичної культури. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, Вип. 17: Українська тема у світовій культурі, сс.338–352.

4. Сумарокова, В., 2002. Марія Чайковська і Українська віолончельна школа. *Матеріали до українського мистецтвознавства*, 1, сс.90–93.

ДМИТРО ЩИРИЦЯ

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри композиції, інструментовки
та музично-інформаційних технологій
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(м. Київ, Україна)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9784-2201>*

ТВОРЧІСТЬ МИРОСЛАВА СКОРИКА

У КОНТЕКСТІ ТЕМБРОВИХ ПОШУКІВ XX–XXI СТОЛІТЬ

Протягом XX століття в музиці відбулось доволі багато змін, перетворень, пошуків, які дали імпульс для нових етапів розвитку цього виду мистецтва. Композитори винаходили власні техніки, системи композиції, піддавали сумніву класичні норми та традиційні уявлення. Одна з важливих сторін музичного мистецтва, яка чи не найбільше слугувала своєрідному перевороту в сприйнятті та створенні музики західної традиції, пов'язана з тембром.

Тембр – та складова музики, яка в класико-романтичній традиції була доволі стандартизованою та формалізованою і лише обмежено була присутня в креативному інструментарії композитора. Насамперед темброві пошуки були можливі в оркестровій музиці. З розвитком оркестру можливості тембрового розвитку розширювались, проте вони все ще були залежні від традиційного характеру мислення та виходили з умов, що диктувались виконавськими засобами. І лише у XX столітті в результаті розвитку електронної музики, звукозапису та відповідних технік, пов'язаних з ним, ця ситуація змінилась. Це вплинуло на загальне композиторське мислення, що тепер могло оперувати набагато більшою кількістю різних звукових параметрів, а творча уява позбулась традиційних рамок.

У результаті таких процесів змінилась і акустична музика, що використовувала традиційні інструменти. Креативна діяльність композитора значно більше впливала на темброву сторону композиції та вільніше й ширше використовувала можливості інструментів.

Мирослав Скорик вже на початку свого творчого шляху продемонстрував прихильність до нових тенденцій європейської музичної культури ХХ століття, які він водночас органічно поєднував з надбаннями класичного мистецтва. Таке поєднання сучасності та традиційної опори стало яскравою рисою творчості композитора.

Зважаючи на сучасну спрямованість власної творчої позиції, Мирослав Скорик не міг обійти увагою і проблему тембру, яка є такою важливою в музиці ХХ століття. Проте тембр у творчості М. Скорика не відокремлений від тієї виразової збалансованості, що притаманна його музиці. Він є частиною загальної палітри засобів, якими користується композитор. При цьому можемо констатувати темброву свободу, про яку було зазначено вище, що була б неможливою в рамках лише класичного мислення.

Один з аспектів тембрового мислення композитора пов'язаний з фольклорною складовою його музики. Особливо яскраво він проявляється у творах, тематично пов'язаних з фольклором, зокрема, народною музикою українських Карпат. У «Гуцульському триптиху» алюзії з традиційним народним виконавством звучать дуже сучасно для епохи, в яку був написаний твір. Звернення до фольклорних джерел, з одного боку, надає архаїчності музиці, а з іншого, – твір звучить напрочуд сучасно. Це відбувається, зокрема, за рахунок тембрових асоціацій та зміни тембрового сприйняття в рамках обраного класичного інструментарію. І скрипка, і дерев'яні духові імітують гру на традиційних інструментах (скрипці, сопілці тощо).

Слід зазначити, що, наприклад, народне традиційне виконавство на скрипці являє собою зовсім іншу акустичну і стилістичну модифікацію. Прийоми гри і специфічне використання засобів виразності суттєво відрізняє традиційні музики від класичного струнно-смічкового звучання. Виконання на

духових також суттєво відрізняється, адже конструкція народних інструментів доволі різноманітна, а з їхніми тембровими та технічними можливостями пов'язані особливості гуцульських награвань. І ось у «Гуцульському триптиху» Мирослава Скорика цей унікальний карпатський звукообраз реалізується класичними засобами, ніби «прориваючи» академічну обмеженість традиційних засобів. У той же час поєднання фольклорних алюзій з типовими для XX століття гармонічними структурами та сучасною мелодикою видається доволі органічним. Твір має звучання, суголосьне епосі, що надзвичайно важливо для розуміння творчості композитора в історичному контексті.

Іншим, зовсім відмінним прикладом тембрової свободи та винахідливості у творчості Мирослава Скорика є його аранжування «24-х капрісів для скрипки соло» Ніколо Паганіні, яке по суті є авторським перетворенням цієї відомої композиції. За рахунок багатства оркестрових барв, різноманітності фактури композитор досягає ефекту осучаснення класичного твору, інколи доволі несподіваного і навіть радикального. Він додає різні стильові елементи, використовуючи можливості оркестрової фактури та гри тембрами. Музика Н. Паганіні в аранжуванні М. Скорика звучить то як класична, то як сучасна популярна, а також розкриває свої приховані сторони, про які творець першоджерела напевно навіть не здогадувався. У такому підході є дещо постмодерне, певне переосмислення класичного зразка в сучасну інформаційну епоху.

Тут наведено два яскраві приклади з різних періодів творчості М. Скорика. Проте в інших творах композитора також можна знайти не менш цікаві зразки роботи з тембровою стороною композиції, які поєднують його підходи з провідними тенденціями в музиці XX–XXI століть.

ОЛЕНА КАСЬЯНОВА

*кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(м. Київ, Україна)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8530-8156>*

ПЛАСТИЧНЕ ВИРІШЕННЯ ТАНЦЮ ЗОЛОТОГО ТІЛЬЦЯ

В ОПЕРІ МИРОСЛАВА СКОРИКА «МОЙСЕЙ»

Постановка проблеми... У доленосні для людства часи обрання власного шляху його подальшого поступу неодноразово поставала проблема вибору між духовними та матеріальними цінностями, помилки у вирішенні якої коштували соціуму тяжких випробувань й деградації в морально-етичному аспекті. Задля запобігання обрання хибного шляху із покоління в покоління передавався позачасовий моральний досвід, відображений у духовній скарбниці людства – Біблії.

Складні умови українського сьогодення знов актуалізують звернення до творів притчового характеру з інтерпретацією Біблійної тематики. Саме таким твором з алюзіями пошуку правильного шляху в набутті повноцінної незалежності України стала опера М. Скорика «Мойсей» із окресленням конфлікту між Пророком як духовним провідником нації та народом, одержимим матеріальним благополуччям.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... У статті О. Берегової [1] розглянуто сцену поклоніння Золотому Тільцю як уособлення багатства і влади – тенденції, характерної й для сучасної цивілізації. У дослідженні О. Летичевської [3] означений епізод схарактеризований в аспекті персонажної функції хору як безпосереднього учасника конфлікту між прибічниками і супротивниками Мойсея. У театральній рецензії Л. Кияновської [2] та монографії Ю. Станішевського [4] з'ясовані особливості пластичного вирішення сцени поклоніння Золотому ідолу у львівській та київській версіях вистави.

Мета дослідження – окреслити історико-достовірне втілення сцени поклоніння Золотому Тільцю в опері «Мойсей» М. Скорика як відлуння язичницьких культових традицій.

Виклад основного матеріалу дослідження... Згадуваний у Біблії танець Золотого Тільця мав попередників серед стародавніх єгипетських відправ на честь священного бика Апіса, пов'язаного з культом бога Осіріса, та асиро-вавилонських релігійних обрядів, присвячених богу Ваалу. Характерною ознакою язичницького ритуалу поклоніння Золотому ідолу був оргіастичний, пристрасно-спокушальний танець, який збуджував розпалену вином юрбу, розбещував її, доводив до несамовитості та аморальних вчинків.

У львівській версії опери сцена танцю поклоніння Золотому Тільцю вирішена більш логічно, оскільки танцюристи виходили зі складу хору – супротивників Мойсея, одягнених так само. З прискоренням темпоритму артисти балету поступово оголювалися, їх рухи ставали більш зухвалими, провокуючими, спокушальними. Переростання релігійної відправи в оргію вдало підкреслювалося двома протилежними групами хору – прибічниками і супротивниками Мойсея, які у пластиці та міміці висловлювали різне ставлення до язичницького безчинства.

Київська версія означеної сцени в логічному аспекті поступається львівській, оскільки постановниками не було виявлено чіткої приналежності танцюристів до табору супротивників Мойсея. Це значно вплинуло на пом'якшення конфлікту між тілесно-оргіастичними потребами супротивників та духовними прагненнями прибічників Пророка. Водночас у київській версії більш яскраво проявилася поглиблена психологізація і персоніфікація артистів хору – представників двох протилежних ідейних таборів.

Висновки. Стародавній язичницький культ, пов'язаний із фетишизацією багатства і влади, у цілому знайшов своє адекватне відображення у львівській і київській версіях хореографічної інтерпретації сцени поклоніння Золотому Тільцю. Водночас львівській версії більш притаманне логічне вирішення

мізансцен, для київської – психологічно-персоніфікований аспект утілення образів персонажів.

Інтерпретація музично-театральних творів на біблійну тематику із застосуванням язичницьких культових відправ потребує подальших ґрунтовних досліджень на основі синтезування сучасних досягнень різних галузей наук і мистецької практики.

Список використаних джерел

1. Берегова, О., 2006. Опера М. Скорика «Мойсей» у контексті сучасного українського культуротворення. *Мистецтвознавчі записки*, 9, сс.135–144.
2. Кияновська, Л., 2001. «Мойсей» на порозі нового століття. *Музика*, 6(329), сс.14–15.
3. Летичевська, О., 2018. Творча співпраця з композиторами ХХ-ХХІ століття. У кн.: Г. Скрипник, ред. *Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л. М. Венедиктова*: монографія. Київ, сс.151–174.
4. Станішевський, Ю. О., 2012. Нова українська опера. У кн.: Ю. Станішевський, ред. *Національна опера України 2001-2011*. Київ: Музична Україна, сс.121–124.

НІНА ДИКА

*доцент, кандидат мистецтвознавства (Ph. D),
професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано і
кафедри камерного ансамблю та квартету
Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка
(м. Львів, Україна)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1447-689X>*

МИРОСЛАВ СКОРИК І КВАРТЕТ ІМЕНІ М. ЛЕОНТОВИЧА

В історії кожної нації є особистості, унікальні з огляду на неординарність і багатогранність. У реаліях воєнного часу вшанування ювілейних дат знаних українських мистців як знак культурно-історичної пам'яті позначене особливою актуальністю, адже, *«саме в такий страшний час, - як зазначає доктор мистецтвознавства Любов Кияновська, - вони нагадують про славу історію та її визначні віхи, - все те, заради чого ми зараз воюємо»*.

Реконструкція багатогранності творчих контактів композитора Мирослава Скорика, якому мистецька громадськість вшановувала 85-річчя від дня народження, і Квартету імені М. Леонтовича постала завданням дослідження. Постаті Героя України, композитора Мирослава Скорика присвячені монографічні праці Л. Кияновської: Мирослав Скорик: творчий портрет

композитора в дзеркалі епохи. - Львів: Видавництво “Сполом”, 1998. - 216 с., іл.14; Мирослав Скорик: Людина і митець. - Львів: 2008. - 591 с. Грані особистості митця висвітлені на шпальтах газет, журналів, статей, відгуків, друкованих у наукових виданнях та періодиці у роботах *Т. Арсенічевої, І. Боровик, М. Боровик, Т. Гнатів, М. Гордійчука, А. Григорьєвої, Є. Дзюпини, Н. Дикої, М. Загайкевич, А. Задерацької, В. Задерацького, В. Заранського, О. Козаренка, Г. Конькової, М. Котиці, Г. Ляшенка, Л. Мазепи, Т. Мазепи, Л. Мельник, А. Микитки, Т. Молчанової, С. Павлишин, І. Пілатюка, Н. Пілатюка, О. Пілатюк, Н. Пославської, Т. Старух, А. Терещенко, Б. Фільц, О. Шевчук, Ю. Щириці, З. Юзюк, Я. Якубяка та ін.*, а також інтерв'ю, спогади... Представлене дослідження є спробою узагальнити відомості про спільні мистецькі проекти Мирослава Скорика і Квартету імені М. Леонтовича в контексті розвитку камерно-інструментального виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Вельми позитивні результати давала співпраця композиторів з конкретними виконавцями, які писали з урахуванням індивідуальної манери того чи іншого камерного ансамблю. До появи численного доробку, серед якого десятки квартетів, квінтетів, тріо, творів для оригінальних інструментальних складів, що стали окрасою сучасної української музики, спричинився інтерес композиторів і виконавців до камерно-інструментальної творчості, що “вибухнув” у ХХ ст. Камерна музика, відстоюючи своє законне право на особистісність і суб’єктивність, почувалася природно і гармонійно. Та все ж, навіть у силу генезису жанру, позначеного істотними особливостями, камерно-інструментальні ансамблеві полотна трактувалися значно глибинніше, багатопланово і небанально, порівняно з іншими творами тих самих композиторів.

Вагомих мистецьких результатів набула співтворчість Мирослава Скорика з численними солістами, камерними колективами, де чільне місце посіли мистецькі контакти, передусім, з Квартетом імені Леонтовича у такому складі: С. Кобець (1 скрипка), О. Панов (2 скрипка), В. Барабанов (альт), В. Пантелєєв (віолончель), успіх якого зародився одразу ж після перших концертних виступів на початку 70-х років ХХ ст. – у 1971 р. Учасники квартету – випускники

Київської консерваторії ім. П.І. Чайковського, згодом вони поглиблювали основні навички інтерпретації, навчаючись в аспірантурі Московської консерваторії (1977-1979 рр., клас професора Р. Давидяна). У 1978 р. колектив прибрав почесне ім'я *“Квартет імені М. Леонтовича”*. Перемога на Шістнадцятому міжнародному конкурсі струнних квартетів імені Лео Вейнера (1978, м. Будапешт, II премія) засвідчила творчу єдність колективу і, водночас, стала активним імпульсом до подальшого вдосконалення, пошуку, дозволила остаточно утвердитися в мистецькому житті. Колектив нагородили унікальним інструментарієм XVII–XVIII ст. з державної колекції [на правах користування], який сприяв їхньому успіхові: неповторне тембрально-регістрове звукове забарвлення інструментарію стало в подальшому відмінною рисою колективу¹.

Популярності сприяла участь Квартету імені Леонтовича у численних всеукраїнських та міжнародних фестивалях: II Міжнародному фестивалі струнних квартетів (1979, Вільнюс), Днів дружби та культури України в Німеччині (1980), Фестивалі камерної музики (1981, Тбілісі), у гастрольних турне Чехословаччиною (1985), спільних виступах з Квартетом імені М. К. Чюрльоніса, Квартетом імені М. Лисенка та ін. Започатковані Квартетом імені Леонтовича виступи із солістами посприяли виконанню Концерту Е. Шоссона для скрипки, фортепіано і струнного квартету (1981), Третього концерту М. Джульяні для гітари та струнного квартету (1979, виконання третьої частини) та ін. і в подальшому вже стали традицією. Оновлення інструментального складу змушувало музикантів *“пробувати себе”* у нових ролях. Співпраця із відомими музикантами-солістами значно розширювала обрії концертно-гастрольної діяльності колективу, сприяючи збагаченню репертуару, зростанню популярності серед слухацької аудиторії. Тож роль струнного квартету, що виступав і як рівноправний партнер, і як чуйний ансамбліст-акомпаніатор, щоразу розширювалася і видозмінювалася. До концертних програм залучалися знані музиканти: піаністи М. Сук, І. Царевич,

¹ Склад колективу впродовж мистецької життєдіяльності зазнавав певних змін: Семен Кобець (перша скрипка – 1977-1991, а від 1971 – до 1977 - виконував партію другої скрипки); О. Панов (друга скрипка від 1977 до 1983); Юрій Харенко (друга скрипка від 1983 до 1991р.); альтисти: Григорій Вайнштейн (1971 -1980), Віктор Барабанов (1980-1991), Борис Дев'ятов (від 1991 і далі). Віолончеліст Володимир Пантелєєв музикує у Квартеті імені Леонтовича від перших днів заснування.

Л. Добровольська, Н. Толпиго, скрипалька О. Пархоменко, арфістка М. Ізмайлова, контрабасист М. Чайкін, гітарист В. Петренко, духовики А. Коган (флейта), Т. Осадчий (фагот), Ю. Дюбенко (кларнет), А. Кирпань (валторна) та ін.

Проект «Антологія українського квартету», зініційований Квартетом імені Леонтовича, вирізнявся неповторністю і багатством камерного жанру в національній композиторській школі. У восьми концертних програмах грандіозного мистецького задуму були репрезентовані історія і напрями розвою українського камерно-інструментального мистецтва від Бароко аж до сучасності. Оригінальною формою концертного виконання вважалися спільні виступи двох відомих на той час і в Україні, і за її межами струнних квартетів: Квартету імені Лисенка і Квартету імені Леонтовича. У Будинку органної та камерної музики відбулися незабутні прем'єри (м. Київ, 29 грудня 1986 р.) рідко виконуваних масштабних камерно-інструментальних полотен, зокрема такі: Ф. Мендельсон. Октет, тв. 10 і П. Чайковський. Септет «Спомини про Флоренцію». Квартет імені Леонтовича постав автором численних ідей інших цікавих концертних форм: участь у авторських концертах, літературно-музичних вечорах, тематичних та історичних концертах-циклах та ін. Репертуарна політика *леонтовичів*, що охопила творчість Й. Гайдна (виконання 83 квартетів Й. Гайдна (сезон 1984-1985рр.), В. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, А. Дворжака, П. Чайковського, українських композиторів М. Леонтовича, Ю. Шамо, В. Сильвестрова, М. Скорика, А. Філіпенка та ін., вражає. Оригінальна інтерпретація Квартету № 3 Б. Лятошинського засвідчила високий рівень вітчизняного ансамблевого виконавства, його авторитетність на престижних європейських естрадах.

Невичерпна художньо-мистецька енергія, наполегливість колективу Квартету імені Леонтовича, виконавська манера яких вирізнялася глибоким проникненням в авторський задум, зокрема у художньо-смісловий ряд твору, привернули увагу численних композиторів, які почали писати камерно-інструментальні ансамблі з орієнтацією на виконавський стиль даного колективу. Так, квартетні полотна В. Кирейка (Четвертий квартет), А. Філіпенка (Квартет-

сюїта «Пам'яті М. Леонтовича»), М. Сільванського (Квартет «Пасторалі»), І. Шамо (Квартет № 5, «Болгарський») та ін. вперше прозвучали в інтерпретації Квартету імені Леонтовича, збагативши мистецьку палітру камерної музики України і світу. Квартет імені Леонтовича внаслідок творчих контактів з композиторами сучасності постав першовиконавцем квартетного доробку, зокрема М. Скорика, В. Сильвестрова, А. Шнітке, Г. Димитрієва та ін. У 1974 році особливого успіху зазнала інтерпретація Квартетом імені Леонтовича Партити № 3 для струнних (версія для двох скрипок, альту і віолончелі) Мирослава Скорика¹.

З метою пропаганди творчості українських композиторів Квартетом імені Леонтовича на сезон 1988-1990 років була запланована поїздка на американський континент. Концертну програму американських гастролей сформували такі твори: А. Філіпенко, квартет-сюїта «Пам'яті Леонтовича»; М. Лисенко, «Анданте»; В. Сильвестров, Перший квартет; М. Скорик, Партита № 3; М. Леонтович, «Дощик». На країни Європи та Америку з успіхом транслювалася радіопередача «Квартет імені Леонтовича» (автор і ведуча передачі – музикознавець Ніна Дика), записана на міжнародному радіоканалі Держтелерадіо УРСР, привернувши увагу слухачів до знаного українського струнного квартету. У радіопередачі, яка транслювалася напередодні запланованої Квартетом імені Леонтовича гастрольної поїздки до Америки, у бесіді з віолончелістом Володимиром Пантелєєвим перед слухачем розкривалися сторінки історії мистецького життя колективу, натхненно прозвучали твори в інтерпретації знаного українського колективу – Квартету імені Леонтовича.

В українській музиці камерно-інструментальний жанр також стає *“пробним каменем”* у пошуку як різних образно-стильових напрямів, так і нових форм взаємодії композиторської та виконавської творчості. Квартетові імені Леонтовича М. Скориком здійснені такі присвяти: «Диптих» (1993 р.)², «Партита

¹ Назви частинам п'ятичастинного циклу камерної Партити № 3 дані композитором Мирославом Скориком (I ч. Praeludium, Andante; II ч. Quasi valse, Allegro ma non troppo; III ч. Pastorale, Commodo; IV ч. Capriccio, Allegro; V ч. Postludium, Rubato con espressione).

² Цікаво довідатися, що перше виконання *“Диптих” (Lamento, Perpetuum mobile)* версії для оркестру [Львівський камерний оркестр] відбулося у серпні 1993 року, 43 Молодіжний Музичний Фестиваль у м. Байройт,

№ 6» (1996 р.). І це той випадок, коли поява творів зумовлена репертуарною політикою виконавців. В атмосфері плідної співпраці композитора і виконавців відбувалися гастрольні поїздки, авторські концерти М. Скорика як в Україні, так і за кордоном. Виступи українського колективу з великим успіхом проходили у концертному Малому залі Карнегі-Хол у Нью-Йорку при переповненому залі, а також на фестивалях (Гантер, Америка). *“... Деякі твори, – як стверджує Мирослав Скорик, – звучали і на фестивалі камерної музики в Коннектикуті. Саме там Квартет ім. М. Леонтовича вперше виконав мій “Диптих”, оскільки його перша версія призначалась якраз для квартетного складу. Там же я виконував свій Третій фортепіанний концерт у перекладі для фортепіано і квартету. Шоста і Сьома Партити, симфонічна поема “Спогад про Батьківщину”, п’єса “Листок з альбому” – багато творів написано для концертів і фестивалів у США”*¹. “Мелодія” М. Скорика, яка нині часто звучить як духовний гімн, створена *“спочатку як суто ілюстративна музика до кінофільму О. Денисенка “Високий перевал””* та *“навіть у різних аранжуваннях стала своєрідним “інтонаційним знаком” кінця 80-х – 90-х років”*². Завдяки надзвичайно емоційній виразовості, широті ліризму, пісенному мелосу, виструнченості форми стала найбільш популярним твором автора, вдячним концертним номером для багатьох виконавців. Цікаво довідатися, що першовиконання «Мелодії» М. Скорика в обробці для струнного квартету відбулося в Нью-Йорку (1988 р.) саме у виконанні Квартету імені Леонтовича.

У концертних залах США в 1999 р. відбулася серія камерних вечорів, присвячених 60-річчю М. Скорика, за участю Квартету імені Леонтовича у такому складі: Юрій Мазуркевич (І скрипка), Юрій Харенко (ІІ скрипка), Борис Дев’ятов (альт), Володимир Пантелєєв (віолончель) і композитора-ювілянта. *«Дружба Мирослава Скорика і леонтовичів, – про що з особливою теплотою згадує*

Німеччина. Концерти у містах Бад-Бернек, Граффенвер, Байройт, Берлін (за: Артур Микитка., Ігор Пилатюк. Львівський камерний оркестр “Академія”: монографія-альбом. - Львів: Растр — 7, 2021. - С. 171.).

¹Кияновська Любов. Скорик і світ // Мирослав Скорик: людина і митець / Редактор - Володимир Сивохи́п. - Львів, 2008, С. 83.

²Любов Кияновська. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. - Львів: Видавництво “Сполом”, 1998. - С. 163.

скрипаль Юрій Харенко, – вирізнялася насиченим спілкуванням. Разом ми любили музикувати, милуватися природою, тож ходили в ліс, їздили на швидкісних авто, жартували, експериментували..., і нині з гумором цитуємо улюблене висловлювання Маестро “нам скажуть!”»¹.

У спілкуванні з авторкою монографій, присвячених одній із найяскравіших творчих постатей, Мирославі Скорикові, Любов’ю Кияновською, Маестро згадує про концертно-гастрольні турне Америкою, де “... у 1998 р. відбулась серія моїх ювілейних концертів до 60-річчя, ми організували турне по всій Америці, в якому я виступав разом з Квартетом ім. М. Леонтовича, відомим піаністом Володимиром Винницьким. Ми об’їхали багато штатів, концертували в Нью-Йорку, Бостоні, Чикаго, Філадельфії, Детройті, навіть на Маямі”².

Виступи Квартету імені Леонтовича на концертних сценах Америки від 1991 року стали систематичними, водночас інструменталісти продовжували активну педагогічну, організаторську та звукозаписну діяльність. Цікавість викликають роздуми Мирослава Скорика про дружні контакти музикантів України та української діаспори, що представлені в статті «Музичні зв’язки з Ігорем Соневицьким», яка увійшла до збірки спогадів про Ігоря Соневицького (під редакцією Стефанії Павлишин). «Тільки в кінці 80-х років ХХ ст., – як зазначає Мирослав Скорик, – стало можливим їх [мистецькі контакти – Н.Д.] налагоджувати. Особливо активними стали музичні діячі США, які зробили дуже багато зусиль для взаємного пізнання і співпраці. Тут треба назвати композитора Вірка Балея, диригента симфонічного оркестру міста Лас-Вегас, який почав запрошувати до себе українських композиторів, замовляючи і виконуючи їх твори. Найбільш активною виявилася співпраця з композитором Ігорем Соневицьким і його літнім музичним фестивалем коло Гантера на північ від Нью-Йорку, у гористій місцевості, що дуже нагадує Карпати. Там у залі, що

¹ За: матеріали інтерв’ю - “онлайн” Н. Дикої з Ю. Харенком, від 5-7 жовтня 2021 р.

² Кияновська Любов. Скорик і світ // Мирослав Скорик: людина і митець / Редактор - Володимир Сивохіп. - Львів, 2008, С. 84.

називається «Гражда», коло української церкви кожного року в липні-серпні відбувалася серія концертів, яка триває по сьогодні.

З 1991-го року я став постійним гостем фестивалю, на якому виконувався цілий ряд моїх творів. Його зв'язки з відомим американським фестивалем камерної музики в Music Mountain у штаті Коннектикут дозволили мені презентувати там такі мої твори, як «Диптих» для струнного квартету та Концерт № 7 для фортепіано, струнного квартету та великого барабану, який там виконав струнний квартет у складі Ю. Мазуркевича, Ю. Харенка, Б. Дев'ятова та В. Пантелеєва. Ці ж твори та багато інших звучали теж на фестивалі в Гантері».

Музиканти світового визнання активно концертували. Та все ж популяризувати на новому континенті українське музичне мистецтво було тоді досить непросто. «Адже то був період, – як відзначає Мирослав Скорик, – коли українська культура в буквальному сенсі цього слова “відкривала Америку”, коли багато діячів української діаспорної культури на підйомі національного відродження робило все для пропаганди національного мистецтва”¹. За участі прекрасних музикантів, друзів композитора Мирослава Скорика, піаніста Володимира Винницького, віолончелістки Наталки Хоми, скрипалів Олександра Абаєва і Юрія Харенка, альтиста Бориса Дев'ятова, відбувся авторський концерт маестро Мирослава Скорика з нагоди його 70-ти літнього ювілею (4 липня 2009 р.)². В американській пресі також активно висвітлювалися концертні виступи колективу леонтовичів у такому складі: О. Криса (скрипка), П. Криса (скрипка), Б. Дев'ятов (альт), В. Пантелеєв (віолончель), які відбувалися у найпрестижніших концертних залах (2001, Український інститут, Карнегі-Хол у Нью-Йорку, Торонто).

Інтелектуальна напруга камерної музики, “сповненої вишуканої образності, витонченої інтелектуальності, неперевершеної внутрішньої гармонійності та

¹Кияновська Любов. Скорик і світ // Мирослав Скорик: людина і митець / Редактор - Володимир Сивохіп. - Львів, 2008, С. 83.

² За: матеріали інтерв'ю-“онлайн” Н. Дикої з Ю. Харенком, від 5-7 жовтня 2021 р.

злагодженості, а це робить її особливо співзвучною сокровенним ідеалам людей”¹, елітарність її побутування в епоху прагматизму і раціоналізму світосприйняття набуває актуальності, висвітлюючи глибинні духовні процеси, що продовжують нуртувати в суспільстві й у часі сьогодення. Нашому поколінню в складний воєнний час, коли Україна та українці в епіцентрі глобальних змін, коли стійкість і віра кожного з нас, стійкість і віра наших захисників боронять цивілізацію, гідність, свободу, правду, потрібно якнайбільше оприлюднювати, актуалізувати сучасні джерельні пам’ятки, аби вони не відійшли в історичну тінь.

Список використаних джерел

1. Леся Деркач — скрипалька, камералістка, педагог у наукових дослідженнях та спогадах, 2014. Укл. А. Микитка, Н. Дика, гол. ред. І. Пилатюк. Львів: Видавець Тетюк Т. В.
2. Дика, Н., 2013. До проблеми усвідомлення поняття народного в українській музиці (на матеріалі камерно-інструментальної творчості В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича, В. Губи, В. Камінського). В кн.: матеріали науково-практичної конференції та семінару — наради завідувачів однопродіяльних кафедр української мови, 2013. Львів: Плай, сс.121–132.
3. Дика, Н., 2001. *Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960-1980 рр.)*. Дис. канд. мистецтвознавства. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.
4. Дика, Н., 2001. Камерно-інструментальна ансамблева культура України (60-80-ті роки ХХ ст. В кн.: IV Міжнародний конгрес українців: доповіді та повідомлення, Одеса-Київ, 2001. Одеса-Київ: Мистецтвознавство, кн.2, сс.291–315.
5. Дика, Н., 2012. Квартет ім. Леонтовича. У кн.: І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк, ред. *Енциклопедія сучасної України*, т. 12. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень Національної академії України, с.551.
6. Дика, Н., 2018. Мирослав Скорик і музика Львова. Дні музики Мирослава Скорика (16 вересня 2018 року). Львівська філармонія, Академічний камерний оркестр «Віртуози Львова». Диригент: Сергій Бурко.
7. Дика, Н., 2013. Український простір музикування: Квартет імені М. Леонтовича. В кн.: Українська музична культура на сучасному етапі: трансформація традиційних і академічних форм, Всеукраїнська науково-практична конференція, Івано-Франківськ, 24-25 квітня 2013. Івано-Франківськ: Фоліант, сс.226–229.
8. Кияновська, Л., 2008. *Мирослав Скорик: людина і митець*. Львів.
9. Кияновська, Л., 1998. *Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи*. Львів: Видавництво “Сполом”.
10. Микитка, А. та Пилатюк, І., 2021. Львівський камерний оркестр «Академія»: монографія-альбом. Львів: Растр-7.

¹ Леся Деркач — скрипалька, камералістка, педагог у наукових дослідженнях та спогадах /Укладачі Артур Микитка, Ніна Дика, гол. ред. Ігор Пилатюк — Львів: Видавець Тетюк Т.В., 2014. - С. 3. (заг. обсяг: 328 с.).

АНТИПІНА ІННА

*доктор філософії,
начальник науково-інформаційного відділу
Центру музичної україністики імені Героя України М. М. Скорика
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
(м. Київ, Україна)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3845-9629>*

ВЕКТОРИ ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МИРОСЛАВА СКОРИКА

Один із головних векторів просвітництва, що виходить з творчості Мирослава Скорика, полягає у збереженні та відновленні культурної спадщини України через музику. Скорик, як композитор, вдається до використання у своїх творах національних мотивів та традицій, що робить його музику не лише надзвичайно привабливою для меломанів, а й допомагає зберегти та популяризувати українську культуру в світі. Сьогодні я хочу звернутися до важливого аспекту творчості великого українського композитора Мирослава Скорика, який відіграє значну роль у збереженні та продовженні культурної спадщини України через свою музику.

Один із ключових векторів у творчості Мирослава Скорика – це звернення до національних музичних традицій. Він уміло інтегрує у свої композиції елементи української народної музики та мотивів, використовуючи їх у сучасному контексті. Це дозволяє не лише зберегти українську культурну спадщину, а й продовжує її життя через нові твори та інтерпретації.

Музика Мирослава Скорика вражає своєю естетикою, яка пронизана духом української культури. Його твори, які базуються на українських народних мелодіях та мотивах, створюють атмосферу, що сприяє не лише сприйняттю музики, але й підтримує національну самосвідомість та гордість за культурну спадщину.

Скорик, через свою творчість, активно сприяє популяризації української музичної спадщини як на внутрішньому, так і на міжнародному рівні. Його твори виконуються на концертах у різних країнах, що сприяє більшому розумінню та визнанню багатозначної культурної спадщини України.

Творчість Мирослава Скорика слугує не лише як засіб збереження минулого, а й як міст між поколіннями. Він залучає увагу молоді до української культури через музику, навчає нове покоління цінувати та розуміти важливість культурної спадщини.

Мирослав Скорик, через свою музику, не лише зберігає культурну спадщину України, а й вкладає зусилля у її продовження та популяризацію. Його творчість є свідченням важливості культурного коріння та його впливу на сучасність.

Ще одним важливим вектором є здатність музики Мирослава Скорика викликати емоційну реакцію та пробуджувати свідомість у людей. Його твори мають потужну емоційну силу та здатність вразити душу, а це відкриває шлях для роздумів про значущі аспекти сучасного життя та української ідентичності. Його музика відіграє важливу роль у спонуканні до роздумів та викликів для душі, що відкриває нові шляхи розуміння сучасної суспільної дійсності.

Творчість Мирослава Скорика має унікальну здатність викликати глибокі емоційні реакції у слухачів. Його музика – це не просто послідовність нот; вона сповнена емоцій та почуттів, що дозволяє їй стати каналом зв'язку між композитором і аудиторією.

Творчість Скорика допомагає розуміти та відчувати суттєві аспекти життя. У його музиці звучать мотиви, які відображають радості сучасної людини, її сподіванки та турботи. Це дає можливість слухачеві легше відчувати та розуміти світ навколо себе.

Музика Мирослава Скорика сприяє формуванню та підтримці ідентичності. Її національний колорит та використання українських мотивів допомагає слухачеві відчути гордість за своє коріння та спільні цінності.

Творчість композитора стає майданчиком для спільного розмірковування та діалогу. Вона об'єднує слухачів навколо спільних емоцій та вражень, створюючи особливу спільноту тих, хто сприймає та розуміє його музику.

Музика Мирослава Скорика – це не просто звуковий ландшафт, але й місток між індивідуумами, що сприяє сприйняттю та розумінню сучасного світу.

Її унікальна сила полягає в здатності об'єднувати та віддзеркалювати наші почуття та емоції.

Неабияке значення має просвітницька роль у вихованні молодого покоління через музичну спадщину. Мирослав Скорик активно співпрацює з молодими музикантами, проводить майстер-класи, що дозволяє молодій аудиторії краще розуміти та цінувати музику, а також стимулює їх до власної творчості та поглибленого вивчення української культури через музичні шедеври.

Мирослав Скорик дарує світу не лише свою музику, але й активно просуває українську культуру на міжнародній арені. Його участь у міжнародних музичних фестивалях та співпраця з провідними світовими музикантами допомагає розповсюдженню українського музичного доробку у всьому світі.

Інколи музика виявляється найпотужнішим засобом просвітництва, співпраці та розуміння між народами. Мирослав Скорик своїми творами та активною просвітницькою діяльністю продовжує свій внесок у розвиток культурної спадщини України та сприяє формуванню гармонійного суспільства.

Це лише деякі аспекти векторів просвітницької діяльності Мирослава Скорика, які можна розглядати в контексті його впливу на сучасне музичне життя та українську культуру в цілому.

Список використаних джерел

1. Басалаєва, Є., 2000. Камерно-інструментальна творчість М. Скорика. Проблема інтерпретації. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 10, сс.69–84.
2. Кияновська, Л., 2008. *Мирослав Скорик: людина і митець*. Львів.
3. Козаренко, О., 1998. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині ХХ ст. *Українське музикознавство*, 28, сс.144–154.
4. Тюріна, Т. Г., 2005. *Духовне становлення особистості з погляду синергетики*: монографія. Львів: СПОЛОМ.
5. Щириця, Ю., 1979. *Мирослав Скорик*. Київ: Музична Україна.

ОЛЕКСАНДРА ШЕВЕЛЬОВА

доктор мистецтва, викладач кафедри оперної підготовки та музичної режисури, здобувач кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, (м. Київ, Україна).

РЕЖИСЕРСЬКЕ ВИРІШЕННЯ БІБЛІЙНОЇ ТЕМАТИКИ

В ОПЕРІ МИРОСЛАВА СКОРИКА «МОЙСЕЙ»

Постановка проблеми... Попри актуальність та високий рівень популярності біблійних сюжетів серед християнської спільноти по всьому світу композитори напрочуд зрідка беруть їх за основу майбутніх музично-театральних творів. Переосмислення митцями притч Священного Письма та їх безпосереднє втілення за допомогою сучасних театральних форм можуть спровокувати неоднозначні тлумачення й відчуття серед слухачів.

Однак у передчутті незворотних соціальних трансформацій автори зверталися до позачасових історій, які містять у собі відповіді на пульсуючі у суспільстві питання – нетлінні істини з елементами пророцтва.

Опера «Мойсей» Мирослава Скорика була створена на порубіжжі другого і третього тисячоліть у непростий для України час. Мине лише десять років незалежності – невтомної праці, боротьби за становлення державності, періоду голодних і темних для українського народу «дев'яностих», – коли зі сцени Львівської опери до глядача звернеться Пророк Мойсей..

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Аналіз жанрової моделі сучасної української опери на біблійну тематику з наявною у ній лейтмотивно-знаковою системою було здійснено О. Береговою [1]. Філософсько-трагедійний аспект, музично-драматургічна характеристика персонажів і символів з відображенням біблійних прообразів проаналізовано О. Дерев'янченко [3]. Функціональне розгалуження ролі хору в розвитку драматургії опери, його вагому роль у відображенні головного конфлікту окреслено у роботі Н. Белік-Золотарьової [2]. Етико-естетичний та історичний аспекти, широке коло проблематики та філософські пошуки авторів, М. Скорика та І. Франка, що знайшли своє художнє відображення у сучасній українській опері, розглянуті Л. Кияновською [4,5]. Аналіз прем'єрного сценічного втілення твору Львівською національною оперою проведено Л. Кияновською [6] та Є. Куришевим [7].

Реалізацію вистави до 150-річчя І. Франка на сцені Національної опери України в 2006 році охарактеризовано Ю. Станішевським [8].

З метою комплексного режисерського аналізу було розглянуто іконографічний матеріал у вигляді фото- та відеоматеріалів з прем'єрних вистав Львова та Києва.

Мета дослідження – здійснити аналіз режисерських та виконавських підходів у втіленні біблійної тематики у сучасній українській опері початку третього тисячоліття.

Виклад основного матеріалу дослідження... У передчутті суттєвих змін у соціумі композитори різних епох зверталися до нетлінних біблійних сюжетів. Переосмислюючи їх, автори намагалися знайти відповіді на питання, що турбували суспільство на певному історичному проміжку. Широке коло філософських питань, протистояння індивідуального і стихійного, народного спонукало митців до творчих пошуків у синтетичному жанрі – опері, який повною мірою розкривав глибинні сенси та відкривав шлях для рефлексій. «Мойсей в Єгипті» Дж. Россіні (1818), «Набукко» Дж. Верді (1842), «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса (1877), «Саломея» Р. Штрауса (1905), «Мойсей» М. Скорика (2001), «IYOV» Р. Григоріва та І. Разумейка (2015); рок-опера «Ісус Христос – суперзірка» Е. Ллойд-Веббера (1970) – кожен із цих музично-театральних творів вимагав детального історичного заглиблення та деякої обережності з боку постановників, які намагалися віднайти прийнятну для тогочасного глядача художню форму з дотриманням релігійної етики.

Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької, який очолював Тадей Едер, звертається до Мирослава Скорика із замовленням написання сучасної української опери на сюжет про Пророка Мойсея. Літературною основою було обрано поему видатного українського письменника І. Франка. Опера «Мойсей» увійшла в історію України як перша, що була благословенна Папою Римським Іоанном Павлом II та отримала фінансову підтримку на її сценічну реалізацію.

Робота над твором мала для композитора й особистісне підґрунтя: над музичним переосмисленням притчі працював його вчитель С. Людкевич (симфонічна поема «Мойсей», 1956); і сам батько М. Скорика неодноразово наголошував на необхідності звернення до нетлінних творів І. Франка. Основні завдання для автора полягали у створенні зрозумілої сучасникам мови без використання виразних авангардних прийомів; універсалізації музичного відображення твору із закладеними у ньому глибокими філософськими ідеями з навмисним уникненням національної та фольклорної тематики, аби опера знайшла відгук у людей із різних куточків світу.

Для «Мойсея» М. Скорика притаманні риси опери-притчі з ілюстрацією життєвих уроків і моралі та опери-ораторії, чільне місце в якій посідає хор. Тривимірна модель першої з них відображена у побудові системи образів персонажів, наприклад: низький світ уособлюють духи Азазель та Йохавед; земний – голоси народу, Єгошуа, Лії; високий, небесний – Єгова. Мойсей – своєрідна перехідна ланка між світом людей (його обурення, сумніви) і божественного начала (незламна віра у народ і його світле майбутнє попри недовіру суспільства). Детально розроблена система лейтмотивів – пророцтва, кайдани, страх, свобода, злі духи, Ізраїль слугує поштовхом до художніх пошуків та їхніх сценічних утілень постановниками опери.

Реалізувати оперу на сценах провідних театрах України з різницею в п'ять років взяли команди Львівської національної опери (2001) та Національної опери України (2006). До складу першої увійшли диригент Михайло Дутчак, режисер Збігнєв Хшановський, сценографи Тадей і Михайло Риндзак, хормейстер Богдан Горявенко, художник по костюмах Оксана Зінченко; другої – диригенти Іван Гамкало й сам автор Мирослав Скорик, режисер Анатолій Солов'яненко, хормейстер Лев Венедиктов, балетмейстер Аніко Рехвіашвілі, художниця Марія Левитська, які вирішили втілити оперу в її оригінальному вигляді без змін у тексті, структурі та драматургії твору.

Обом виставам притаманне мінімальне декораційне наповнення задля використання більшого простору сцени. Ймовірно, це зумовлено наявністю

великої кількості хорових сцен, які впродовж розвитку головного конфлікту твору трансформують загальний мізансценічний малюнок. З іншого боку, постановники ніби створюють атмосферу неосяжної пустелі, якою подорожує народ на чолі з Мойсеєм у пошуку Землі Обітованої. Львівська версія характеризується детально розробленою світловою партитурою, застосуванням акцентів, динамічних переходів між сценами відповідно до музичної драматургії твору. Натомість у київському варіанті можна помітити декораційну конструкцію з елементів-уламків, що нагадують глядачеві про змучений шлях до омріяної землі; золоті відблиски – матеріальну жадобу народу; одинокі скелі – спустошення і важку долю, закуту в кайдани пустелі.

Вирішення хорових сцен за версією Львова здається більш статичним та ораторіальним, а динамічність досягалася шляхом яскравого звучання хору на тлі оркестрового *tutti*. У версії Києва можна помітити диференціацію рольових завдань у хорі, персоніфікацію емоційних станів, трансформацію настроїв щодо головного героя від холодної недовіри до теплої співчуття, каяття і жалю.

Центральна партія головного героя, написана для басового голосу, характеризується монументальністю образу. Перед постановниками і виконавцями постало непросте завдання: зробити персонажа велично-промовистим, проявити динамічність, закладену автором, у його сценічному втіленні. За відгуками театральних критиків Мойсей Сергія Магери (м. Київ) відрізнявся вивіреністю, розлогістю рухів, доречністю міміки і жестів, які блискуче доповнила густота і величність його голосу. Слід згадати й постать Поета, який своєю появою об'єднує дію в єдиний сюжет. У ній можна впізнати і самих авторів, М. Скорика та І. Франка, які немов би споглядають за розгортанням подій, звертають увагу глядачів на пророцьку історію та провокують до самотійних рефлексій. В обох виставах Поет постає у класичному концертному вбранні та контрастує з народом. У київській версії постановники використовують мультимедійний екран, який запрошує залу поринути в історичний екскурс та провести паралелі між давниною і сучасністю.

Фінал опери, в якому одночасно перегукуються дві протилежні лейт-теми, кайданів і свободи, наштовхують на міркування про майбутні події та залишають місце для самостійного підбиття підсумків. Тож чи не є сучасні події та випробування, які долає український народ, відповіддю на важкі запитання часу?

Вочевидь, режисерські підходи до втілення сучасної української опери на притчовий сюжет спонукали до обачних вирішень, зумовлених існуванням певних рамок у зазначених вище жанрових моделях. Детальні дослідження та експериментальні пошуки в площині музично-театральних творів мають перспективи у створенні власного національного почерку із застосуванням надбань світової мистецької практики.

Висновки. Історичний контекст створення музично-театральних творів на біблійну тематику провокує до відстеження певної тенденції та взаємозв'язку соціальних трансформацій і композиторських пошуків. Відображення у опері «Мойсей» М. Скорика глибоких філософських ідей спонукає до проведення паралелей між сюжетом про Пророка та сучасністю. Окреслені риси опери-притчі та опери-ораторії мотивують до винайдення нових режисерських прийомів відповідно до драматургії твору. Втілення опери «Мойсей» М. Скорика у львівській та київській версіях у цілому розкриває композиторський задум твору, але мотивує сучасників на застосування більш широкого спектру кращих надбань світового та вітчизняного музичного театру.

Список використаних джерел

1. Берегова, О., 2006. Опера М. Скорика «Мойсей» у контексті сучасного українського культуротворення. *Мистецтвознавчі записки*, 9, сс.135–144.
2. Белік-Золотарьова, Н. А., 2013. Дія та протидія в хоровій драматургії опери М. Скорика «Мойсей». *Таврійські студії. Мистецтвознавство*, 4, сс.1–13.
3. Дерев'янченко, О. О., 2022. Філософсько-трагедійна складова художньої концепції опери «Мойсей» Мирослава Скорика. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 133, сс.160–176.
4. Кияновська, Л., 2008. *Мирослав Скорик: людина і митець*. Львів.
5. Кияновська, Л., 2001. «Мойсей» на порозі нового століття. *Музика*, 6(329), сс.14–15.
6. Кияновська, Л., 2002. Опера «Мойсей» Мирослава Скорика – тексти, контексти, підтексти (естетико-критичне есе). *Просценіум*, 1, сс.55–60.
7. Куришев, Є., 2002. «Мойсей» М. Скорика: віра та зневіра. *Музика*, 1–2(330–331), сс.14–15.
8. Станішевський, Ю. О., 2012. Нова українська опера. У кн.: Ю. Станішевський, ред. *Національна опера України 2001-2011*. Київ: Музична Україна, сс.121–124.

*доктор мистецтва, лауреатка міжнародних конкурсів,
доцент кафедри спеціалізованого фортепіано № 2
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського,
(м. Київ, Україна).*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6224-6688>

ВІД ПРЕЛЮДІЙ ТА ФУГ – ДО «МЕЛОДІЙ»: ФЕНОМЕН ВИКОНАВСЬКОЇ

АКТУАЛЬНОСТІ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ МИРОСЛАВА СКОРИКА

Якщо говорити про найкращих, найоригінальніших і унікальних креаторів ідей у музичному мистецтві, то це – композитори. Музиканта шанують за пізнаваність, цілісність, міць виразу віртуозної майстерності індивідуального стилю. Особу і творчість композитора обирають для естетичного задоволення у слуханні, музикуванні, дискурсу, маючи до нього певну небайдужість. Крокуючи десятиліттями по життю разом із музикою композитора, усвідомлюємо, що ми і є частиною цієї музики. Це свідчить, насамперед, про універсальність наповнення його музичного контенту, який стає у нагоді шанувальнику в різні смуги життя, підкреслюючи вкотре вірність захопленню. Слухацький тезаурус протягом довготривалого процесу збагачення відсилає до створення уявлення про особистісність такої музики, численне «проживання» її призводить до приватності, певним чином привласнює собі.

Фортепіанна творчість Мирослава Скорика у своїй широкій жанрово-стильовій панoramі перевтілилась у довершений репертуар піаніста всіх вікових категорій, від дитинства до зрілості. Актуальність, що доведена великою кількістю виконань окремих творів, свідчить про життєдіяльність у часі влучних, яскравих, цікавих і в будь-який час свіжих музичних думок, які Мирослав Скорик проєктував у вигляді зворушливих і екстравагантних мелодій, пульсуючо-живих ритмах, харизматичних фактурах. Жити в один час, в одній країні з митцем-композитором – беззаперечне везіння для музиканта, можливість досягнути авторський ментально-емоційний код, подовжуючи тривалість наближеного до достовірності трактування його художнього задуму. Сучасні

піаністи України, певно, заслужили на везіння спостерігати за виконавською манерою композитора, особливо ті, хто мав змогу стріти маестро в одному закладі, адже Мирослав Скорик був видатним піаністом.

Завдяки всеохопній діяльності Мирослава Скорика на всіх теренах музичного мистецтва поширеність манери виконання, характерність стилю і, власне, авторське звучання творів продовжує бурхливе життя його надбання у всьому світі [2].

Піаністи покоління 90-х у плеяді талановитих учнів українських десятирічок, студентів і асистентів-стажистів консерваторій отримали можливість розвитку й удосконалення крізь авторський текст, починаючи з уроків у класі з фаху, академічних концертів, виступів у конкурсах, що в цей час стрімко поширювались, відкритих концертах у країні та вже за її межами. Цікавість до творчості Мирослава Скорика була максимальною, особливо напередодні таких подій, як-от іспит-конкурс з фаху з обов'язковим включенням прелюдії та фуги композитора XX століття; програма до конкурсу з використанням обов'язкового твору українського композитора (наприклад, конкурс «Пам'яті В.Горовиця» – другий тур, регіональні, місцеві конкурси – перший тур). Коридорами творчих закладів гучно бринять «найзаграні» *Des dur* та *F dur*, *D dur*, *Es dur* прелюдії та фуги – відомі, харизматичні, драйвові. Менш поширені *e moll*, *c moll* обирались навмисно для особливої відмінності, звучали ексклюзивно і додавали сміливості у перших кроках до виконавського волевиявлення молодих піаністів.

Серед «коронних» номерів піаніста – фортепіанний хіт «Бурлеска» – яскрава, віртуозна, часто «обов'язковий твір» конкурсів, який став випробуванням для багатьох виконавців різного віку. Було розпочато змагання на найшвидший темп, цупкість моторики, чистоту стрибків попадання в пункти-ноти на далекі відстані регістрів, повноту та ясність акордів кульмінаційного епізоду нарощення фактури, незмінне проведення поліфонічного басового остінатного голосу – головної теми, і, нарешті, вільному і довершеному тексті у легкості, екстравагантності, настрої гумору, фантазування, відтворення джазу. За

відсутності записів вчилися одне в одного і молоді виконавці, і їх педагоги, слухаючи все і скрізь, де відбувались музичні події. Сьогодні, відпрацьована і відшліфована з боку характерностей стилю, змісту, віртуозного вирішення «Бурлеска» – одна з найвідоміших і улюблених композицій для фортепіано, у найкращому сенсі «хрестоматійна».

Складна, віртуозна, із елементами джазу «Токата» користується попитом у піаністів з відмінним технічним забезпеченням. За словами автора, ця розгорнута п'єса раніше викликала страх у виконавців у момент опанування текстом та побоювання під час гри на сцені, композитор вважав її складною, радив виконувати її частіше на противагу до «Бурлески», щиро схвалював швидкі темпи¹.

Одночастинний «Юнацький» концерт для фортепіано з симфонічним оркестром №1 являється пріоритетним у виборі українського концерту не тільки за яскравість, оригінальність і стислість форми, а і за кількістю прихильників улюблених тем. Партія оркестру талановито і майстерно перекладена автором для фортепіано, чудово відображає фортепіанне композиторське мислення, довершено створена для відтворення піаністом симфонічної партитури на інструменті. Чарівна п'єса «Коломийка» стала ідентифікатором інтонаційної генетичної пам'яті, завжди улюблена виконавцями у різні періоди життя. «Партита № 5» набула сакральних інтерпретаційних значень у драматичній ліриці «Арії», вишуканості «Вальсу», зосередженні на молитовному стані псалмодіювання «Хору», калейдоскопічному образі зображення у плинності часу «Фіналу» [3,1].

Експериментальне дослідження репертуарних уподобань молодих піаністів останніх 20 років (за 2004-2023 роки) доктора мистецтва С. П. Гуменюка обов'язкових вимог «українська п'єса» у програмах державного іспиту НМАУ імені П.І. Чайковського бакалаврів та магістрів фортепіанного факультету свідчить про те, що згідно зі статистикою результатів твори

¹ Коментар М.Скорика під час репетиційної підготовки до авторського концерту в Українському культурно-інформаційному центрі Парижа циклу концертних програм «Золоті сторінки української музики» 13 жовтня 2012 року.

М. Скорика були виконані найбільшу кількість – 81 раз, з яких прелюдія та фуга *F dur* – 19 разів¹. За результатами спостереження члена журі, доктора мистецтва І.В. Стародуб XVIII Всеукраїнського конкурсу «Класичний меридіан» 2023 року до програм учасників номінації «Фортепіано» 3-ї вікової групи (від 13 до 15 років) увійшла найвідоміша п'єса «Мелодія», яка сьогодні у світі сягає вершин змісту непереможної глибини української нації, у перекладенні для фортепіано (15 % виконавців).

Можливо, серед головних показників любові та прихильності до стилю композитора став тонкий, але відчутний гумор, сприйманий всіма віковими групами слухачів і виконавців, адже яскравий, інтелектуальний гумор був притаманний Мирославу Скорику-людині. За захоплення творчістю композитора на папірці, прикутому до дверей класу десятирічки, було написано ексцентричним другом (відомим українським музикантом, партнером із сонати для скрипки і фортепіано № 1 М. Скорика) жартівливий вираз у дусі саркастичного глузування українською: «Вона так Скорика любила, іскусством публіку пленіла».

Фортепіанне мистецтво, титанічна діяльність і людяність Мирослава Скорика сягають променями крізь континенти, розповсюджуючи пам'ять, що проносить крізь кордони і часи яскраве відчуття свободи у виконаннях улюблених творів, в яких генетично-інтонаційна і ритмічна близькість назавжди укорінена у свідомість піаніста.

Список використаних джерел

1. Івахова, К. П., 2015. Жанрово-стильові пріоритети фортепіанної музики Мирослава Скорика: художньо-дидактичний аспект. *Актуальні питання мистецької педагогіки*, 4, сс.9–34.
2. Кияновська, Л. О., 1998. *Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи*. Львів: Сполом.
3. Скорик, М., 2012. *Твори для фортепіано* [Ноти]. (Київ).

¹ За результатами неопублікованого дослідження, яке було оприлюднено у доповіді «Твори українських композиторів у репертуарі студентів фортепіанного Академії: основні тенденції та жанрові інтереси» у секції «Київська фортепіанна школа у ретроспективі та сьогоденні» Всеукраїнської наукової конференції «НМАУ ім. П.І.Чайковського: соціокультурні виклики сучасності» 20 жовтня 2023 року.

МИКОЛА ЛАСТОВЕЦЬКИЙ

*доцент, викладач-методист
Дрогобицького музичного фахового коледжу імені В.Барвінського,
заслужений діяч мистецтв України
(м. Дрогобич, Україна)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6208-070X>

ЗОРЯНА ЛАСТОВЕЦЬКА-СОЛАНСЬКА

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії музики Львівської національної музичної академії
імені М.В.Лисенка
(м. Львів, Україна)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6606-9831>

МИРОСЛАВ СКОРИК: ШТРИХИ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТУ ВИДАТНОГО УКРАЇНСЬКОГО КОМПОЗИТОРА СУЧАСНОСТІ

Взоруючи панораму формування і розвитку українського музичного мистецтва від 1960-х років і до майже «квадрансу» двадцять першого століття, можна спостерігати, як з-поміж інших видатних світил на музичному небосхилі цього відрізка нашої історії переконливо та потужно світить яскрава зірка «першої величини» – творча постать Мирослава Скорика (1938 – 2020) – видатного композитора, теоретика-дослідника, творця концептуальних ідей у царині сучасного музичного мистецтва, піаніста, диригента, музично-громадського діяча, адміністратора, авторитетного педагога, вихователя цілої плеяди провідних сучасних композиторів, – і ще, ще, ще...

Особливістю творчої натури М. Скорика було те, що він надзвичайно потужно й оригінально проявив себе у дуже багатьох видах музичної діяльності. За словами найвідомішої скорикознавиці, доктора мистецтвознавства, професорки Любові Кияновської, мистець належав до «ренесансного типу особистості», на яких багата українська культура: до чого б він не звертався – до композиції, педагогіки, громадської діяльності, редагування, організації естрадних ансамблів чи керівництва камерним оркестром, – у нього це вдається просто блискуче». До цього слід додати, що ця блискуча діяльність М. Скорика

вже з його перших кроків у професійній музиці отримала широкий суспільний резонанс як в Україні, так і за її межами, а в цілому, комплексно дає підстави стверджувати, що мистець у переважній більшості прояву своїх мистецьких амплуа є неповторний, єдиний, і не тільки з-поміж своїх сучасників-композиторів, але і серед українських композиторів попередніх генерацій, хоча, й очевидно, – не лише в українському музичному просторі!

Як відомо, все пізнається в компаративному зіставленні. Власне тому порівняння амплітуд творчих інтенцій українських композиторів окресленого періоду й свідчить про унікальність внеску М. Скорика як за кількісними показниками, так і за критеріями високої артистичної якості. Оригінальність музичної мови М. Скорика вже в ранніх творах була одразу відзначена українськими музикознавцями. Зокрема, Віктор Золочевський, аналізуючи модуляційний початок першої частини «Гуцульського триптиху» для симфонічного оркестру, з її «суміжнощабельністю тонік діатонічноладової системи української народної музики, біладовістю мелодії та супроводу, специфічною метроритмічною змінністю – метричною нерегулярністю», відзначив, що «пропонований уривок слід віднести до тих відмітних зразків, які складають квінтесенцію специфічних українських народних рис модуляції». Важко стверджувати, чи «вертикальна біладовість» була характерною рисою українського народного музикування, але те, що саме М. Скорик, поряд з іншими новітніми техніками музики минулого століття, її вперше застосував для опрацювання мелодій у народному (гуцульському) дусі до кінофільму «Тіні забутих предків», є дійсним фактом.

Ставши одним із чільних представників «нової фольклорної хвилі» в Україні, для якої притаманний синтез фольклору і технічних здобутків (нового музичного мислення) авангарду, творчість Маестро збагатилась стильовими рисами – неоромантизмом, необароко, джазом, поставангардом, неокласицизмом, успішний старт яким був даний у творах 1960-х років. На це звертає увагу доктор мистецтвознавства, професор Юрій Чекан у передмові до видання «Хорових творів» М. Скорика: ««Гуцульський триптих» (1965) та

«Карпатський концерт» (1972) для симфонічного оркестру стали знаками нової фольклорної хвилі в Україні, намітивши перспективу розвитку вітчизняної музики на довгі роки, піднявши планку якості на європейський рівень і поставивши автора у першу шеренгу українських композиторів сучасності».

Візуалізуються кілька ознак, які знову ж напрочуд очевидно виокремлюють та унікалізують М. Скорика з плеяди сучасних провідних українських композиторів – навіть з-поміж «трьох великих «С»»:

1. Мирослав Михайлович був автором значної кількості творів не лише в царині академічної музики, але й створив чимало естрадних пісень, популярних і донині;

2. Його перу належить суперзнаменита «Мелодія» – короткий інструментальний твір, який став брендом не лише його автора, але і його Батьківщини. Так, «Мелодія» М. Скорика дуже щемко і водночас маєстатно звучала на Площі Незалежності в день святкування 30-річчя Незалежності України в авторському виконанні!

В українській музиці наявно не так багато прикладів авторських музичних символів – причому, в основному це твори вокальні: знаменитий «Щедрик» М. Леонтовича, частково «Гайліка» С. Людкевича та ін. На Заході зустрічаються й взірці інструментальної музики. Показово, що їх теми іноді стають рінгтонами мобільних телефонів.

3. М. Скорик мав «викличну прихильність до традиційної музичної мови», він відомий та визнаний не тільки в середовищі професійних музикантів, але також серед широкого кола слухачів як в Україні, так і за її межами. Це підтверджує фраза, яку композитор почув від однієї із глядачок в антракті під час прем'єри опери «Мойсей» у Великому театрі Варшави: «Дякую Вам, бо Ви пишете музику для людей!».

М. Скорику належить вагоме місце в просторі українського музикознавства як визначному досліднику, автору кількох фундаментальних праць, серед яких виділяється видана на основі кандидатської дисертації книга «Ладова система Прокоф'єва» (1969), передмову до якої написав

Д. Кабалевський – відомий композитор і музикознавець, науковий керівник М. Скорика в аспірантурі. «Визначення прокоф'євського ладу як 12-ступенного діатонічного ладу, – за словами Д. Кабалевського, – слід віднести до числа найбільш визначних і принципово важливих відкриттів <...> Усвідомлення і точне визначення 12-ступенного діатонічного ладу вносить ясність у складну і строкату стилістику музики ХХ століття і вперше визначає принцип тональної музики ХХ століття з такою ж чіткістю, з якою давно вже були визначені основні принципи атональної (додекафонічної, серійної) музики». І нині, через 55 років після публікації, ця розвідка тоді ще молодого 30-літнього автора, – композитора і теоретика, – залишається унікальним і найбільш значним досягненням українського теоретичного музикознавства міжнародного рівня, яке концептуально пропонує вирішення однієї з кардинальних проблем музичної творчості ХХ ст.

Зрозуміло, що на відміну від справедливого Д. Кабалевського, який артикулював вагомість концепції М. Скорика та підтримав її, відповідні кола в Москві не могли допустити, щоб питомий українець, та ще й з Галичини, обійшов «своїх» – Т. Боганову, Н. Запорожец, Ю. Холопова та ін., – знаменито «поклавши на лопатки» їхні публікації з означеного питання в першому та другому розділах своєї монографії. Саме цих музикознавців мав на увазі Д. Кабалевський, коли писав, що одночасно з М. Скориком особливості ладового мислення С. Прокоф'єва вивчали також інші дослідники (росіяни), які мали власні гіпотетичні погляди на його теоретичне обґрунтування. Та Д. Кабалевський рішуче підтримав позицію українця з цього питання й зазначив, що лише в статті «Прокоф'єв і Шенберг» М. Скорика, опублікованій у 1962 р., можна зустріти «першу спробу точно сформулювати ладовий принцип прокоф'євської музики, дати йому наукове визначення. Скорик пропонує в цій статті знайдене ним ще в дипломній консерваторській роботі формулювання «12-ступеневий діатонічний лад»».

У 1972 р. побачило світ фундаментальне теоретичне дослідження «Проблеми класичної гармонії» Лева Мазеля, автора численних праць та

підручників, в якому доволі критично було аналізовано термінологічні визначення українського дослідника, причому, з позиції традиційної хроматики: «... не викликає заперечень теза М. Скорика про ДІАТОНІЗАЦІЮ ХРОМАТИКИ у Прокоф'єва, але тільки до тих пір, поки під цією діатонізацією мається на увазі, що будь-який звук ХРОМАТИЧНОЇ гами виступає як один з рівноправних і повноправних варіантів будь-якого ступеня гами ДІАТОНІЧНОЇ». Відомий радянський метр теорії музики не побачив (або не хотів зауважити), що у М. Скорика йшлося не про варіантність, а про самотійність ступенів: «Важлива особливість самотійності альтерованих ступенів виявляється в їх відношенні до тонального центру твору... Власне при безпосередньому розв'язанні в тоніку особливо яскраво виявляється їх емансиповане звучання».

У 1973 р., навздогін за тенденційним Л. Мазелем, з'явилась стаття М. Тараканова «Проблема ладу і тональності в трьох книгах про Прокоф'єва», в якій окремий нарис був присвячений огляду книги М. Скорика й теж ставив сакраментально-театральне питання, яке стосувалось його правомірності визначати дванадцятиступеневий лад у музиці Прокоф'єва як діатонічний. Зрозуміло, що такого права Скорика «там» не давали, тим паче, що потім (далі у статті йшлося про «самотійність усіх ступенів такого ладу», а слово «самотійність» з уст українця в Росії – це вже майже політика, а тому...) і донині, як і тоді, – «за парканом», немає єдиної чіткої теорії ладу С. Прокоф'єва. А жаль! Хоча 1972 р. у збірнику наукових статей «Проблеми ладу» у московському видавництві «Музика» все-таки надрукували статтю М. Скорика «Особливості ладу музики С.С. Прокоф'єва», яка скорочено передавала зміст першого розділу його монографії, і там знайшлося місце для критики тих музикознавців-прокоф'євістів, про яких вже йшлося раніше.

У 1973 р., за ініціативою М. Скорика та Всеволода Задерацького, київське видавництво «Музична Україна» почало щорічно публікувати збірник «Сучасна музика», до першого випуску якого ними було написано вступну програмну статтю «Про природу і спрямованість новаторського пошуку в сучасній музиці».

Вони ввійшли до складу редакційної колегії першого випуску збірника «Музична критика і сучасність». У 1983 р. в означеному видавництві побачила світ фундаментальна праця М. Скорика «Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття», а в наступному 1984 р. – збірник «Творчі прояви в курсі гармонії» відомого львівського педагога-теоретика Олександра Теплицького (1902 – 1981), викладача з гармонії М. Скорика під час його навчання в Львівській державній консерваторії імені М.В. Лисенка, який він підготував до друку та до якого написав вступ у вигляді методичного обґрунтування. Ці розвідки стали останніми значними друкованими виданнями М. Скорика – нашого видатного теоретика, позаяк усі наступні роки його життя були віддані інтенсивній композиторській роботі, педагогічній праці, редагуванню творів композиторів-класиків, концертно-виконавській діяльності, керівництву Спілкою композиторів та іншими мистецькими закладами, представницьким обов'язкам, громадським справам, всього і не перелічити. За що б М. Скорик не брався, він робив це знаменито, з повною віддачею, і, як завжди, все й у всьому, – унікально! Маестро любили мільйони людей, і він відповідав їм взаємністю, як істинний Герой України!

ГАННА ХАНАНАЄВА

*викладач-методист вищої категорії комунального закладу
«Кам'янський фаховий музичний коледж
імені Героя України Мирослава Скорика»
Дніпропетровської обласної ради»
(м. Кам'янськ, Україна)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9839-9731>

СЕРГІЙ ХАНАНАЄВ

*кандидат мистецтвознавства,
доцент комунального закладу
«Кам'янський фаховий музичний коледж
імені Героя України Мирослава Скорика»
Дніпропетровської обласної ради»
(м. Кам'янськ, Україна)*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1353-0310>

ШЛЯХ ТРАНСЛЯЦІЇ АВТОРСЬКОЇ ТВОРЧОЇ ІДЕЇ ДО ПУБЛІКИ (НА ПРИКЛАДІ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТІВ КФМК ім. М. СКОРИКА)

Витоком, що мотивує творчість, можуть бути різноманітні музичні та немусичні враження, що пройшли лабіринтом особистісного сприйняття подій, зони інтелектуального контролю, склалися з пам'яттю – сховищем людського досвіду. Усі факти та враження отримали відбиток історичного часу, потреб сучасності. У цьому процесі й свідоме, і підсвідоме, і глибоко біографічне, і загально-суспільне.

Творчий процес побудови нового мистецького проєкту постійно потрапляє під різноманітний зовнішній вплив: глядацьке схвалення або несхвалення, поради доброзичливців і недругів, компетентних і некомпетентних радників. Так чи інакше, кожен творчий акт у сукупності з його оцінкою – це етап еволюції творчого досвіду та таланту.

Метою статті є виокремлення важливих сучасних тенденцій втілення в освітній процес засвоєння фахових компетенцій через практичний музично-театральний досвід. Окреслена мета визначає ряд завдань: прослідкувати шляхи практичного втілення мистецької ідеї, зазначити вектори її розвитку та показати продуктивність даного шляху в набутті професійних знань та навичок. У даній публікації ми хочемо осмислити феномен виникнення мистецьких проєктів у КФМК ім. М. Скорика, проаналізувати складові творчого процесу, його ключові моменти, які вже складають частину творчого доробку колективу коледжу і, водночас, є імпульсом інтенсифікації навчального процесу та практичним методом опанування фахових компетенцій здобувачів навчального закладу.

Прискорений темпоритм життя останнім часом викликає відчуття розколотого простору та спонукає до відновлення втрачених з часом моральних цінностей. Цей процес зумовлює хвилю синтезу та взаємодії різних видів мистецтв: музики, живопису, театру тощо. Такий синтез, у свою чергу, значно розширює палітру художніх можливостей. Своєрідне «есперанто» посилює мистецький вислів, демократизує його.

Театр – синтетичне дійство, тут сплетено усі мистецькі форми. Театр – практична модель синтезу мистецтв. Саме театр здатен демонструвати можливість життєвої реалізації глобальної художньої ідеї. Приваблива ідея взаємозбагачення, співдружності мистецтв завжди викликала увагу митців, які пильно вишукували засоби розширення палітри виразності. Синтетичне мистецтво на практичних засадах резонує з елітарним. Воно не тільки намагається перевтілити життя, воно саме стає життям. У цьому полягає його метод подолання недосконалості світу.

На перехрестях традицій музичного театру чекає на своє сценічне втілення новий твір, плід співдружності авторів: композиторки Валентини Мартинюк та лібретистів Ганни Хананаєвої та Наталії Котенжи.

Валентина Мартинюк завжди чудово відчуває сцену, специфіку театральної дії. Її музика щільно пов'язана з поетичним словом. Природна театральність авторської стилістики створює справжні дієві сценічні характеристики. Результатом кропіткої роботи над музично-драматичним твором поступово стає суцільне домінування музики над фабулою. Тобто музика для глядача стає більш інформативною, ніж літературне слово, сюжет, діалоги, монологи тощо. Завдяки музиці казкова символічність набуває рис людяності, нюанси тонких, ефемерних почуттів, вмотивованості вчинків та реальності стосунків.

Робота над мюзиклом йшла в доволі щільний термін, окреслений рамками здійснення сценічного проєкту в музичному коледжі ім. М. Скорика. Твір неодноразово коригувався авторами, викликав суперечки, змінювався, переплановувався.

У процесі практичної роботи над сценічним втіленням мистецького проєкту студенти-виконавці проходили різні етапи: музичне сприйняття, оцінювання та самооцінювання власних умінь, аргументація особистісної сценічної дії та взаємодії, самоконтроль сольного та хорового співу.

Музичне та мовне інтонування, взаємодія з партнерами на сцені, ансамблювання, ретельна робота над роллю та пластичне оформлення сольних,

хорових та ансамблевих номерів по цеглині складає музично-пізнавальний досвід якісного порядку, який стає необхідною складовою в процесі набуття нових фахових знань та навичок в музично-сценічній діяльності.

Окреслене коло проблематики може бути спроекційоване на широкий загал. Проєктна діяльність з точки зору її практичної реалізації співпадає з вимогами навчального плану підготовки здобувачів. Поєднання навчальних дисциплін активізує процес набуття знань та вмінь, творчу ініціативу та виконавські навички, підвищує соціальний статус акторської та співацької майстерності, знаменує собою глибинний результат дії інтелектуальних і творчих зусиль. Мистецький продукт, який виникає на виході шляху трансформації авторської творчої ідеї, безумовно, стає чинником особистісного професійного зростання студента. А реалізація в публічному просторі спонукає до нових звершень.

Список використаних джерел

1. Кравцова, Н. Є., 2017. Модернізація сучасної музично-педагогічної освіти: перспективи і потреби. У кн.: С. Хаджирадієва, ред. *Професіоналізація у сфері публічного управління: контент професійного розвитку менеджерів в умовах глобальних викликів та реформ*, ч. 2. Миколаїв: Мальовнича Т. В., сс.111–128.
2. Лайнсдорф, Е., 1988. *В зашиту композитора: Альфа и омега интерпретации*. Перевод с английского А. К. Плахова. Москва: Музыка.
3. Максименко, М. О., 2005. Специфіка феномена і поняття гри як культурної універсальї (у контексті сучасного музичного мистецтва). *Музичне мистецтво і культура*, 6(2), сс.78–83.
4. Маркова, О. М., 2002. *Питання теорії виконавства: матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів та аспірантів*. Одеса: Астропринт.
5. Мережко, Ю. В., 2016. Інноваційна діяльність як складова професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Музичне мистецтво в освітньому дискурсі*, 1, сс.76–79.
6. Молчанова, Т. О., 2005. *З історії ансамблевого музикування*: монографія. Львів: Державна музична академія ім. М. В. Лисенка.
7. Нарожна, Н. І., 2018. Компетентнісний підхід до фахового навчання в підготовці диригентів-гросмейстерів. *Молодий вчений*, 1(53), сс.368–373.
8. Сікорська, І. М., 1993. *Українська комічна опера: генезис, тенденції розвитку*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського.
9. Силантьєва, И. И. и Клименко, Ю. Г., 2009. *Актер и его Alter Ego*. Москва: Грааль.
10. Силантьєва, И. И., 2009. *Путь к интонации: психология вокально-сценического перевоплощения*. Москва: КМК.
11. Тулянцева, А. А., 2016. *Оперна майстерність*: навчально-методичний посібник. Дніпро: ЛПРА.
12. Тюріна, Т. Г., 2005. *Духовне становлення особистості з погляду синергетики*: монографія. Львів: СПОЛОМ.

13. Шаповалова, Л. В., 2017. Интерпретология как интегративная наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*, 46, сс.289–300.

14. Щитова, С. А., 2003. Розвиток традицій А. Штогаренка у творчості В. Мартинюк (до ювілею 100-річчя від дня народження А. Штогаренка). *Музикознавство Дніпропетровщини*, 3, сс.12–16.

ОКСАНА ПШЕНИЧНА

*аспірантка Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка
(м. Львів, Україна)*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-9924-5099>

ПСАЛОМ № 50 М. СКОРИКА: СУЧАСНІСТЬ ДУХОВНОЇ ТЕМАТИКИ

В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ТА ВОКАЛЬНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРУ

У традиційному світогляді українців релігійність займає не лише вагоме місце, але й містить ряд притаманних лише їй характеристик, пов'язаних з тисячолітнім історичним розвитком української нації. Саме у професійній музиці ми можемо простежити ці особливості, та не лише в її суто канонічних жанрах, призначених для супроводу богослужіння, але й у дуже широкому спектрі духовної та світської творчості.

Творцями класичних зразків української духовної музики є такі композитори: М. Березовський, Д. Бортнянський, автор духовних концертів А. Ведель, С. Воробкевич, автор Літургії св. Івана Златоустого М. Леонтович, К. Стеценко та інші. Основоположник української класичної музики М. Лисенко створив духовний гімн українців всього світу – «Боже великий, єдиний». Вагомий внесок у дослідженні музичного матеріалу українських духовних музично-поетичних текстів здійснив духовний композитор і етнограф О. Вітошинський.

Створення духовної музики українськими композиторами у час тоталітарного режиму, коли Україна перебувала у складі радянської імперії, було практично неможливим. Тож кінець 80-х – початок 90-х років ознаменував не лише в історії, але й в духовному житті України рішучий перелом. Композитори активізують свою творчу діяльність у жанрі духовної музики у період останніх десятиліть ХХ ст. Л. Дичко створює «Літургію», В. Сильвестров – «Отче наш»,

М. Скорик – «Панахиду». Авторами духовної музики є також такі композитори, як Є. Станкович, О. Козаренко, В. Камінський, В. Степурко, Г. Гаврилець. Популяризацією української духовної музики займався засновник хорового колективу «Київ» Микола Гобдич, завдяки діяльності якого багато творів української духовної музики прозвучали вперше.

Розглянемо детальніше вокальну творчість Мирослава Михайловича Скорика – українського композитора, класика української музики та музикознавця, творчий доробок якого характеризується вражаючою жанровою панорамністю. Стилiстицi композитора притаманне продовження традицiй львiвської композиторської школи, органічно пов'язаної з різноманітними первинними жанрами. Скорик дав модерне авторське бачення українського фольклору і львівського міського та салонного музикування, а також сучасної популярної музики.

Вагомим внеском композитора в українську оперну спадщину є створена ним у 2001 році опера «Мойсей» на лібрето Б. Стельмаха за І. Франком. Також перу композитора належать вокально-симфонічні твори, сюди відносяться кантати для хору і симфонічного оркестру: «Весна» – кантата для солістів, хору та симфонічного оркестру на вірші І. Франка, «Людина» – кантата для солістів, хору та симфонічного оркестру на вірші Е. Межелайтиса, поема-кантата «Гамалія» на вірші Т. Шевченка та «Три українські весільні пісні» для голосу та симфонічного оркестру.

У своїй вокальній творчості композитор звертається до поетичної спадщини Т. Шевченка і створює солоспів та ряд романсів, а саме: «Якби мені черевики», «Зацвіла в долині», «За сонцем хмаронька пливе», «Ой сяду я під хатою». Також велику популярність здобули його численні естрадні пісні.

Особливої уваги заслуговує досить послідовне звернення до духовних жанрів і символів Мирославом Скориком. Зразками його духовної вокальної музики є Духовний концерт «Реквієм» (у першій редакції «Заупокійна», канонічні тексти), 3 псалми та Літургія святого Йоана Золотоустого.

Зупинимось детальніше на проблематиці інтерпретації Псалма № 50. Цей вокальний твір Мирослава Скорика можемо охарактеризувати як глибоко духовний, новаторський і яскраво індивідуальний за художньою манерою, співзвучний тій високій темі, до якої він торкається, і духові часу. Ряду опусів музичних творів композитора останніх років, до яких, власне, і відносимо Псалом № 50, притаманне відчуття його тривалої внутрішньої роботи, неначе стався крок уперед у його творчості, відбулась еволюція. У його композиціях ніби поєднується «небесне і земне», і це поєднання часом викликало критику через надто «концертне», «ефектно-віртуозне» трактування духовних жанрів, досить часто вона торкалась Псалма № 50, а також «Молитви» для камерного оркестру [1].

Пристаючи до творчої роботи над твором, співаку слід усвідомити, що Псалом № 50 створений композитором на засадах романтичного солоспіву, насамперед галицького, з його яскравим мелодизмом та образно-асоціативним сприйняттям жанрових формул. Але водночас цей твір глибоко пов'язаний з мелодикою українського церковного співу.

Проблематика на шляху створення артистом індивідуальної, переконливої та ціннісної в мистецькій площині інтерпретації Псалма № 50 полягає у вокально-технічних складнощах, які містить у собі твір, а також у тому, що зміст твору вимагає від співака бути вже зрілою особистістю в інтелектуальному плані, особистістю, яка знаходиться на такому етапі свого творчого життя, що може оперувати духовними категоріями. Вокальна партія містить інтервальні стрибки, у деяких місцях мелодія написана з хроматизмами, які характерні сучасній вокальній музиці. Це дещо інший жанровий пласт, репертуарна ніша, твори якої не для всіх академічних співаків є вирашним матеріалом для презентації себе як митця-артиста; вона вимагає професійної практики саме у цьому напрямі. Наприклад, співакам львівської вокальної школи притаманне навчання на матеріалі італійської музики та українських народних піснях. Виконання Псалму № 50 може стати новою сторінкою у професійному зростанні співака.

Скорик у своєму творі обирає із оригіналу Псалму № 50 кілька фраз, які багато разів повторюються, а саме:

«Господи, помилуй нас.

Помилуй мене, о Боже, по милості Твоїй, помилуй.

Очисти мене від гріха, очисти.

Дай мені почути радість, відверни лице своє від гріхів моїх,

Серце чисте сотвори в мені, Боже.

Поверни мені радість спасіння Твого і духом величним утверди мене.

Ізбави мене від вини, о Боже.

Бо якби Ти жертви захотів – прийми її о Боже. Господи, помилуй нас».

Фраза «Господи, помилуй» на початку твору звучить вісім разів, три з яких трактуємо як вступ, чотири – як його розвиток, і лише останній, восьмий раз звучить як початок викладу головної мелодії. Складність багаторазового співу підряд однієї фрази можна порівняти із тривалим співом на одній ноті: на перший погляд, нічого складного, але лише професійний співак розуміє, скільки зусиль необхідно докласти, щоб втримати високу ферманту голосу в правильній вокальній позиції. Так само повторення однієї фрази вимагає інтелектуальної роботи, задіяння різних барв тембру голосу для кожної з них, що можливе лише тоді, коли співак втілить свою продуману ідею у виконанні всіх повторюваних фраз, у яких будуть чітко розставлені смислові акценти.

Перед нами постає образ смиренної, побожної людини, яка розуміє, що без уповання на Бога, без можливості розділити свою життєву ношу з Ним, вона не зможе пройти свій життєвий шлях. Псалом № 50 Скорика – це глибоко-духовна молитва-прохання із душевними пориваннями в одній частині твору та смиренням в іншій.

Отже традиції церковного співу в Україні, точніше, у Галичині, сягають у глиб віків, та коли говорити про розвиток його в композиторській творчості, то відлік ведемо від діяльності представників «перемишльської школи». Своє яскраве продовження духовна тематика отримала також у творчості геніального українського композитора Мирослава Скорика. Як зазначає Л. Кияновська:

«“Духовне” мислиться Скориком не як аскетично-відсторонене, а як глибоко особистісне прагнення людини з усіма її слабостями і беззахисністю відкрити серце Богові й отримати від нього любов і милосердя» [1]. Ця цитата може стати для виконавця правильним шляхом для розуміння ідеї твору, закладеної композитором, і допомогти йому створити свою, стилістично вивірену інтерпретацію художнього образу Псалму № 50. Це багатогранний процес, який вимагає від співака тривалої та кропіткої самостійної роботи.

Список використаних джерел

1. Кияновська, Л., 2008. *Мирослав Скорик: людина і митець*. Львів.
2. Кудрик, Б., 1995. *Огляд історії української церковної музики*. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України.
3. Щириця, Ю., 1979. *Мирослав Скорик*. Київ: Музична Україна.

СЕРГІЙ ВОРОБІЙОВ

*творчий аспірант третього року навчання
кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(м. Київ, Україна).
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2317-5789>*

СВЯТО РУСАЛІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ, ЙОГО ВІДОБРАЖЕННЯ

В ОПЕРІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА «МАЙСЬКА НІЧ»

У сучасному театрі, де національна культурна спадщина та традиції зазнають значних соціокультурних трансформацій, пов'язаних з глобалізаційно-інтеграційними процесами, використання історично достовірної української обрядовості набуває особливої ваги. Намагаючись зберегти автентичність та передати народну спадщину, театр стикається з важкими завданнями, пов'язаними з відтворенням традиційних обрядів та ритуалів у сучасному контексті.

Нині у світі широко інтерпретуються події в Україні, зростає інтерес до української культури та мистецтва з боку багатьох зарубіжних країн, що потребує більш зримої та яскравої візуалізації вистав із використанням новітніх мультимедійних технологій. У цьому контексті використання елементів

української традиції з переосмисленням їх сценографічної складової у виставах стає особливо актуальним.

Проблеми і протиріччя розвитку культури в світі, що глобалізується, аналіз процесів інтеграції окремих національних культур в єдину світову художню систему розглянули Данильян та Дзьобань [Данильян, Дзьобань, 2017]. Вплив глобалізаційно-інтеграційних процесів на розвиток художньої культури в Україні загалом та музично-театрального мистецтва зокрема проаналізував Бабкін [Бабкін, 2018]. Особливості ритуально-обрядових дійств, що знайшли своє відображення у творі Миколи Лисенка «Майська ніч, або Утоплена», окреслені Войтовичем [Войтович, 2002], Воропай [Воропай, 1966], Лозко [Лозко, 2011].

Мета доповіді полягає у контексті впливу старослов'янського українського свята Русалчин Великдень на режисерське вирішення фантастично-міфологічного образу картини «Русалки» в опері Миколи Лисенка "Майська ніч, або Утоплена".

Опера Лисенка є важливим прикладом використання української народної тематики та обрядовості у музичному театрі. Вона відображає різні складові частини свята Русалчин Великдень, зокрема господарські та землеробські, народно-музичні, ритуальні, міфологічно-містичні традиції, що створюють особливу атмосферу та передають національний колорит.

Дні Зелених свят, Зелені святки, Русальна неділя, Русалчин Великдень – це старослов'янське весняне календарне свято, що уособлювало різноманітні традиції, обряди та мало кілька назв: Русалії [Войтович, 2002, с. 447], Зелений тиждень [Воропай, 1966, с. 173], Русальна неділя [Войтович, 2002, с. 447], Русалчин тиждень [Воропай, 1966, с. 159].

Русалії є одним з найцікавіших та найбарвистіших свят української народної культури. Воно припадає на період з четверга сьомої неділі після Пасхи до вівторка восьмої в українців і відзначається особливими обрядами та традиціями. Це свято має глибоке коріння в українській міфології та пов'язане з віруваннями у міфологічних русалок – водяних жінок, які володіють магічною

силою та мають великий вплив на природу та плодючість землі. Зелені святки є знаком завершення весняних днів та приходом літа. Тому з сивої давнини це свято передувало розквітанню лісів, гаїв, великому та стрімкому зростанню зелені через прихід літа.

Господарський, землеробський початок свята. Аграрні обряди проявлялися в обходах степів, полів, галявин. Вдень жінки та дівчата проводили гуляння, різне ворожіння, трапези. На полі, основній частині землеробського обряду, проводилися величання жита, водіння колоска, катання молоді на гойдалках, проведення ігор з мотивами сіяння, зростання, дозрівання маку, льону, проса – вони були спрямовані на стимуляцію зростання посівів. Важливою соціальною частиною цих гулянь була можливість молоді домовитися про плани на вечір та ніч, старші люди в цей період свята не мали права їм в цьому заперечити.

Композитор Лисенко і драматург Старицький були обізнані у народній обрядовості, тому опера починається з повернення дівчат та жінок, які вже домовилися про подальші їх дії, з цієї частини свята. Для посилення видовищно-народного аспекту вистави режисеру важливо побудувати пластичну обрядовість свята, використовуючи інтродукцію опери, з якої вона починається, персоніфікувати дію учасників хору, надати кожній парі окремі завдання для створення атмосфери масованого заходу.

Народно-музична частина опери є невід'ємною складовою, яка доповнює сценічні образи та перетворює виставу на захоплююче музично-театральне дійство. В опері представлено багатство української народної музики та пісень, які супроводжували ритуали та святкові обряди відповідно до українських традицій. Музичні композиції надають виставі особливого характеру та настрою. Наприклад, унікальний стиль народних мелодій та пісень, як-от «Ой зав'ю вінки на всі святки» або «Туман яром котиться», що виконуються в опері хором дівчат та хлопців, здатні перенести глядачів у час та простір українських молодіжних гулянь та вечорниць. Атмосфера опери нагадує нам про значення нашої

національної спадщини та впливу, який вона має на формування нашої ідентичності.

Ритуальна частина опери «Майська ніч, або Утоплена» зосереджує увагу на обрядових діях та символіці, які відображають святкування Русалчиного Великодня в українській культурі. Троїцьке дерево, один з найголовніших символів днів Зелених свят, виходить за межі простого декоративного елемента. Воно втілює в собі багато значень та розкриває перед глядачами чарівну обрядовість цих святкових днів. Троїцьке дерево та його роль у святкуванні Русалчиного Великодня мають значний вплив на сценографічне рішення вистави. Використання цього символу виступає як ключовий елемент у створенні атмосфери та передачі національного колориту. Сценографія підкреслює реалістичну образність дійства, створюючи величезне троїцьке дерево на сцені. Це дерево детально оздоблене квітами, вінками та гілками, що передає його велич та символічне значення. Деталізована сценографія допомагає глядачеві відчувати магію цього святкового символу. Крім того, сценографічне рішення вистави використовує й такі символічні елементи, як малі вінки, квіти та гілочки, розсіяні по сцені. Це створює атмосферу присутності дерева, відчуття історично-народної автентичності.

Русалії – непересічне свято, що переплітається з міфологічними та обрядовими елементами та є важливою складовою опери. Ця частина вистави дозволяє глибоко зануритися у світ русалок і відчувати їхню присутність. Загадкові русалки вважалися мешканками води, але в цей особливий день вони виходили на землю, наближаючись до людей. Це створювало можливість для зустрічей, взаємодії та навіть контакту з русалками. Левко, головний герой опери, мав зустріч із загадковою Панночкою, яка була найпрекраснішою русалкою. У Русалії був важливий звичай задобрювати русалок, щоб залучити їхню прихильність та підтримку, виконуючи різні обряди і ритуали. Це давало надію на допомогу русалок у різних аспектах життя. В опері Панночка просить Левка знайти злу Мачуху, яка втопила дівчину, а тепер ховається від неї поміж інших русалок.

Сценографічне рішення вистави повинно передати таємничість та чарівність Русалій. Сцена оформлена у вигляді водного світу, з м'яким освітленням, спецефектами води. Пластичне втілення образів русалок може бути прекрасним і грайливим, як молодих дівчат, що передчасно покинули світ, з відображенням фантастичного елемента в костюмах та реквізиті. Це допоможе глядачеві відчувати таємницю, магію та трансцендентність Русалій, створюючи незабутню атмосферу вистави.

Висновок. Свято Русалії в українській культурі відіграє неабияку роль у збереженні національної спадщини, поглибленні зв'язку між театральним мистецтвом та обрядовою традицією. Розуміння аспектів Русалій в українській традиції допомагає режисерові краще осмислити значення цього свята у митецькій практиці музичного театру. Використання контенту цього свята у опері Лисенка «Майська ніч, або Утоплена» допомагає передати багатство та глибину української ідентичності та культурної спадщини. Розкриття взаємозв'язків між різними частинами опери та розділами свята допомагає краще зрозуміти символіку та сюжетну лінію твору.

Список використаних джерел

1. Бабкін, В., 2018. Глобалізаційні культурні процеси та їх вплив на функціональне призначення національної культури. *Мистецтвознавчі записки*, 33, сс.55–62.
2. Войтович, В., 2002. *Українська міфологія*. Київ: Либідь.
3. Воропай, О., 1966. *Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис у 2 т.* Т. 2. Мюнхен: Українське видавництво.
4. Данильян, О. та Дзьобань, О., 2017. Глобалізація культури: протиріччя та тенденції розвитку. *Вісник Національного університету «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого»*. Політологія, 2, сс.29–41.
5. Лозко, Г., 2011. *Українське народознавство*. 5-те вид. Тернопіль: Мандрівець.
6. Русалчин Великдень, Русалії, 2003. *Всеукраїнська громадсько-політична та літературна газета «Кримська світлиця»*, 25, 20 червня.

НАТАЛІЯ СІМОНОВА

*творчий аспірант кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна).*

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4322-9510>

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ОПЕРИ ДЖ. РОССІНІ «ШОВКОВА ДРАБИНА»

Жанрово-стильові особливості комічних опер мають підґрунтям більш ранній та більш розповсюджений вид імпровізаційного театрального мистецтва, а саме вуличну комедію дель арте. Найяскравішого та найрізноманітнішого втілення в музичному театрі Італії ці образи набули у *farsa* та *opera buffa*. Тут герої-маски соціалізувались, змінилась роль їх ідейно-образного призначення, а природа комічного, яку несли основні персонажі, подекуди стала служницею державно-політичних маніпуляцій.

Сатирично-комічна природа *farsa* та *opera buffa* дещо відрізняється від гумору вуличної комедії. Основні чотири маски дель арте – це відображення людських вад, певний прообраз гріховності людини, який заважає їй бути щасливою та кохати по-справжньому. Сюжетні колізії *farsa* та *opera buffa* змінюють акцент комічності, приписуючи недоліки кожного окремого індивіда певному прошарку суспільства. Особливості таких трансформацій можна розглянути на прикладі комічної опери Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина».

Аналіз останніх досліджень та публікацій з теми містить міркування Луїджі Піранделло про метаморфози шести персонажів на шляху до сучасного глядача [5]. Риси жанрових особливостей *farsa* та *opera buffa* розглянуті у дослідженнях А. Молибоги та М. Черкашиної [4, 6]. Певне визначення комічної опери надає подружжя Каспер [3]. Особливості часу написання опери та їх вплив на переосмислення амплуа основних героїв можна дізнатись із біографічного роману Герберта Вейстока [2]. Специфіку виконавського стилю співаків комічних опер Россіні висвітлює Н. Беляковська [1]. Сукупність розглянутих досліджень проливає світло на визначення жанрово-стильових особливостей означеного твору.

Мета дослідження – визначити жанрово-стильові особливості опери Дж. Россіні «Шовкова драбина».

Одноактний *farsa* Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина», створений у ранній період творчості композитора, увібрав основні риси образної сфери дель арте та підпорядкував їх вимогам часу. Лібрето твору має першооснову –

поетичний текст Ежена Планара до однойменної опери композитора П'єра Гаво, яку Планар створив на основі комічної п'єси французького драматурга Брусса-Дефошере «Таємний (секретний) шлюб». У першому та другому літературних варіантах текст лібрето змінює амплу дійових осіб. Музична складова жваво підтримує ці зміни.

П'єса Брусса-Дефошере доволі близька до образно-тематичної сфери комедії дель арте, але основним акцентом є становище героїні: її безпорадність та неспроможність протистояти свавілля опікуна (аристократа), від якого залежить її доля. Суттєво змінюється психологічний портрет головної героїні у творі Джузеппе-Марії Фоппи – лібретиста «Шовкової драбини» Россіні. Ним створено жінку-господиню, схожу на Сюзанну Гольдоні з «Весілля Фігаро», яка по суті має за першооснову образ служниці (дзанні) із вуличної комедії масок дель арте. Вона сміливо вирішує свої проблеми і знезброює чоловіків у їх корисних планах.

Жанрові ознаки твору вимагають деякого уточнення. Подекуди в сучасних постановках «Шовкову драбину» презентують як *opera buffa*, але у театрі «Сен Мозе», де відбулась прем'єра, її анонсовано як «*farsa in un atto*». У загальних рисах ознаки *buffa* і *farsa* А. Молибога визначає наступним чином: сюжетна організація центрована на нетиповій та абсурдній ситуації з перебільшеною виразністю та схильністю до особливо грубого комізму. Знакову роль у *farsa* відіграє одна особа – другорядний персонаж, який вирішує всі суперечності та виводить сюжет до щасливого фіналу [4. с. 106–110]. В опері «Шовкова драбина» дійсно є такий персонаж, поряд із головною героїнею – це Джермано, він інструмент у шовкових руках Джулії, але в її сюжетній організації немає нічого грубо-абсурдного. М. Черкашина у своїй статті так пише про ознаки *buffa*: вона містить «перебільшену виразність, схильність до характерного, грубуватого комізму в народній манері...» [6. с. 5 – 10]. За твердженням Г. та К. Каспер, «...*opera buffa* має цілу низку термінів, до яких належать *farca comica* – комічний фарс; *farsa giocosa* – веселий фарс; *burletta* – жарт; *commedia* <....> тощо» [3. с. 9 – 11].

Звернемось до значення слова *farsa*: воно походить від французького «*farse*» – «начинка», «мішанина», іншими словами – «фарш», тобто жарт на межі з грубою

витівкою. У театрі він базується на імпровізації. *Farsa* має і більш конкретне визначення: це комедія, яка спрямована на розвагу глядачів через ситуації, вкрай перебільшені, екстравагантні й, отже, неймовірні. Однак сюжетна складова «Шовкової драбини» позбавлена абсурду та неймовірності й за цією складовою більш тяжіє до *opera buffa*, що являють собою невелику за масштабом, веселу життєву історію. Дію рухають речитативи та мімічно-пластичні мізансцени, яскрава та жвава мелодика вокальних партій надає особистісних характеристик героям – це теж характерна складова *opera buffa*. Основна відмінність *buffa* та *farsa* – це кількість дійових осіб. Але кількість персонажів постійно змінюється протягом усієї історії розвитку комічного оперного жанру.

Висновок. Опера «Шовкова драбина» несе ознаки *farsa* в загальних рисах, однак можна вважати, що твір має також ознаки *buffa*: перебільшену музичну виразність, побутово-веселий, інтригуючий сюжет з несподіваними любовними колізіями. Образи та характери героїв зазнають певних трансформацій відповідно до вимог часу. Змінюється головна героїня, набуваючи рис служниці та залишаючись при цьому господинею. Це свідчить про певні соціально-культурні зміни у суспільстві ХХ ст.

Список використаних джерел

1. Беляковська, Н., 2009. Відродження оперної творчості Дж. Россіні і вокальне амплуа «колоратурне мецо-сопрано». *Київське музикознавство*, 35, сс.190–198.
2. Weinstock, H., 1987. *Rossini. A Biography*. New York: Limelight Edition, Paperback Octavo.
3. Каспер, Г. и Каспер, К., 2018. *Краткие либретто опер Россини (в изложении и с комментариями двух писателей)*. Санкт-Петербург: Композитор.
4. Молибога, А., 2012. Співвідношення драматичної дії та музичної як компонентів оперного синтезу (на прикладі трьох одноактних фарсів Дж. Россіні). *Київське музикознавство*, 44, сс.106–110.
5. Піранделло, Л., 2022. *Шестеро персонажів у пошуках автора*. Переклад М. Прокопович, [online]. Режим доступу: <https://chtyvo.org.ua/authors/Luigi_Pirandello/Shist_personazhiv_u_poshukakh_avtora/> [дата звернення: 02.07.2022].
6. Черкашина, М., 1993. Россини-комедиограф и проблемы эволюции итальянской оперы-буффа. *Джоаккино Россини: современные аспекты исследования творческого наследия*, сс.5–10.

*Директорка комунального закладу
«Кам'янський фаховий музичний коледж
імені Героя України Мирослава Скорика»
Дніпропетровської обласної ради»
(м. Кам'янськ, Україна)
ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-5570-7626>*

МИРОСЛАВ СКОРИК У МУЗИЧНОМУ ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРІ

Постать Мирослава Скорика є безсумнівним авторитетом і легендою у сучасному музичному просторі України. Композиторський та музикознавчий доробок М. Скорика – це скарб, що необхідно зберегти та передавати наступним поколінням. Вивчення та популяризація творчого спадку, збереження пам'яті про видатного митця є важливими завданнями для сучасної мистецької та освітньої спільноти. У момент потужного емоційного суспільного зламу в умовах російсько-української війни надважливим завданням для митців та освітян є розбудова питомо українського культурного простору, очищення, зокрема музичного мистецтва, від постколоніальних проявів, формування національної ідентичності українців. Довгі роки музична освіта в Україні спиралася здебільшого на досягнення російської та радянської музичної культури, яка не гребувала привласненням чужих здобутків та імен. Проте сьогодні з академічної сцени лунає все більше української музики, а навчальні плани музичних закладів усіх рівнів швидко трансформуються та все більше репрезентують україноцентричну музичну культуру. І на цей процес однозначно великий вплив має саме особистість та творча спадщина М. Скорика.

Усвідомлення величі генія та неоціненності його творчості – це процес, який триває і якому, безперечно, сприяє вшанування та увічнення пам'яті композитора. Поява в українських містах топонімів, пов'язаних з М. Скориком, створює в суспільному інформаційному полі правильний дискурс та формує українське світосприйняття. Так у квітні 2022 року у місті Мукачеві (Закарпатська область) вулицю Єсеніна було перейменовано на вулицю М. Скорика, а у Львові на честь композитора перейменовано частину вулиці

Чайковського. Полею для мистецької взаємодії та подальших досліджень стає започаткований у червні 2021 року Львівською національною філармонією імені М. Скорика Всеукраїнський композиторський конкурс імені М. Скорика. Запроваджена 24 вересня 2021 року Верховною Радою України Державна премія України імені М. Скорика стала рушієм до розвитку музичної культури, до пошуку новітніх практик як у виконавстві, так і в музикознавчій площині. Важливим є присвоєння імені композитора концертним та навчальним закладам. Так 29 вересня 2020 року Львівська обласна рада присвоїла Львівській національній філармонії ім'я М. Скорика, а у червні 2021 року Дніпропетровська обласна рада надала Кам'янському фаховому музичному коледжу ім'я М. Скорика.

М. Скорика з містом Кам'янське та Кам'янським музичним коледжем пов'язує важлива історична подія. 12 жовтня 1973 року на базі Кам'янського музичного коледжу (тоді Дніпродзержинського музичного училища) відбувся концерт симфонічного оркестру Дніпропетровської філармонії в рамках VI з'їзду композиторів України. У цей день оркестром диригували Мирослав Скорик, Левко Колодуб, Гурген Карапетян. Під час концерту відбулось перше прем'єрне виконання щойно написаного твору М. Скорика – «Концерт для оркестру «Карпатський». Цей твір є одним із визначальних у творчості українського композитора. До сьогодні Карпатський концерт є одним з найбільш виконуваних творів майстра та звучить у багатьох країнах світу. Присвоєння Кам'янському фаховому музичному коледжу імені Героя України Мирослава Скорика стало подією всеукраїнського масштабу і значення, про що свідчить залученість мистецької спільноти з усієї країни. Звернення щодо присвоєння імені композитора підписали видатні діячі культури України: А. Роговцева, Л. Хоралець, Є. Нищук, О. Кужельний, Р. Балаян, Л. Руснак, Ю. Макаров, С. Тримбач, К. Степанкова, А. Сеїтаблаєв.

Кульмінацією процесу присвоєння імені композитора музичному коледжу і, безперечно, однією з кульмінаційних точок в історії навчального закладу став фестиваль «Дні Скорика у Кам'янському», що тривав з третього по четверте

листопада 2021 року. У перший день фестивалю було відкрито меморіальну дошку на фасаді коледжу у присутності дружини композитора Адріани Скорик та імпресарію Олександра Пірієва. Також у перший день було презентовано концертну програму «Пам'яті славетного сина України», до якої увійшли найяскравіші різножанрові твори М. Скорика у виконанні творчих колективів та солістів коледжу. За час підготовки концертної програми керівниками творчих колективів було створено ряд аранжувань, перекладень та адаптацій музичних творів М. Скорика, що тепер є окрасою репертуару і досі виконуються у різних концертних програмах. У свою чергу викладачі музично-теоретичного циклу під час підготовки сценарію концерту провели активну творчо-пошукову роботу, результати якої лягли в основу тематичних лекцій та практичних занять, присвячених постаті М. Скорика та його творчому доробку. У другий день фестивалю в приміщенні коледжу відбулась безпрецедентна мистецька подія для Кам'янського: виступ Національного камерного ансамблю «Київські солісти» під проводом Ігора Пучкова. У цей день з оркестром виступив видатний музикант, відомий український піаніст Є. Ржанов. Програма концерту мала назву «Скорик – Мусоргський», це був останній проєкт, сформований і затверджений самим М. Скориком, і ця обставина надає описуваній творчій події глибокого символізму в контексті присвоєння імені композитора навчальному закладу. Цю концертну програму сміливо можна назвати квінтесенцією творчості М. Скорика, в якій поєднано авторські твори останніх років з тривалою працею над створенням унікальної версії циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки» для струнного оркестру. Це масштабна праця, яку маестро завершив за місяць до смерті. Також спеціально для цього проєкту М. Скориком було написано оркестрову версію власного вокального циклу на слова Богдана-Ігоря Антонича «До Музи». Усі ці твори яскраво демонструють самобутність фірмового композиторського стилю та майстерність великого українського композитора М.Скорика. Мистецький фестиваль «Дні Скорика у Кам'янському» став не тільки мистецькою подією, він має величезне значення для освітнього процесу, адже відео та аудіоматеріали з концертів є цінним наочним матеріалом для

вивчення творчості композитора і використовуються в педагогічній практиці викладачами коледжу.

Присвоєння Кам'янському музичному коледжу імені М. Скорика і проведення фестивалю «Дні Скорика у Кам'янському» стали потужною рушійною силою продовжувати вивчати музику маестро, більш глибоко досліджувати його творчий та життєвий шлях. Доказом тому є успішне проведення вищезазначених тематичних лекцій, практичних занять, позакласних заходів, включення до репертуару оркестрів, ансамблів та хорів коледжу музики М. Скорика. Для студентів та викладачів у коледжі було проведено декілька сеансів перегляду фільму «Десять нот, що змінили Україну» режисера О. Карнасюка, які мали великий успіх. Сьогодні коледж готується до відзначення 85-ї річниці від дня народження М. Скорика. Планується провести тиждень пам'яті композитора, викладачі та студенти коледжу працюють над підготовкою концертної програми. Серед планів на майбутнє є проведення студентської конференції та семінарів, присвячених творчій особистості М. Скорика.

Завдячуючи композиторській, науковій та просвітницькій роботі, яку за життя провадив М. Скорик, сьогодні ми маємо неоціненну можливість всебічно вивчати постать національної легенди, збагачувати культурний простір; маємо цінний матеріал для використання в освітній діяльності. Крок за кроком ми починаємо вивчати та осягати славетну постать та вагомий внесок М. Скорика в сучасну українську та світову музичну культуру.

Список використаних джерел

1. Бондаренко, А. І., 2020. Мирослав Скорик як творець епохи. *Слово просвіти*, 14–15(1–10 червня), с.9.
2. Кияновська, Л., 2008. *Мирослав Скорик: людина і митець*. Львів.
3. Кушнірук, О. П., 2013. Феномен Мирослава Скорика. *Music-review Ukraine*, [online]. Режим доступу: <<http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/CE658157176E4A25C2257C0800644622?OpenDocument>> [дата звернення: 08.05.2023].

СОЛОМІЯ ІВАХІВ

*заслужена артистка України,
голова струнного відділу Університету Коннектикут,
професор консерваторії Лонжі,
артистичний музичний директор серії МАТУ Інституту Америки,
професор Університету Стоні Брук
(м. Нью-Йорк, США)*

МИРОСЛАВ СКОРИК ТА ЙОГО ТВОРЧІСТЬ

В УКРАЇНСЬКОМУ ІНСТИТУТІ АМЕРИКИ ТА КОНЦЕРТНИХ ЗАЛАХ США

Український Інститут Америки тісно пов'язаний з ім'ям Мирослава Скорика. Я певна, що пісні 60-тих років минулого сторіччя «Не топчуть конвалій», «Стрийський парк», «Намалюй мені ніч» у період «холодної війни» не лише прорвалися за кордони «залізної завіси», але й гучно зазвучали вільним світом у місцях розпорошеного Другою світовою війною розселення українців. Не був тут осторонь і Український Інститут Америки – осередок суспільного життя українців, подарований громаді видатним меценатом, промисловцем та винахідником Володимиром Джусом у 1956 році. Поряд з творами інших митців сучасності, такими, як, наприклад, скульптури Олександра Архипенка, живопис Любомира Гуцалюка тощо, залами цієї розкішної історичної будівлі ширилися музика маестро Мирослава Скорика. Звідси вона западала в серця і душі українців Америки. За часів відновлення незалежності України сам Маестро отримав можливість ошчасливити особистою присутністю зацікавлену публіку.

Приїзди пана Мирослава завжди були великою подією і нагодою для шанувальників зібратися, почути музику та поспілкуватися із щирим та доброзичливим Маестро. Важливо, що музику Мирослава Скорика в музичній серії МАТІ професійно виконували славні американські музиканти. І пізніше, уже поза рамками серії, ці ж музиканти програмували твори пана Мирослава у своїх виступах поза Українським Інститутом Америки. Таким чином, творчий доробок Мирослава Скорика розповсюджувався і розлітався цілим американським континентом. Задум відзначення ювілею пана Мирослава в США та, зокрема, в Українському Інституті Америки у рамках серії МАТІ виник у Києві під час

святкування річниці незалежності в оперному театрі столиці. Тоді пан Мирослав запросив мене до себе на розмову і висловив своє бажання приїхати до Нью-Йорку з концертом. Ідея здалася мені блискучою, і ми почали над тим працювати. До участі в концерті були запрошені головний гобоїст центру Кеннеді у Вашингтоні, львів'янин Ігор Лецишин, професор фортепіано в Університеті штату Лас-Вегас у Неваді, артистичний дорадник серії МАТІ Микола Сук, знаний в Америці «Моменту Квартет». Виконувалися твори для 4-х рук, Гобойний концерт, Диптих для квартету; я у супроводі квартету заграла «Карпатську рапсодію» та «Мелодію» (до речі, уривки з цього ювілейного концерту можна зараз побачити та почути на YouTube каналі Українського Інституту Америки). Пригадую, що панові Мирославу дуже імпонувало те, що форшлаг у «Мелодії» я граю з наголосом на початку долі, а не традиційно – перед нею. Концерт пройшов надзвичайно вдало, публіка хотіла почути музику ще і ще, ніхто не поспішав покидати Інститут і йти додому. Під час ювілейного концерту в Нью-Йорку ми святкували Маестро як всесвітньовідомого, потужного, багатопланового та різноманітного музиканта: композитора, диригента та виконавця. До речі, я переконана, що славнозвісна «Мелодія» вперше в Америці прозвучала саме в приміщенні Українського Інституту Америки, адже якраз тут пан Мирослав неодноразово виступав, відвідуючи США. І кожен його черговий приїзд та виступ збирав широку аудиторію і не лише українців за походженням. Слухачів також захоплювало артистичне виконання власних творів Мирославом Скориком, а все нові й нові композиції різних жанрів та ще й написані для різноманітних виконавців викликали вибухову хвилю зацікавлення, захоплення і подиву.

Хочу також зазначити, що, крім славної «Мелодії», у США дуже люблять «Карпатську рапсодію». Я записала цей твір з Національним симфонічним оркестром України та диригентом Володимиром Сіренком у 2019 році, він увійшов до мого диску «Рапсодії та поеми», випущеного компанією Centaur Records. Неймовірну кількість разів запис транслювало Національне (NPR) та сателітарне Sirius XM Радіо, радіостанції Вашингтону, Нью-Йорку, Філадельфії, Бостону, Чикаго, Лос-Анджелесу та Канади. Навіть у Латвії та

Сінгапурі «Карпатська рапсодія» з цього диску звучала в ефірі місцевих радіостанцій. А «Алегрето» та «Танець» (так само як і Соната номер 2) є невід'ємною знаковою родзинкою мого репертуару.

Вартує додати, що поза усякими заслуженими титулами Маестро, ми завжди будемо пам'ятати Мирослава Скорика як дуже товариську, добру та щиру Людину.

ЧЕНЬ ЛІНА

*аспірант кафедри теорії та методики музичної освіти
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова
(науковий керівник Д. Г. Юник — доктор педагогічних наук,
професор кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського)
(Київ, Україна)*

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-0606-2805>

СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ

У СТУДЕНТІВ-ВОКАЛІСТІВ ПІД ЧАС РОБОТИ НАД МУЗИЧНИМИ ТВОРАМИ

Світова освітня парадигма вимагає змін в аспекті модернізації освіти студентів мистецької спрямованості. У вищих закладах освіти України педагогічні фахівці покликані сприяти формуванню індивідуального виконавського стилю у майбутніх фахівців з урахуванням досягнень сучасної науки. Саме тому потребує ретельного розгляду специфіка формування означеного феномену у студентів-вокалістів під час роботи над музичними творами.

Розгляд теоретичних основ дослідження процесу індивідуального вокально-виконавського стилетворення у студентів-вокалістів, а також аналіз та узагальнення їх практичної діяльності надають змогу розкрити його сутність як з позицій генетики, так і з позицій генезису. На нашу думку, поняття «індивідуальний вокально-виконавський стиль студентів-вокалістів» доцільно інтерпретувати як не вроджену, а набуту оригінальну манеру їх творчої діяльності, яка проявляється не тільки у самотньому тембрально-естетичному забарвленні звуку, а й у ритмічно-динамічному розвитку мелодико-інтонаційних

ліній музичних творів та артистизмі. До основних компонентів структури індивідуального вокально-виконавського стилю студентів-вокалістів доцільно віднести:

- інтелектуальну неповторність інтерпретації авторського тексту музичних творів з урахуванням певних рис не тільки композитора, а й певної епохи чи історичного періоду та рис етнічно-національного стилю, під впливом яких «відбулось» становлення автора цих творів;

- звукове відтворення нотного авторського тексту музичних творів самотніми вокально-технічними засобами виразності, які відрізняються від інших виконавців тембрально-естетичними, ритмічно-динамічними чи іншими ознаками;

- унікальну артистичну манеру підсилення передачі необхідної інформації слухачам/глядачам у процесі прилюдної інтерпретації музичних творів.

Незалежно від того, що науковцями застосовуються різні методологічні підходи до дослідження означеного феномену (діалектичний, онтологічний та функціональний тощо), все ж таки загально прийнятої критеріально-параметричної системи його оцінювання ще не існує. В основному їх зусилля спрямовуються на:

- віднайдення ґрунтовних принципів дефініції сутності цього феномену з урахуванням понять «інтонація» та «інтонування»;

- впізнання провідних рис персонального стилю виконавської творчості, а не лише композиторської;

- визначення залежності особистісного виконавського стилю від поділу царин функціонування музикантів (композитор/виконавець/педагог в одній особі, композитор/виконавець в одній особі, композитор/педагог в одній особі, композитор – виконавець – педагог як три особи, композитор – виконавець – слухач як функціональні складові музичного мистецтва тощо);

- надання більшої вагомості музичному мистецтву з урахуванням змін, пов'язаних з умовами його генерування;

- вивчення технологій розвитку технічної оснащеності музикантів-виконавців;

- обґрунтування індивідуальних атрибутів музичного стилю виконавців тощо.

Аналіз методологічних підходів науковців до вивчення процесу формування індивідуально-виконавського стилю вокалістів надав змогу з'ясувати, що ефективність його перебігу має пряму залежність від:

1) досягнення «надзавдань» як в роботі над музичними творами, так і під час їх прилюдної інтерпретації;

2) розвиненості емоційної сфери в обох учасників мистецького процесу (студентів-вокалістів та слухачів/глядачів) та наявності у них вмінь і навичок її саморегуляції;

3) рівня сформованості у майбутніх фахівців художньо-естетичних цінностей та їх впливу на трансформацію нотного тексту вокальних творів у звукову палітру;

4) реалізації в умовах прилюдних виступів суцесивних чи симультанних сценічних образів та вміння перевтілюватись у них завдяки особистісній рефлексії («Я — Я») на основі «отриманої» зворотної інформації від слухачів/глядачів;

5) адекватної миттєвої реакції голосового апарата на мінливість умов концертно-сценічної інтерпретації вокальних творів з урахуванням не тільки власної музично-виконавської культури, а й музично-виконавської культури слухачів/глядачів.

Список використаних джерел

1. Гребенюк, Н. (2000). *Вокально-виконавська творчість. Дис. ... д-ра мистецтвознав. 17.00.03.* Київ.
2. Сюй, На. (2022). Реалізація виконавсько-технічних умінь вокаліста як основа прояву його артистизму в процесі сценічної діяльності. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(54), 47–60.
3. Цзялі, Яо. (2022). Готовність студентів-вокалістів до сценічної діяльності у контексті теорії психологічного стресу. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 – Теорія та методика мистецької освіти*, 28, 130–137.
4. Юник, Д. (2009). *Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування: монографія.* Київ: ДАКККиМ.

*аспірант кафедри теорії та методики музичної освіти
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова
(науковий керівник Д. Г. Юник — доктор педагогічних наук,
професор кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського)
(Київ, Україна)
ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-0689-673X>*

РОЗВИТОК ГОТОВНОСТІ СТУДЕНТА-ПІАНІСТА ДО САМОСТІЙНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

У результаті появи нотації, а пізніше і нотодруку, діяльність у музичному мистецтві розмежовується на композиторську та виконавську. У музичному виконавстві викристалізуються основні художньо-естетичні цінності, пов'язані з майстерністю імпровізації, а також відбувається зміна сенсів, закладених у поняття «виконання» та «виконавець», що призвело до появи поняття — «інтерпретація». Хоча «відокремлення» композитора та виконавця відбувалось досить повільно і неоднозначно, інтерпретатор все ж набув значення «тлумача» композиторської думки зі збереженням власної виконавської позиції стосовно трактовки авторського тексту музичних творів, що призвело до появи таких понять, як «твір композитора» і «твір виконавця». Поняття «інтерпретація музичних творів» ґрунтується на дефініціях «аналіз» і «трактування», які спрямовані на їх пізнання, де перша є складовою другої. Музична інтерпретація як організована інтелектом творча діяльність митців спрямовується на розкриття виразивосеміологічних ознак авторського нотного тексту і розмежовується на такі види, як: композиторська, виконавська, редакторська, режисерська, технологічна, музикознавча, слухацька та виконавське перекладення. При розгляді сутності означених понять простежується потреба у розвитку готовності студента-піаніста до самостійної інтерпретації музичних творів, адже від цього залежить рівень прояву його виконавської майстерності в умовах концертного виступу.

На сучасному етапі розвитку науки поняття «готовність» вивчалось з позицій різних методологічних підходів, зокрема акмеологічного (Д. Юник,

2009), аксіологічного (А. Козир, 2009), функціонально-мобілізаційного (Чжу Цзюньцяо, 2016), особистісно-діяльнісного (Ян Ї, 2023) та інших.

Теоретичну основу їх досліджень склали вихідні положення науковців щодо:

- самовдосконалення виконавського апарату студента-піаніста;
- самоорганізації творчих ресурсів як під час репетиційних занять, так і в процесі прилюдних виступів;
- подолання невпевненості у спроможності управляти творчим мисленням під час роботи над музичними творами;
- мобілізації власного творчого потенціалу у процесі музично-виконавської діяльності;
- створення в уяві чітких оригінальних/унікальних версій звучання кожного музичного твору та їх реалізації з урахуванням умов як репетиційних занять, так умов прилюдних виступів.

Отже, самостійну інтерпретацію музичних творів студентом-піаністом необхідно розглядати в контексті психологічних теорій «самості», які відображають загальні тенденції організму схвалювати і, таким чином, підвищувати власну компетентність, що спрямовує його на саморозвиток та самоактуалізацію з урахуванням особистих можливостей.

У результаті аналізу літературних джерел з обраної проблеми ми дійшли висновку, що готовність студента-піаніста до самостійної інтерпретації музичних творів також доцільно досліджувати не тільки на основі вищевикладених вихідних положень, а й з позицій:

- короткострокової та довгострокової мобілізації власних творчих ресурсів з урахуванням специфіки роботи функціональних складників його музичної пам'яті;
- спрямування творчого потенціалу студента-піаніста на досягнення поставленої мети;

- впливу вроджених/набутих художньо-естетичних цінностей на формування уявлених виконавських версій інтерпретації кожного музичного твору тощо.

Вивчення досвіду прояву готовності до самостійної інтерпретації музичних творів відомими митцями концертно-сценічної діяльності було виявлено такі закономірності:

1) систематична самостійна робота студента-піаніста над музичними творами без застосування вольових зусиль підвищує стан сформованості досліджуваного феномену;

2) самомотивування студента-піаніста отримання схвалення цільової аудиторії за сформовані виконавські уміння та навички сприяє досягненню високого рівня розвиненості досліджуваного феномену;

3) спрямовування уваги студента-піаніста на художню доцільність відтворення музичних інтонацій під час самостійної роботи над творами забезпечує високу ефективність процесу формування досліджуваного феномену;

4) прояв впевненості студента-піаніста у спроможності досягти «точності» метро-ритмічної організації мелодико-інтонаційних ліній музичних творів спонукає до пошуку ефективних методів формування досліджуваного феномену;

5) особисте визначення студентом-піаністом мелодико-інтонаційних ліній у кожному музичному творі з власним проєктуванням їх динамічно-фразового розвитку підвищує стан сформованості досліджуваного феномену;

6) студенти-піаністи, які особисто піддають корекції вже сформовані версії виконання кожного музичного твору у будь-яких умовах їх презентації (під час самостійної роботи над ними з викладачем чи без викладача, а також у процесі певної форми звітності — заліку, іспиту, концерту тощо) проявляють вищий стан досліджуваного феномену, ніж ті студенти-піаністи, які «залишають» означений вид діяльності тільки на розсуд викладача.

Список використаних джерел

1. Козир, А. В. (2009). *Теорія та практика формування професійної майстерності вчителів музики в системі багаторівневої освіти*. (Автореф. дис. ... д-ра пед. наук). Київ.

2. Чжу, Цзюньцяо. (2016). *Формування вокальної культури майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі професійної підготовки*. (Автореф. дис. ... канд. пед. наук). Київ.

3. Юник, Д. Г. (2009). *Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування*: монографія. Київ: ДАКККиМ.

4. Ян, Ї. (2023). *Виконавська стабільність як основа концертно-сценічної діяльності піаністів*. Дис. д-ра філософії. Київ.

КСЕНІЯ АНТІПНА

*Магістр музичного мистецтва,
викладач Вишгородської дитячої музичної школи, хормейстер
(м. Київ, Україна)*

ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРУ

М. СКОРИКА «ШУМІЛА ЛІЩИНА»: ПОГЛЯД ДИРИГЕНТА

Унікальна постать видатного українського композитора, академіка Мирослава Михайловича Скорика постійно знаходиться в полі зору вітчизняних та закордонних науковців. Закономірно прагнучи зберегти важливі аспекти творчого життя митця, дослідники часто звертаються до проблемних та дискусійних питань. Проте вкрай важливого значення набуває і досвід виконавців: диригентів, вокалістів, піаністів, тим самим актуалізуючи гуманістичні цінності сучасного культурно-мистецького простору.

Навчаючись на кафедрі хорового диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського у класі О. Заволгіна, ми постійно звертались до творів М. Скорика в навчальному процесі. Це і стало поштовхом для вибору обробки М. Гобдича твору «Шуміла ліщина» М. Скорика та фрагментів кантати «Гамалія» як творів для роботи з хором на державному іспиті. У рамках своєї доповіді на конференції хочу поділитися досвідом роботи з частиною студентського хору НМАУ ім. П. І. Чайковського над вище згаданою обробкою.

Вокальний цикл «Три весільні пісні» М. Скорика був написаний у 1970-х роках під час роботи у Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського. Саме в цей час розпочався один з найбільш плідних періодів його творчості, що характеризується надзвичайною увагою до української музики, зокрема творів М. Лисенка, М. Леонтовича, А. Вахнянина,

Д. Січинського. На цій хвилі вокальний цикл надзвичайно органічно увійшов до виконавського репертуару провідних виконавців України. Окрім початкової версії для голосу та фортепіано, існує переклад для голосу та камерного оркестру і голосу та симфонічного оркестру, проте сьогодні зустрічається понад 10 перекладів циклу для різного складу виконавців. Але своєю унікальністю відрізняється обробка керівника хору «Київ» Миколи Гобдича для мішаного хору та солістки.

Любов Кияновська у своєму дослідженні «Мирослав Скорик: людина і митець» здійснила ґрунтовний музикознавчий аналіз циклу [1], проте для повноцінного вивчення даного твору важливим є переосмислення виконавського досвіду. Зробивши обробку народної пісні для голосу з фортепіано, М. Скорик важливу увагу приділив супроводу, роль якого в перекладі М. Гобдича надається хору. Саме другорядна роль своєрідної підтримки вокалісту надзвичайно складна при співі *a capella*. Джазові гармонії, вкрай органічно додані М. Скориком до мелодії народної пісні, надали їй нового колориту і створили додаткові складнощі для інтонаційної роботи диригента з хором. Імпровізаційні фрагменти сопілки, які певним чином обрамляють цю хорову мініатюру, так само мають підтримуючу роль, створюючи певну небезпеку «з'їхати» під кінець виконання твору.

Танцювальний характер та досить швидкий темп контрастує зі смисловим навантаженням твору, що відображає внутрішню трагедію дівчини, яку віддають заміж під час війни. Надзвичайно важлива проблема, яка і сьогодні не втрачає своєї актуальності, нівелюється святковими настроями в мелодії, тим самим створюючи яскравий дисонанс. У цьому полягає найбільша інтерпретаційна складність для диригента: передати стан внутрішньої боротьби нареченої, її тривогу та переживання. Постійний рух, який тримає в тонусі хор і солістку, вимагає концентрації від диригента: з одного боку, не втратити темп при перепаді динаміки, з іншого, – зберегти синкопований «нерв», не втративши характер народної приспівки. Варіативні звороти, на яких будується

музичний матеріал, відіграють важливу роль, трансформуючи легку на початку поспівку в особисту трагедію нареченої.

Таким чином, «Шуміла ліщина» М. Скорика в перекладі М. Гобдича стала надзвичайно цінною перлиною у творчості композитора, знайшовши чільне місце у репертуарі провідних хорових колективів України.

Список використаних джерел

1. Кияновська, Л., 2008. *Мирослав Скорик: людина і митець*. Львів.
2. Цейко, Н., 2021. «Три українські весільні пісні» Мирослава Скорика в аспекті художньо-виконавських завдань піаніста-концертмейстера. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 36(3), сс.59–64. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-3-10>

Наукове видання

Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**«Ціннісні виміри культурно-мистецької діяльності Мирослава Скорика»
(до 85-річчя від дня народження)**

Збірник матеріалів наукової конференції

Редагування — *Інна Юрова*

Верстка і макетування — *Інна Антіпіна*

Дизайн обкладинки — *Інна Антіпіна*

Формат 60Ч84 1/16. Папір офсетний. Друк офсетний.

Гарнітура Times, Georgia,.

Обл.-вид. арк. 4,35. Наклад 300 прим.

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

Свідоцтво про державну реєстрацію юридичної особи:
Серія А01, № 20668 від 11.01.2008 р.