

The background image features a close-up of a violin with a warm, reddish-brown finish. The violin is positioned diagonally across the frame. In the foreground, a green plant with long, slender leaves and small, light-colored flowers is partially visible on the left side. Below the violin, a sheet of musical notation is spread out, showing several staves with notes and lyrics in both Ukrainian and English. The text is overlaid on a semi-transparent dark grey rectangular area.

НАУКОВІ ТА ТВОРЧІ ДІАЛОГИ СПІВПРАЦІ У КУЛЬТУРНО- МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

МАТЕРІАЛИ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

ПАМ'ЯТІ АКАДЕМІКІВ
ОЛЕГА ТИМОШЕНКА ТА МИРОСЛАВА СКОРІКА

28-29 ТРАВНЯ 2024 РОКУ

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМ. П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМ. А.В.НЕЖДАНОВОЇ
НІЖИНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМ. МИКОЛИ ГОГОЛЯ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ
ІМ. М.Т. РИЛЬСЬКОГО НАН УКРАЇНИ
ЦЕНТР МУЗИЧНОЇ УКРАЇНІСТИКИ ІМ. ГЕРОЯ УКРАЇНИ М. СКОРИКА
РАДА МОЛОДИХ ВЧЕНИХ НМАУ ІМ. П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО**

**НАУКОВІ ТА ТВОРЧІ ДІАЛОГИ СПІВПРАЦІ
У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ
ПРОСТОРІ УКРАЇНИ**

(пам'яті академіків Олега Тимошенка та Мирослава Скорика)

Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції

**КИЇВ
Україна**

УДК 7:78.071(043.2)(082)(477)

Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Наукові та творчі діалоги співпраці у культурно-мистецькому просторі України (пам'яті академіків Олега Тимошенка та Мирослава Скорика)»

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського

Прокол №13 від 30 червня 2025 року.

«Наукові та творчі діалоги співпраці у культурно-мистецькому просторі України (пам'яті академіків Олега Тимошенка та Мирослава Скорика)»: зб. матеріалів всеукр. наук.-прак. конф. (м. Київ, 28-29 травня 2024р. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024. — 87 с.

У виданні подано матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Наукові та творчі діалоги співпраці у культурно-мистецькому просторі України (пам'яті академіків Олега Тимошенка та Мирослава Скорика)». 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.

Юрова І. Ю., кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри мов 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.

Андрущенко Т. І., доктор філософських наук, професор, заслужений діяч культури України, лауреат Державної премії України в галузі освіти, завідувач кафедри суспільних наук НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Андрущенко Т. В., доктор політичних наук, професор, заслужений працівник освіти України, вчений секретар НМАУ ім. П. І. Чайковського.

*Редакція не завжди поділяє позицію авторів публікацій.
За точність викладення фактів відповідальність несе автор.*

© НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2025
© Колектив авторів, 2025

ЗМІСТ

ІННА АНТІПІНА <i>Культурна спадщина як джерело натхнення для сучасних митців</i>	5
ОЛЕКСАНДР БОНДАР <i>Аналіз знакових сценічних утілень опери Р. Штрауса «Саломея» у ХХІ столітті</i>	10
НАТАЛІЯ БОРОДІНА <i>Проблема жорстокості в мистецтві: між традицією та сучасністю</i>	16
ОЛЕКСІЙ ГОНЧАР М. <i>Скорик та Національна опера України ім. Т.Г. Шевченка: постать митця</i>	20
ОЛЕКСАНДР ДЕГТЯРЕНКО <i>Опера Анатолія Вахнянина «Купало» в сучасному науковому дискурсі</i>	23
ЛЮДМИЛА ЄФРЕМОВА <i>Великдень та хороводні веснянки Поділля</i>	25
ЛІЛІЯ ЗОРЯ, ГАЛИНА АНТОНОВА, ДМИТРО ІЗМАЙЛОВ, ДАНИЛО МАТВЄЄНКО <i>Отримання початкової мистецької освіти під час повномасштабного вторгнення: досвід напряму аудіовізуального мистецтва</i>	31
МАРІАМНА КАПІТУЛА <i>Репертуарна політика театрів малих форм української традиції в умовах сьогодення</i>	34
ОЛЕНА МАРКОВА <i>Хорові та композиторські перехрестя київської та одеської музично-творчих шкіл</i>	37
АННА ЛЕВЧЕНКО <i>Роль поліфонії у творчості композиторів Харкова останньої третини ХХ – початку ХХІ століття</i>	43
ЛІ МЕНЦЗЕ <i>Самостійна інтерпретація музичних творів студентами-піаністами у контексті психологічних теорій «самості»</i>	47
НАТАЛІЯ МИРОНОВА <i>Сучасне скрипкове виконавство: комунікативний аспект</i>	50
АНДРІЙ ПАРХОМЕНКО <i>«Мелодія» М. Скорика: аранжування та виконання Дніпровським ансамблем народних інструментів «Січеславські музики»</i>	54
ВІКТОР САЧОК <i>О. П. Мишуга – професор Музично-драматичної школи М. В. Лисенка</i>	57
НАТАЛІЯ СІМОНОВА <i>Феномен творчості Джоаккіно Россіні у кроскультурному просторі сучасності</i>	61
БОРИСЛАВ СТРОНЬКО <i>Вплив цифрових технологій на композиторське мислення (на основі самоспостереження)</i>	64
ІРИНА СУВОРОВА <i>Опера А.Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції»: історіографічний та іконографічний аспект дослідження</i>	67
АНДРІЙ ТУЛЯНЦЕВ <i>Композиторські шедеври Мирослава Скорика як фактор формування культурного середовища Дніпропетровщини</i>	72

ГАННА ХАНАНАЄВА, СЕРГІЙ ХАНАНАЄВ <i>Створення музично-театральних проєктів як реалізація професійних компетенцій</i>	78
ЧЕНЬ ЛІНА <i>Інноваційні технології формування індивідуального виконавського стилю вокаліста</i>	81
ЛІЛІЯ ШЕВЧЕНКО <i>Київські проєкції в буття одеської консерваторії-академії та внесок музичної Одеси в здобутки столичного музичного вишу України</i>	84

ІННА АНТІПІНА

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3845-9629>

*доктор філософії, викладач кафедри теорії та історії культури,
начальник науково-інформаційного відділу*

Центру музичної україністики імені Героя України М. Скорика

НМАУ ім. П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

©Антіпіна І., 2024.

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ЯК ДЖЕРЕЛО НАТХНЕННЯ ДЛЯ СУЧАСНИХ МИТЦІВ

Культурна спадщина є невід'ємною частиною національної ідентичності, яка збагачує та надихає митців у різних сферах мистецтва. Сьогодні її вплив на сучасне мистецтво проявляється як у прямому зверненні до традиційних форм і символів, так і через переосмислення культурних елементів у контексті сучасних реалій. Сучасні митці використовують культурну спадщину як джерело натхнення для створення нових форм вираження, зберігаючи при цьому зв'язок із традиціями та спадщиною минулого. Музична спадщина кожної нації є ключовим елементом її культурної ідентичності. Народна музика та музичні традиції передаються з покоління в покоління, тим самим формуючи національне мистецтво. Для сучасних музикантів і композиторів музична спадщина служить не лише джерелом натхнення, але й засобом збереження культурних традицій в умовах глобалізації. Взаємодія між народною музикою та сучасними музичними формами створює нові художні напрями, які підтримують актуальність музичної культури.

Сучасні українські митці активно використовують елементи культурної спадщини у своїх роботах, що дозволяє їм не тільки підтримувати зв'язок із національною культурою, але й відкривати нові горизонти для творчого експерименту. Народні ремесла, фольклор, архітектура та музика стають базою для нових форм мистецтва, які поєднують автентичні елементи з інноваційними підходами.

Наприклад, у статті «Традиції народного мистецтва в сучасному образотворчому мистецтві України» [1] досліджено, як сучасні художники адаптують народні орнаменти та символіку до новітніх технік, що дозволяє зберегти національні традиції в сучасному художньому процесі. Це створює важливий

контекст для збереження культурної спадщини, яка стає основою для інтерпретації сучасних реалій.

Народна музика завжди була важливим джерелом для композиторів, і цей вплив продовжує зростати в сучасній музичній практиці. Сучасні композитори активно інтегрують народні мотиви у свої твори, створюючи нові композиції, які поєднують фольклорні елементи із сучасними стилями, такими як електронна музика, джаз або рок.

Яскравим прикладом є гурт *Onuka*, який поєднує електронну музику з традиційними українськими народними інструментами, як-от бандура та сопілка. Це дозволяє зберігати автентичність народних мелодій, але в сучасному форматі, роблячи їх привабливими для молодшої аудиторії.

Українська композиторська школа активно використовує народні мелодії та гармонії в сучасних академічних творах. Такі композитори, як-от Мирослав Скорик, Юрій Ланюк і Валентин Сильвестров, вплітають у свої твори мотиви українського фольклору, переосмислюючи їх через призму сучасних музичних технік, тим самим створюючи новий напрям в українській музиці – неофольклоризм.

Мирослав Скорик у «Карпатському концерті» використовує гуцульські мелодії та ритми, надаючи їм нових барв у класичній оркестровці, що дозволяє зберегти елементи національної ідентичності в умовах глобалізації.

«Карпатський концерт» є одним із найвідоміших творів Мирослава Скорика, написаним у 1972 році для симфонічного оркестру. Це яскравий приклад його неофольклористичного підходу, де поєднуються елементи гуцульської музики та сучасної оркестрової техніки. Концерт складається з чотирьох частин, кожна з яких має виразну національну колоритність і відображає різні аспекти музичної традиції Карпатського регіону.

У творі використовуються елементи гуцульських мелодій та ритмів, що є типовими для народної музики цього регіону. Скорик застосовує такі техніки, як поліфонія, контрапункт, та використовує дисонанси, що надає його музиці глибокого сучасного звучання, не втрачаючи при цьому зв'язку з фольклорними коренями.

Основу музичної тканини твору становлять характерні народні мелодії, які використовують трембіту, сопілку та інші традиційні інструменти в оркестровій обробці. Однією з найбільш упізнаваних рис концерту є гуцульські танцювальні ритми – веселі, енергійні та виразні, що відображають характер та культуру Карпатського регіону.

Композитор застосовує широкий спектр оркестрових інструментів, що дозволяє йому передати яскраві національні відтінки, одночасно створюючи багату, динамічну звукову палітру. У творі використовуються як традиційні оркестрові інструменти, так і народні мотиви, що дозволяє досягти гармонійного поєднання двох музичних світів – класичного та фольклорного.

Неофольклоризм М. Скорика відзначається специфічним підходом до роботи з народною музикою: він не просто використовує фольклорні теми, але переосмислює їх через призму сучасних музичних технік, інтегруючи їх у симфонічні й камерні жанри. Композитор зберігає автентичні риси фольклору, але водночас надає їм нові смислові відтінки за допомогою складних гармоній, поліфонічних структур і оркестрових інструментів.

У творах М. Скорика чітко простежуються гуцульські мотиви, які складають основу його музичного мислення. Він не намагається буквально наслідувати народну музику, а навпаки, досліджує глибші сенси фольклорних тем і адаптує їх до нових музичних контекстів. Цей підхід дозволяє йому залишатися актуальним як у класичній музиці, так і в сучасній музичній культурі.

Використання національної музики в таких творах, як «Гуцульський триптих» та «Карпатська рапсодія», також демонструє його бажання зберегти національні музичні традиції, водночас розвиваючи їх у новому контексті. Важливо зазначити, що неофольклоризм М. Скорика не обмежується тільки українськими народними мотивами – він також досліджує світову музичну культуру, інтегруючи елементи джазу та інших сучасних жанрів у свої твори.

Творчість М. Скорика стала визначальною для розвитку української музики другої половини XX століття. Його неофольклоризм надихає нові покоління композиторів і виконавців, які прагнуть знайти баланс між народними традиціями

та сучасними тенденціями у музиці. Скорик продемонстрував, як можна використовувати національні музичні елементи для створення оригінальних творів, що залишаються актуальними й сьогодні.

Неофольклоризм став важливою складовою розвитку української композиторської школи, яка й досі активно звертається до фольклорних джерел для створення сучасних музичних творів. Цей підхід також сприяє збереженню національної музичної спадщини, забезпечуючи її передачу наступним поколінням через сучасні музичні форми.

Сучасні українські виконавці також активно звертаються до народної музики, переосмислюючи її для популярних жанрів. Наприклад, співачка Аліна Паш поєднує етнічні мотиви із сучасною поп-музикою та хіп-хопом. Її творчість демонструє, як можна сполучати народні елементи із сучасними музичними стилями, створюючи унікальні композиції, що зберігають національну ідентичність.

Гурт *DakhaBrakha* використовує автентичний український фольклор, додаючи до нього елементи світової музики, що робить їх твори унікальними та водночас доступними для слухачів з різних культур.

В умовах глобалізації музична спадщина стає не лише джерелом натхнення для митців, але й важливим інструментом збереження національної ідентичності. Використання фольклорних елементів у сучасній музиці дозволяє підтримувати зв'язок із культурними коренями, зберігаючи національну самобутність в умовах інтеграції у світову культуру.

Сучасна музика, побудована на основі народних мотивів, сприяє популяризації національної культури як в Україні, так і за її межами. Завдяки таким проектам, як *Eurovision*, українські виконавці можуть представляти елементи народної музики на світовій арені, що сприяє міжнародному визнанню та поширенню національних традицій.

Важливим аспектом сучасної музичної культури є використання новітніх технологій для збереження і популяризації музичної спадщини. Завдяки новітнім інструментам, як-от штучний інтелект та цифрові технології, митці можуть не лише

інтегрувати народну музику в сучасні твори, але й зберігати її в автентичній формі для майбутніх поколінь. Оцифровування архівних записів, реконструкція втрачених музичних елементів та інтерактивні музичні проєкти дозволяють підтримувати актуальність народної музики.

Українська архітектурна спадщина, зокрема народна архітектура, є важливим джерелом натхнення для сучасних архітекторів та дизайнерів. Використання елементів традиційної архітектури дозволяє створювати сучасні будівлі, які поєднують автентичні риси народного будівництва з інноваційними архітектурними рішеннями. Дослідження на тему «Традиції народної архітектури в сучасному будівництві України» розглядає, як сучасні архітектори переосмислюють традиційні конструкції, що дозволяє їм зберегти національну ідентичність в умовах глобалізації.

Сучасні українські художники активно переосмислюють культурну спадщину через інтерпретацію традиційних символів і образів. Це особливо помітно у живописі, графіці та перформансах, де історичні події, народні архетипи та символіка служать основою для нових художніх пошуків. Наприклад, творчість таких митців, як Олександр Ройтбурд, демонструє, як можна переосмислити історичні образи, інтегруючи їх у сучасний мистецький контекст. Його роботи поєднують традиційні українські іконографічні образи із сучасними техніками, що створює нові сенси для збереження та популяризації культурної спадщини.

Сучасне мистецтво, яке використовує елементи культурної спадщини, стикається з проблемою комерціалізації традиційних культурних елементів. У дослідженнях наголошується на важливості збереження автентичності спадщини та необхідності дотримання етичних норм при її використанні. Неетичне використання або надмірна комерціалізація спадщини може призвести до втрати її культурної цінності.

Культурна спадщина відіграє важливу роль у розвитку сучасного мистецтва, надаючи митцям багатий матеріал для творчих експериментів і переосмислення традиційних форм вираження. Збереження та популяризація спадщини через мистецтво є важливими для підтримання національної ідентичності, особливо в

умовах глобалізації. Однак, при використанні спадщини, необхідно враховувати етичні питання і дотримуватися автентичності, щоб зберегти її справжню цінність для майбутніх поколінь.

Музична спадщина є потужним джерелом натхнення для сучасної музики, сприяючи як збереженню національної ідентичності, так і розвитку нових музичних напрямів. Сучасні митці, композитори та музиканти переосмислюють народні мотиви через призму сучасних музичних стилів, створюючи твори, які зберігають автентичність і водночас адаптуються до вимог сучасної аудиторії. Технологічні інновації також сприяють збереженню та популяризації музичної спадщини, забезпечуючи її актуальність у майбутньому.

Список використаної літератури та джерел

1. Білоконь, Ю., 2019. Традиції народного мистецтва в сучасному образотворчому мистецтві України. *Культура і мистецтво України*, 28(1), сс.25–36.
2. Гриненко, В., 2020. Використання народної музики в сучасній українській композиторській школі. *Музична культура України*, 12(3), сс.45–59.
3. Синиця, М., 2021. Традиції народної архітектури в сучасному будівництві України. *Архітектурна спадщина та сучасні тенденції*, 19(2), сс.90–101.
4. Кушнір, О., 2020. Культурна спадщина як інструмент національної ідентичності: виклики сучасності. *Українська культурологія*, 15(4), сс.12–22.
5. Прокопенко, Т., 2022. Переосмислення традиційних образів у сучасному українському мистецтві. *Візуальне мистецтво України*, 32(2), сс.30–47.

ОЛЕКСАНДР БОНДАР

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-8162-5083>

магістрант першого року навчання

кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії імені П. І. Чайковського

Науковий керівник: Олена Касьянова,

кандидат мистецтвознавства,

професор, заслужений діяч мистецтв України,

професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

©Бондар О., 2024.

АНАЛІЗ ЗНАКОВИХ СЦЕНІЧНИХ УТІЛЕНЬ

ОПЕРИ Р. ШТРАУСА «САЛОМЕЯ» У ХХІ СТОЛІТТІ

Постановка проблеми. Опера Ріхарда Штрауса «Саломея», написана на початку ХХ століття, є яскравим зразком музичного експресіонізму доби модерну. В умовах відродження інтересу до естетики експресіонізму на початку

XXI століття, зумовленого розвитком метамодерністського світогляду, виникає потреба у новому сценічному прочитанні цього твору, яке б резонувало із сучасними мистецькими та філософськими пошуками.

Аналіз останніх досліджень і публікацій дозволяє окреслити кілька важливих напрямів, дотичних до теми нових сценічних прочитань опери Ріхарда Штрауса «Саломея» в умовах метамодерну.

Перший напрям стосується місця «Саломеї» в творчості Штрауса та її характерних ознак. Дослідники відзначають новаторство композитора в цій опері. Так, Б. Гілліам [Bryan Gilliam] окреслює сміливе використання дисонансів, хроматизмів, складних та насичених гармоній в опері. Ч. Юманс [Charles Youmans] розглядає «Саломею» як етапний твір у розвитку експресіонізму. Ю. Проммерсбергер [Jürgen Prommersberger] аналізує літературні джерела опери, передусім драми Оскара Уайльда, та її трансформацію в лібрето.

Другий напрям присвячений сучасним можливостям музичного театру в постановці опер. Г. Стріт [Gail P. Streete] аналізує різноманітні інтерпретації особистості та дій Саломеї, намагаючись розкрити її справжню сутність і зрозуміти, як її образ вплинув на культуру та мистецтво протягом двох тисячоліть. Р. Тарускін [Richard Taruskin] аналізує складні взаємозв'язки між мистецтвом, політикою, етикою та естетикою, а також роль митців, критиків та істориків у суспільстві, через призму своїх есе, написаних протягом двох десятиліть. К. Роуден [Clair Rowden] простежує феноменальну подорож образу Саломеї через історію мистецтва XX століття, починаючи з першої публічної постановки п'єси Оскара Вайльда в Парижі 11 лютого 1896 року. Він досліджує її переосмислення та реінкарнацію в різних видах мистецтва, розглядаючи Саломею не лише як героїню творів Вайльда чи Ріхарда Штрауса, а як культурну ікону суспільства *fin-de-siècle*, чия привабливість для нових інтерпретацій біблійної історії зберігається і сьогодні.

Третій напрям досліджень охоплює резонансні сучасні постановки «Саломеї», що відображають тенденції метамодерну. Зокрема, М. Кормье

[Margaret Cormier] стверджує, що постановка та виконання є важливими елементами опери. На її думку, сучасні оперні режисери не лише інтерпретують, але й створюють нові версії оперних вистав, коли ставлять їх на сцені, аналізуючи постановки канонічних зразків німецької, італійської та французької традицій від XVIII до початку XX століття задля висвітлення динамізму мистецької практики XXI ст. Режисерські інтерпретації намагаються встановити методи оцінювання зображення сексуального насильства на оперній сцені та переосмислити основну відповідальність театральних критиків і творців перед публікою, а не перед композиторами та лібретистам. Зокрема, авторка аналізує виставу Ромео Кастеллуччі (2018), що поєднувала історично-достовірні елементи з радикальним переосмисленням, шокуючою образністю, розмиванням кордонів між мистецтвом і реальністю. А. Ларкін [Andrew Larkin] розглядає постмодерністську постановку Бруно Равелла (2024) з її іронією, цитатністю, грою зі стереотипами та детально прокреслену сценографію, що спрямована на поглиблення змісту.

Огляд літератури дозволяє констатувати, що опера «Саломея» залишається актуальним об'єктом режисерських пошуків і мистецтвознавчих студій. Водночас, нові сценічні прочитання цього твору в естетиці метамодерну потребують подальшого осмислення в контексті сучасних культурних процесів і технологічних можливостей.

Мета дослідження — проаналізувати сучасні режисерські підходи до нових сценічних прочитань експресіоністичної опери Р. Штрауса «Саломея» в умовах естетики метамодерну.

Виклад основного матеріалу. Нові режисерські підходи до трактування експресіоністичної опери Ріхарда Штрауса «Саломея» в сучасних реаліях є актуальними і перспективними з огляду на кілька факторів.

По-перше, опера «Саломея», створена на початку XX століття, відзначається потужним експресіоністичним звучанням, що резонує із сучасними мистецькими тенденціями. Експресіонізм з його загостреною емоційністю, ірраціональністю, тяжінням до екстатичних станів переживає

нову хвилю популярності в культурі XXI століття. Відтак, дослідження сучасних інтерпретацій «Саломеї» дозволяє простежити діалог між естетикою модерну й актуальними мистецькими пошуками доби метамодерну.

По-друге, естетика метамодерну, яка формується на початку 2000-х років, передбачає коливання між модерністськими і постмодерністськими тенденціями, поєднання щирості й іронії, ідеалізму і сумніву. Аналіз сценічних прочитань «Саломеї» крізь призму метамодерну дасть змогу виявити, як у них переосмислюється модерністський спадок, як взаємодіють різні естетичні парадигми, як віддзеркалюється сучасна чутливість.

По-третє, розгляд режисерських підходів до опери Штрауса в умовах метамодерну сприятиме осмисленню новаторських тенденцій у сучасному музичному театрі. Важливо проаналізувати, як режисери використовують новітні сценічні технології, мультимедіа, прийоми інших видів мистецтва для створення актуальних інтерпретацій; екстраполюють історичні події на сучасний контекст; переосмислюють образну систему і проблематику твору. Такий аналіз збагатить розуміння шляхів розвитку оперного мистецтва у XXI столітті.

По-четверте, дослідження сценічних прочитань «Саломеї» дозволить простежити інтерпретаційну історію твору, виявити еволюцію підходів до його втілення. Порівняння сучасних постановок з інтерпретаціями минулого висвітлює зміни в рецепції опери, динаміку режисерських концепцій, вплив культурно-історичного контексту на сприйняття музичного твору.

Отже, аналіз сучасних режисерських підходів до опери «Саломея» Р. Штрауса в умовах естетики метамодерну відкриває широкі перспективи для досягнення діалогу мистецьких епох, осмислення новаторських тенденцій у музичному театрі та збагачення інтерпретаційного дискурсу експресіоністичного шедевру.

Показовими є дві сучасні постановки «Саломеї», що репрезентують різні підходи. Вистава Ромео Кастеллуччі (2018) є складною та багатошаровою постановкою, яка поєднує в собі візуальне мистецтво, музику, психологічний

аналіз та філософські роздуми. Це дає глядачеві можливість зануритися у світ символів та метафор, відкриваючи нові грані знайомого сюжету. Вона вирізняється історичною достовірністю костюмів і декорацій, але водночас містить радикальне переосмислення, шокуючу образність, розмивання меж між мистецтвом і реальністю. Режисер використовує відеопроєкції, складний світловий дизайн, елементи перформансу для створення багаторівневого художнього висловлювання. Кастеллуччі експериментує з різними театральними техніками, включаючи використання мультимедіа, інтерактивних елементів та нестандартних акторських методів. Постановка відображає прагнення режисера розширити межі традиційного театру, інтегруючи сучасні технології та інноваційні підходи до розповідання історії.

Натомість постановка Бруно Равелла у 2024 році в Irish National Opera є виразною і багатогранною інтерпретацією, що досліджує конфлікт між еротичним бажанням і духовною чистотою. Вона має постмодерністський характер з іронічним цитуванням, грою зі стереотипами, провокативними сценами. Складна сценографія, костюми-трансформери, відеоряд творять видовищне шоу, що, однак, не відволікає від змістової глибини твору. Сценічний дизайн вирізняється мінімалізмом і візуальною привабливістю. Планшет сцени являє собою бетонну капсулу з терасами та круглим островком рослинності, який піднімається, відкриваючи підвішені коріння та диск з мілкою водою. Використання води та коріння створює символічний контекст, підкреслюючи конфлікт між природною та духовною чистотою.

Порівняння цих постановок демонструє різновекторність сучасних режисерських пошуків. З одного боку, наявне прагнення до переосмислення оперної класики з позицій метамодерної чутливості, використання новітніх технологій і синтезу мистецтв для розкриття актуального звучання твору. З іншого, — є ризик захоплення видовищністю, ефектами, естетизацією негативу, що нівелює змістові акценти. Важливим завданням для режисерів є знаходження балансу між формою і змістом, традицією і новаторством, щирістю висловлювання і грою з культурними кодами. Саме такий підхід

дозволить створювати резонансні інтерпретації «Саломеї» та інших оперних шедеврів.

Висновки

1. Опера «Саломея» Ріхарда Штрауса, створена на початку XX століття, стала одним із перших і найяскравіших зразків експресіонізму в музичному театрі, що відзначається загостреною емоційністю, напруженим драматизмом, відтворенням екстатичних станів та новаторською музичною мовою.

2. Сучасний музичний театр має широкий спектр технологічних і мистецьких можливостей для втілення оперних вистав, що включають використання мультимедіа, інноваційної сценографії, синтезу різних видів мистецтв, впливу наукових відкриттів на інтерпретацію творів та тяжіння до неосинкретизму.

3. Порівняння двох сучасних постановок «Саломеї» демонструє різновекторність режисерських пошуків між історичною достовірністю та постмодерністською грою, прагненням до переосмислення твору з позицій метамодерної чутливості та ризиком захоплення видовищністю, що вимагає від режисерів знаходження балансу між формою і змістом, традицією і новаторством задля створення резонансних інтерпретацій.

Список використаної літератури та джерел

1. Gilliam, B., 2014. *Rounding Wagner's mountain: Richard Strauss and modern German opera*. Cambridge: Cambridge University Press.
2. Cormier, M., 2024. *Rape at the Opera: staging sexual violence*. Michigan: University of Michigan Press.
3. Larkin, A., 2024. Gore and psychotic desire: Irish National Opera stages a magnificent Salome, [online]. Available at: <<https://bachtrack.com/review-salome-ravella-campbell-wallace-tomasson-wolfsteiner-irish-national-opera-dublin-march-2024/amp=1>> [accessed: 10 March 2024].
4. Prommersberger, J., 2024. *Wilde, Oscar. Salome: Skandal Literatur aus alter Zeit - neu aufgelegt und mit 45 Vintage Erotikbildern illustriert*. Deutschland: via tolino media.
5. Rowden, C., ed. 2016. *Performing Salome, revealing stories*. London, New York: Routledge Taylor & Francis Group.
6. Streete, G. P., 2018. *The Salome project: Salome and her afterlives*. Oregon: Cascade Books.
7. Taruskin, R., 2010. *The danger of music and other anti-utopian essays*. California: University of California Press.
8. Youmans, Ch., 2010. *The Cambridge Companion to Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press.

НАТАЛІЯ БОРОДІНА

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

кандидат філософських наук,
докторант кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського
(Одеса, Україна)

©Бородіна Н., 2024.

ПРОБЛЕМА ЖОРСТОКОСТІ В МИСТЕЦТВІ: МІЖ ТРАДИЦІЄЮ ТА СУЧАСНІСТЮ

Сприйняття жорстокості в мистецтві змінювалося відповідно до філософських парадигм, тому в історії мистецтва ми можемо знайти періоди, коли жорстокість вважали корисною, і періоди, коли мистецтво дистанціювалось від жорстокості.

Перше обґрунтування використання жорстокості у мистецтві ми зустрічаємо в Античності, а саме в творах великого Аристотеля. З його точки зору, корисним може бути тільки таке мистецтво, що призводить до очищення душі, а очищення можливо тільки через страждання та споглядання трагедії: «трагедія є відтворення дії серйозного і закінченого [...] що робить за допомогою співчуття та страху очищення [...]» [Аристотель, 2007]. Незважаючи на те, що Античність традиційно пишалась тим, що на відміну від жорстоких варварів є більш гуманною та освіченою, мотив спричинення страждань героя був схвалюваною темою, і жорстокі вбивства та зґвалтування сприймалися як невід'ємна частина сюжету: «Страждання – це дія, що виробляє загибель або біль, наприклад, різні види смерті на сцені, напади болю, нанесення ран тощо [...] З цих випадків найгірше свідомо збиратися зробити якесь зло, але не зробити його. Це огидно, але не трагічно, тому що тут немає страждання» [Аристотель, 2007].

Згідно з гіпотезою відомого сучасного дослідника Бараца, жорстокість використовувалась в Античності для маркування чужинців: «Етична думка і практика щодо жорстокості, які в Античності зосереджувалися на зовнішніх силах, стали інструментом для диференціації внутрішніх груп і виправдання насильства над ними. Цей процес проявляється в нападах на євреїв, у селянських

повстаннях пізнього Середньовіччя та в релігійних війнах [Baraz 2003]. Це дещо спрощена версія розуміння жорстокості в Античності, тому що театральні вистави та оповідання показували, що носієм жорстокості могли бути і самі греки, хоча в той час дійсно була розповсюджена думка, що «наша жорстокість є нормальною та виправданою», через обумовленість раціональними причинами (навіть сказана лють Геракла, який вбив своїх дітей обумовлена раціональною причиною – ненавистю Гери, яка викликала це божевілля), а от «варварська жорстокість» – стихійна, невмотивована та тому огидна.

У Середньовіччі ідея корисності страждань, опису болю та жорстокості ще багато разів використовувалась для опису «справжніх героїв», тобто мучеників, які зазнали страждань. Наприклад, Святий Августин багато часу витрачає на вивчення критерію достатньої жорстокості страждань, для того, щоб людина була визнана справжнім святим/мучеником/героєм: «Думаю, залізо менше завдає ран людської плоті, ніж черв'яки; легше стерпіти, як із ран струмить кров, ніж як із тліючої плоті сочиться гній. Ти бачиш, як розкладається труп, і здригаєшся, але тут менше болю, бо відсутня душа. Що ж відчувала душа, яка була в Йові, пов'язана, щоб не могла втекти, приречена хворобі, що підбурюється до богохульства? Однак Йов виніс цю скорботу, і ставилося йому це у велику праведність» [Августин, 410].

В епоху Відродження та Пізнього Середньовіччя ракурс жорстокості змінюється, жорстокі тортури більше не є атрибутом звеличення гарного героя, це засіб покарати поганого. Публічна страта стає різновидом розважального мистецтва, яке в епоху Просвітництва стає дуже різноманітним. Починається розгляд жорстокості як «педагогічної» сили – мистецтву варто описувати каральну жорстокість як корисну. «Государ» Макіавеллі визнає, що добре було, щоб Государя любили і боялися, але «люди швидше бувають готові ображати тих, кого люблять, аніж тих, кого бояться; любов зазвичай тримається на дуже тонкій основі подяки, і люди, взагалі злі, користуються першим приводом, щоб у видах особистого інтересу змінити її; страх же ґрунтується на страху покарання, що ніколи не залишає людини» [Макіавеллі, 1513].

Ідея корисності жорстокості в оповіданнях та виставах отримала широке розповсюдження у Просвітництві; як стверджує Гоббс: «Люди не відчують ніякого задоволення (а, навпаки, велику гіркоту), перебуваючи у суспільстві, де немає влади, здатної всіх примусити тремтіти перед собою» [Гоббс, 2000].

У XIX столітті можна спостерігати змішування двох парадигм: маркування жорстокості у мистецтві «для своїх» – тобто подавання жорстоким випробування позитивних персонажів, так і просвітницька теорія «жорстокого покарання», але вже не тільки з боку держави, але й з боку звичайних людей, тобто помсти. Був невеличкий «відступ від канону» у періоді романтизму, коли ідея жорстокості модифікувалась – окрім страждань романтичних героїв, яких потрібно було з жорстокістю описати, додалась також ідея жорстокої помсти.

У XX столітті з'являються різноманітні психологічні напрями, які збагачують сюжети мистецтва питанням «чому» – тобто дослідженнями, чому людина стає жорстокою і звідки взагалі з'являється жорстокість та агресивність. Психоаналітичні оповідання стають дуже популярними. У той час не тільки мистецтво отримує право на корисну жорстокість (як опис педагогічно корисних прикладів), але й «каральна психіатрія» [Фуко, 1998]. У театрі на цьому тлі повертається видозмінена антична ідея «корисної трагічної жорстокості» як феномен «театру жорстокості» Антонена Арто, але вже не через оповідання про страждання героїв, як це рекомендував Аристотель, а через жорстокі дії на сцені (кров, різання вбитих тварин), які спричиняли відразу у глядача і таким чином згодом мали спричинити катарсис.

Постмодерн використовує жорстокість як засіб для підсилення сарказму або побудови жорстоких розіграшів – симулякрів. Жорстокість стає легальним знаряддям митця, що призводить до дуже небезпечних експериментів у мистецтві (початок цих експериментів можна віднести ще до епохи Модерну та віденського акціонізму, але в постмодерні вони вже стали не винятком, а звичайною справою для митців).

Метамодерн засуджує жорстокість, у мистецтві досить часто з'являється сюжет про необхідність «розірвати коло насильства»: якщо ми вирішуємо

жорстоко відреагувати на жорстокий тригер, який нас зачепив, то жорстокість розповсюджується далі, що додає страждання всім. Жорстокі герої попередньої епохи в мистецтві метамодерну самі виявляються жертвами цього кола. Показовим є трансформація Круелли: від незрозуміло жорстокої людини з дитячої книжки Доді Сміт (а потім персонажа відомого мультфільму про далматинців), до еволюції дівчинки, яка за сценарієм Дана Фокс та Тони МакНамара зазнала багатьох страждань і обрала жорстокість як відповідь (починаючи нове коло насильства).

У сучасному українському мистецтві питання про використання жорстокості в мистецтві, як правило, корелюється з питанням про те, допоможе чи нашкодить це українцям під час війни?

Щодо документального мистецтва, використання жорстокості там виправдано тим, що метою цього є спроба зупинити жорстокість – наприклад, фільм про страждання людей у Маріуполі розповів усьому світу про те, наскільки жахливою є війна. Щодо художнього мистецтва, тут треба бути обережним, щоб не допустити повторної травматизації постраждалих: якщо в мистецтві використовуються сцени жорстокості, це має бути супроводжено відповідним маркуванням. Так саме не є однозначно корисним використання жорстокості в акціях арт-активізму: дійсно, жорстокі перформанси (наприклад, закривавлені люди, які з'являються на людному місці та «помирають» на очах у глядачів) привертають увагу, але одночасно вони збільшують бажання «відгородитися від неприємної проблеми».

Список використаної літератури та джерел

1. Вяткин, Р. В., 2001. Святого Аврелия Августина, епископа Гиппонского слово о разорении города Рима. Перевод с латинского С. Степанцова, [online]. Режим доступа: <http://www.vostlit.info/Texts/rus17/Augustinus_III/text3.htm> [дата обращения: 01.02.2024].
2. Борецький, М. та Зварич, В., упор., 2007. *Античні поетики: Арістотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Гораций. Про поетичне мистецтво*. Київ: Грамота.
3. Гоббс, Т., 2000. *Левіафан, або Суть, будова і повноваження держави церковної та цивільної*. Київ: Дух і літера.
4. Макиавеллі, Н., 2021. *Державець*. Київ: Атронум.
5. Фуко, М., 1998. *Наглядати й карати*. Київ: Основи.
6. Baraz, D., 2003. *Medieval cruelty: changing perceptions, Late Antiquity to the Early Modern period (conjunctions of religion and power in the Medieval past)*. New York: Cornell University Press.

ОЛЕКСІЙ ГОНЧАР

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5353-0644>

магістр культурології, доктор філософії (PhD),

магістрант I року навчання

кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського

*Науковий керівник: Ганна Веселовська, доктор мистецтвознавства,
професор, завідувачка відділу Інституту проблем сучасного мистецтва*

Національної академії мистецтв України.

(Київ, Україна)

©Гончар О., 2024.

М. СКОРИК ТА НАЦІОНАЛЬНА ОПЕРА УКРАЇНИ ІМ. Т.Г. ШЕВЧЕНКА:

ПОСТАТЬ МИТЦЯ

Серед творчого доробку Мирослава Скорика опера не стала основним жанром, але сказати, що композитор оминув царину цього мистецтва, не можна. Те саме стосується й балету. Хоча сценічні твори писались з перервами, вони обіймають важливе місце у спадку композитора. Окрім власних творів, митець здійснив редакції опери-балету Миколи Леонтовича «На Русалчин Великдень», поставленого у Києві ще далекого 1977 року, над яким він працював спільно з Іриною Молостовою, Олександром Бурліним та Іваном Гамкало, опери «Купало», над якою велась робота в перші роки незалежності [3].

Балети композитора кількісно переважають опери. Першим був написаний за твором Івана Франка балет «Каменярі» (поставлений у Львові 1967 року та у Києві 1969). Балет «Повернення Баттерфляй», який можна назвати таким, що створений за сімейною сагою, ще не був виконаний у Києві (прем'єра 2010 року у Львові).

Сюжет балетного твору – це життя відомої оперної зірки Соломії Крушельницької, його цілком можна назвати вираженням оперного життя через танок, а отже також частково оперою. На відміну від «Повернення Баттерфляй», балет «Каприси долі» писався саме для Національної опери України та вперше представлений публіці 2011 року. Його створено на матеріалі відомого циклу Нікколо Паганіні, апофеозу музиканта та його життя, що й до сьогодні залишається на вустах.

У 2011–2016 роках Мирослав Михайлович обіймав посаду художнього керівника Національної опери України. У цей час відбуваються не тільки виступи як диригента оркестру театру, але й робота над редакціями української оперної класики. З-під пера Мирослава Михайловича у 2012 році вийшла редакція «Наталки Полтавки» Миколи Лисенка; а також редакція «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського, здійснена у 2015 році.

Та головна його робота для музичного театру – опера «Мойсей», яка була створена 2001 року. До написання свого першого оперного твору композитор вдався вже після свого 60-ти річчя, що є унікальним в історії музичного мистецтва. Опера була написана до 150-ти річного ювілею Івана Франка, а за основу лібрето взята його однойменна поема. Авторами лібрето є Богдан Стельмах та Мирослав Михайлович як співавтор. Л. Кияновська зазначає, що «оперу “Мойсей” можна охарактеризувати як один із найяскравіших зразків українського музичного егалітаризму» [1].

Прем'єра твору відбулась у Львівській національній опері в тому ж році та була приурочена до візиту Римського Папи, за диригентським пультом перебував автор, а сценічним втіленням передували концертні виконання. Вже 2005 року твір був поставлений у Національній опері України. Режисером київської вистави є Анатолій Солов'яненко, диригент – Іван Гамкало, художник костюмів та декорацій – Марія Левитська, хормейстер – Лев Венедиктов та балетмейстер – Аніко Рехвіашвілі.

Про написання опери композитор говорив так: «У цій опері я втілював власне розуміння “сучасності в музиці” – не в тому сенсі, в якому розуміють його деякі колеги, тобто у зверненні до рафіновано-авангардових прийомів виразу (вони вже перебриніли декілька десятиріч тому), а у відповідності до реального звукового світу, в якому ми живемо. Новоромантичне, сповнене прагнення до краси і чутливості, мистецтво щораз більше завойовує позиції, саме в ньому я вбачаю сучасність і майбутнє – не лише для професіоналів-музикантів, а насамперед для тих, хто прагне любити музику»[2].

Восени 2013 року з гучним ажіотажем відбулись «Дні музики Мирослава Скорика». Концерти фестивалю, окрім головної сцени проєкту – сцени оперного театру, відбувались у залах Національної філармонії та Великій залі Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Головною подією, яка відкривала фестиваль, стало виконання «Мойсею», а іншою театральною подією – балет «Каприси долі». Цей твір має лібрето за авторства балетмейстера-постановника Віктора Литвинова, режисера Віталія Малахова та автора музики. Сам композитор і диригував постановкою. Головна тема балету – мистецтво та постать митця.

Творчій особистості Мирослава Скорика була присвячена частина унікального за ідеєю та масштабами Національного проєкту «ТРИ С: Сильвестров-Скорик-Станкович», який проходив протягом 2016–2017 років. На сцені Національної опери України відбулось відкриття фестивалю, який продовжився в інших містах країни.

Підсумовуючи вищесказане, дозволю ствердити, що Національна опера України та мистецька постать Мирослава Михайловича стали яскравим втіленням балансу між мистецтвом та управлінським сектором, сценічними жанрами та шляхами пошуку ідеального поєднання традиції та сучасного нам композиторського шляху до високих музичних матерій.

Список використаної літератури та джерел

1. Кияновська, Л., 2012. Музичне прочитання поезії Франка у вимірах сучасної естетики (на прикладі творчості львівських композиторів). *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*, 21, сс.377–388.
2. Мельник, Л. та Кияновська, Л., 2001. Притча про «Мойсея». *Політика і культура*, 3–9 липня 2001, с.52.
3. Станішевський, Ю. О., 2002. *Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка: історія і сучасність*. Київ: Музична Україна.

ОЛЕКСАНДР ДЕГТЯРЕНКО

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-9118-6627>

магістр 1 року навчання

кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії імені П. І. Чайковського

Науковий керівник: Олена Касьянова,

кандидат мистецтвознавства,

професор, заслужений діяч мистецтв України,

професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

©Дегтяренко О., 2024.

ОПЕРА АНАТОЛЯ ВАХНЯНИНА «КУПАЛО»

В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

Постановка проблеми. Постать Анатолія Вахнянина багатогранна: він проявив себе як письменник, публіцист, педагог, редактор, композитор, диригент. Вахнянин був одним із учасників у створенні Наукового товариства ім. Т. Шевченка, обіймаючи посаду директора історико-філософської секції. Шлях до національного самоусвідомлення митця було доволі непростим. За його спогадами, у навчальних закладах, де він вчився, обов'язковими мовами були німецька та польська. Попри це Вахнянин вважав себе українцем, активним громадським діячем, учасником подій національного поступу до самоусвідомлення етнічної ідентичності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Особливості композиторської творчості Вахнянина у контексті функціонування галицького музичного театру кінця XIX – початку XX століть розглянуті М. Новаковичем [4]. Аналізу творчого доробку митця; історії написання та характерним ознакам музичної драматургії опери «Купало» присвячені роботи Я. Горака [1, 2, 3]. Огляд означених джерел дозволяє окреслити малодослідженість обраної проблематики, що актуалізує наукові розвідки названої теми.

Мета дослідження – визначити місце опери «Купало» в композиторському доробку А. Вахнянина, окреслити особливості її музичної драматургії.

Виклад основного матеріалу. Вершиною творчої діяльності Вахнянина стало створення музичних товариств та інституцій, які сприяли становленню українського музичного професіоналізму на теренах західноукраїнських земель. У 1870 році за його участі було створено музичне товариство «Теорбан». Пізніше він став одним із засновників хорового товариства «Львівський Боян». З часом осередки цих товариств почали виникати в різних містах Галичини, тому постала потреба об'єднати їх в одну організацію – Союз співацьких і музичних товариств. За її сприяння було відкрито музичну школу, пізніше реформовану у Вищий музичний інститут під керівництвом А. Вахнянина, який згодом був перейменований у Музичне товариство ім. М. Лисенка. Мистецький доробок композитора Вахнянина презентує широку палітру музичних творів різножанрового та різностильового спрямування.

Одним з іонаа знакових та найвідоміших зразків творчості маестро стала опера «Купало» як перший та найбільш вдалий монументальний національний твір на теренах Галичини. Це була єдина опера, яка ніколи не виконувалась за життя автора. Її прем'єра відбулася вже за радянської доби, у 1929 році на сцені оперного театру в Харкові.

Робота над оперою розпочалася у 1870 році, а була закінчена у 1892. В основі твору Вахнянина можна простежити витoki переважно німецьких ранньоромантичних опер. Структура опери складається із чотирьох дій (картин). В опері «Купало» на перший план виходить роль народу із його проявами в етнічно-побутових та хорових сценах, що підкреслено у застосуванні народно-пісенних форм. У сюжетній лінії опери відображається кохання молодої пари Одарки й Степана, парубоцько-дівчачі ігри та ворожіння, що відбувалися під час купальських свят на Галичині. Прекрасні народні танки відтворювали старовинне селянське свято Івана Купала. Заплутаний сюжет, таємниця якого відкривається лише у фіналі, несе любовну інтригу, стилізовану орієнтальним колоритом. Наприкінці опери композитор використав принцип «швидкого фіналу» з ансамблевими та хоровими номерами, що підвищило ідейний підсумок твору монументальністю сцени.

Але найголовнішою подією у функціонуванні галицького театру завдяки цій виставі стало зміщення акцентів з розважального на морально-естетичний, історично-патріотичний концепт. Галицькі українці уособлюють себе зі спільною національною історією, що сприяє формуванню колективної ідентичності. Адже події, що відбуваються в часи козацтва, стають їх власною історією, в якій вони віднаходять самих себе. Тут панує дух патріотичного спогаду, а тому галицька сцена стає органом цієї нової ідентичності.

Висновки Значення Вахнянина в культурно-історичних процесах другої половини XIX століття особливо важливе у багатогранному формуванні музичного професіоналізму. Багато починань композитора є високим прикладами жертвовної праці для свого народу і його культури та підвищення її значущості у світі. Його опера «Купало» стала першим повноцінним національним твором на теренах західноукраїнських земель та послужила зразком для подальших мистецьких пошуків у музично-театральному мистецтві означеного регіону.

Список використаної літератури та джерел

1. Горак, Я., 2001. Діяльність Анатолія Вахнянина у становленні українського театру в Галичині. *Теоретичні та практичні питання культурології*, 5, сс.5–16.
2. Горак, Я., 2002. До характеристики хорової творчості Анатолія Вахнянина. *Київське музикознавство*, 8, сс.23–27.
3. Горак, Я., 2000. Ігнацій Гуневич і формування Анатолія Вахнянина як музиканта (до історії українсько-польських взаємин). *Musica Galicana*, 5, pp.219–224.
4. Новакович, М., 2018. Про національне в галицькому музичному театрі кінця XIX – початку XX століть. *Українська музика*, 3(29), сс.29–39.

ЛЮДМИЛА ЄФРЕМОВА

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6272-5435>

доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник,
провідний науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України
(Київ, Україна)

©Єфремова Л., 2024.

ВЕЛИКДЕНЬ ТА ХОРОВОДНІ ВЕСНЯНКИ ПОДІЛЛЯ

Веснянки, одна з найвизначніших окрас подільської календарно-обрядової пісенності, належать до раритетів слов'янського музичного фольклору,

пов'язаних із весняним пробудженням природи, початком польових робіт. На Великдень біля церкви молодь, переважно дівчата, водили кругові та ланцюгові хороводи, співаючи пісні. Їх записи та публікації здійснювали відомі фольклористи та композитори: М. Лисенко, К. Квітка, Г. Танцюра, В. Харків, брати Мишаничи, Л. Яценко, О. Смоляк, М. Дмитренко, науковці та численні аматори.

На Поділлі (східні райони Черкащини та Кіровоградщини, північ Одеської області, вся Вінницька, більшість районів Хмельниччини та південно-східні райони Тернопільщини) зафіксовано численні **танково-хороводні веснянки**. Вони мало типові для центрально- та східноукраїнських традицій народної творчості, але надзвичайно характерні для Поділля. В орнітоморфній веснянці «Щітка-гребінка» («Щіпка маленька» [3, с. 163], ОК-ВТ-06 за частотним каталогом українського пісенного фольклору ОК – обрядова календарна, ВТ – веснянка танкова [1]) йдеться про пташину родину та дівчину, яка йде у танець, а за нею молодець. Мелодії варіантів різного ладового нахилу мають переважно мозаїчну будову, складену з послідовності різних повторюваних інтонаційних блоків.

Літературне коріння виказують варіанти веснянки «Розлилися води» (ОК-ВТ-15) [8, с. 106] з приспівом «Гей, дівки, весна красна, зілля зелененьке». У ній йдеться про чотири броди, у яких кує зозуля, соловей щебече, грає сопілка, дівчина чеше косу та й іде у танок. Пісня має бадьорий наспів з мажорним (іноді мінорним) нахилом ладу, який починається висхідним ходом від субкварти по звуках тонічного тризвуку.

Як в'ються огіркові лози з яскраво жовтими квітами на городі, так дівчата вививають танок, так дівчата завивають та розвивають рухливу шеренгу хороводу. Про це йдеться й у західноукраїнській хороводно-ігровій пісні «Огірочки» («Ой вийтеся, огірочки», ОК-ВТ-02 [2, с. 76]) з приспівом «Най ся в'ют» або «Так ся в'ют», численні варіанти якої зафіксовано на Поділлі. У частині варіантів йдеться про парубків, які б'ються за дівчат, хоча вони й не варті того, бо ледащі. У інших дівчата (або хлопці) мають прийти та розвити огірочки. На

Західному Поділлі закликають збирати огірочки, а дівчат – віддаватися заміж [5, с. 26], або йдеться вже про заручини у дівчини.

Рівномірному крокуванню виконавців у формульному, переважно в межах пента-гексахорду мажорного (на Подністров'ї з мінорним відтінком) відповідає рівномірний рух однаковими тривалостями (чвертки, вісімки) із ритмічними зупинками у приспіві, подібно до ритміки «притопування» у багатьох інших ігрових і танкових веснянках: 112 112 (дві вісімки чвертка) або 211 112 (чвертка, дві вісімки; дві вісімки, чвертка).

Східноукраїнська веснянка «Плетениця» («Плету, плету ліс, ліс», ОК-ВТ-05 [6, с. 76]) також відображає плетіння дівчатами хороводу, які у співі висміюють парубків та вихваляють дівчат. У західноукраїнській танково-хороводній веснянці, різновиді «Кривого танцю» «Трава» (або «Вулиця» – «Ти, вулице, ти широкая», ОК-ВТ-09 [4, с. 171]) основною є також тема порівняння позитивних характеристик дівчат (у червоних чобітках із золотими підківками) та негативних – хлопців, взутих та вдягнених абияк. Пісня має основне складочислення віршового рядка 4+5 з ритмікою 1111 11222 у мелодії, що складається з повторення формульної інтонації з різним кадансуванням, яка відповідає рівномірному крокуванню хороводу. Польські впливи знаходимо у веснянці «Ой на траві, на мораві» [4, с. 172].

З цим же наспівом виконують варіанти ще більш розповсюдженої на Поділлі, зокрема на Хмельниччині, веснянки «Ой на ставу та й на дощечці» («Ой на річці та й на кладочці», ОК-ВТ-14 [3, с. 173]) про дівчину-чепуруху (голубку), яка ретельно вмивалася та прибиралася в одяг, що їй придбали батьки, аби її полюбив молодець. У варіантах з Хмельниччини дівчина вихваляється одягом перед паничами. За складочисленням (4+5)3 та ритмікою 1111 11222 бадьорого мажорного наспіву в межах тетра-гексахорду вона ближче до пісні «Трава», ніж до «Кривого танцю».

Тема милого та нелюба притаманна також низці танкових веснянок. Так, у варіантах пісні «Туман танец виводе» (ОК-ВТ-01 [4, с. 163]) зі складочисленням

7+7 та мінорним наспівом з ритмом 2222 112 1111 112 мати радить дочці зустрічатися не з нелюбом, а з миленьким.

Значного розповсюдження у подільсько-волинському веснянковому хороводно-танцювальному репертуарі зазнав «Кривий танець» (ОК-ВТ-07 [3, с. 164]). Виконують його на Великдень поміж трьох забитих у землю кілочків, що утворюють трикутник, водячи ланцюжком складні хороводні фігури. Іноді фігури кривого танцю поєднують з проходом виконавців під воротами або утворюють коло з виконавцями всередині.

Зміст пісні може варіюватися після усталених початкових строф: «А в кривого танця та не виведу кінця. Треба його та виводити, кінець йому ізнаходити». Найбільш поширений такий: дівчина вішає сплетений нею вінок на дереві, а мати віддає його нелюбові, дівчина обурена, мріє про милого. Менш розповсюджене продовження: жінка стеле постіль нелюбу та милому, про дівочу красу або контамінація з веснянкою «Бігали дикі кози» (ОК-ВТ-10), коли виконують ці пісні на одну мелодію. На Хмельниччині поширено сюжет, близький до весільних пісень про віночок, звитий дівчиною та захований нею у скриню, але тепер дівчина мусить його рушити [5, с. 11].

Зазвичай строфа «Кривого танцю» має дворядкову будову з повторенням другого рядка будови АВВ або без повторення – АВ. В основі пісенного рядка лежить переважно восьмискладовик 4+4, варійований у досить широких межах, та втілений у ритмі колективної ходи в мелодії – узагальнено 1111 2222. Наспів здебільшого стійкий, типовий для танково-хороводних пісень, має мажорний нахил ладу, переважно у межах пентахорду та будову АВВ₁ або АВ, притаманну також іншим веснянкам з цим типом наспіву. Перший сегмент розпочинається у вищому регістрі та має нестійке закінчення, другий звучить у нижчому регістрі та завершується тонікою у двосегментних строфах. У трисегментних другий, інтонаційно контрастуючий, сегмент має нестійке кадансування, третій – такий самий, але з тонічним кадансуванням.

Тематика порівняння ставлення дівчини до нелюба та милого притаманна й варіантам пісні «Крокове колесо, колесо» (ОК-ВТ-12 [6, с. 71]) з Вінниччини.

Всевидюще колесо-сонце бачило, куди поїхав милий та нелюб. Її варіантам притаманний інший наспів у повільному темпі з мінорним нахилом ладу. Повторення останнього трискладового слова у пісенному рядку та ритміка пісні 1111 422 224 виказує на її наближення до пісенного типу ігрової веснянки «Просо». Натомість варіант з Тернопільщини [7, с. 50] має бадьорий мажорний наспів, побудований на чергуванні формульних інтонацій: низхідної по звуках мажорного тризвуку та двох звуків *ля-сі-ля* (V та VI щаблі мажорного гексахорду у ритмі притопування 112). За змістом пісня також відрізняється від записів з Вінниччини, тут порівнюється не нелюб та милий, а дівчата та хлопці.

Розспівна оптимістична мелодія мажорного нахилу відрізняє варіанти переважно подільської танкової веснянки «Ой не рости, кропе» (ОК-ВТ-08 [4, с. 170]) про зневагу дівчини до старого залицяльника та прихильність до молодого. Дворядковій строфі із повторенням переважно шестискладових рядків відповідає чотирисегментний наспів: двічі повторена формульна висхідно-низхідна інтонація у вищому регістрі та подвійна низхідно-висхідна кадансуюча – у нижчому.

Подібно до «Огірочків», переважно на Східному Поділлі, на Великдень дівчата заплітають та розплітають «Шума» («Ану, дівки, шума заплітати», «А Шум ходе, по воді бродє», ОК-ВТ-03 [2, с. 76]). Іноді ці дві пісні виконують одна за другою так, що вони піддаються контамінації. Часом до «Шума» співаки додають приспів з гри «Жучок». Таким чином ця пісня також стає своєрідним жанровим різновидом веснянок. Заплітати Шума («Гей, нумо, нумо, заплетемо Шума») означає ходити у хороводі біля церкви на Великдень, притопуючи ногами. У пісні Шум ходить, по воді бродить, а Шумиха рибу ловить. Основний зміст тексту розкривається у діалозі Шумихи та її дочки, у якому мати обіцяє купити різні речі, але обіцянки не виконує, адже всі гроші пропиває. На Кіровоградщині до цього сюжету співаки додають також опис побутового конфлікту між чоловіком та жінкою, на Хмельниччині ловить рибу не Шумиха, а Одарка.

Наспиви варіантів «Шума» переважно танцювальні, моторні, засновані на повторенні формульної інтонації, у межах мажорного пентахорду або ширших

ладових конструкцій. Переважає складочислення 4+4 та відповідна рівномірна моторна ритміка.

У цілому подільські танково-хороводні веснянки мають гуртову одноголосну (іноді зі спорадичним гетерофонним розщепленням голосів) або двоголосну фактуру. Ладовою основою наспівів найчастіше буває мажорний пентахорд, рідше – гексахорд. В основі ритмічної організації мелодики лежить розмірений рух колективної ходи у межах повторюваного шести- (111122) або чотирискладовика (1111 1111 2222).

Про активне побутування весняних танково-хороводних співів на Поділлі свідчать їх численні фіксації та наявність багатьох варіантів пісень. На території краю записано найбільшу в Україні кількість ігрових і танково-хороводних веснянок, на Західному Поділлі – гаївок.

Список використаної літератури та джерел

1. Єфремова, Л. О., 2009. *Частотний каталог українського пісенного фольклору*. В трьох частинах. Ч. 1. Опис. Київ: Наукова думка.
2. Єфремова, Л. О., 2010. *Частотний каталог українського пісенного фольклору*. В трьох частинах. Ч. 2. Антологія-хрестоматія. Київ: Наукова думка.
3. Єфремова, Л. О., упор., 2019. *Народні пісні Вінниччини (з колекцій збирачів фольклору)*. Київ: Логос.
4. Дмитренко, М. К. та Єфремова, Л. О., упор., 2014. *Народні пісні Хмельниччини (з колекцій збирачів фольклору)*. Київ: Наукова думка.
5. Яковчук, О. М., упор., 1989. *Пісні з Поділля. Українські народні пісні*. Київ: Музична Україна.
6. Мишанич, С. В., упор., 1976. *Пісні Поділля: записи Насті Присяжнюк в селі Погребище. 1920–1970 рр.* Київ: Наукова думка.
7. Стельмашук, С. І. та Медведик, П. К., упор., 1989. *Пісні Тернопільщини. Календарно-обрядова та родинно-побутова лірика: пісенник*. Вип. 1. Київ: Музична Україна.
8. Єфремова, Л. О., упор., 1990. *Українські народні пісні в записах М. В. Лисенка*. Ч. 1. Київ: Музична Україна.

ЛІЛІЯ ЗОРЯ

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0003-9395-6449>

викладач I категорії, завідувачка відділом кіно-, телемистецтва
Краматорської мистецької школи №3

ГАЛИНА АНТОНОВА

викладач I категорії відділу кіно-, телемистецтва
Краматорської мистецької школи №3; магістр театральних мистецтв

ДМИТРО ІЗМАЙЛОВ

студент I курсу Харківської державної академії культури,
факультету аудіовізуальних мистецтв;
учень I класу поглибленого рівня відділу кіно-, телемистецтва
Краматорської мистецької школи №3

ДАНИЛО МАТВЄЄНКО

учень 4 класу базового підрівня відділу кіно-, телемистецтва
Краматорської мистецької школи №3
(Краматорськ, Україна)

©Зоря Л., 2024.

©Антонова Г., 2024.

©Ізмайлов Д., 2024.

©Матвєєнко Д., 2024.

ОТРИМАННЯ ПОЧАТКОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

ПІД ЧАС ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ:

ДОСВІД НАПРЯМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Мистецтво можна вважати своєрідною рефлексією, зараз це видно особливо добре. Проте навіть у нього є певні правила, які бажано знати, щоб опанувати галузь, до якої лежить душа. На щастя, наша держава піклується про культуру країни та підтримує розвиток мистецьких закладів освіти – від шкіл до університетів.

З технологічним розвитком зріс попит на професії, пов'язані з аудіовізуальним мистецтвом. Цей напрям досить великий та включає в себе сценарну справу, режисуру кіно та телебачення, операторську майстерність, монтаж відео, комп'ютерну графіку, анімацію.

У місті Краматорськ, яке стало відомим завдяки сумнозвісним подіям у 2014 році, функціонує єдиний в Україні на державному рівні відділ кіно-, телемистецтва. Учні в ньому розкривають свої режисерські, акторські, операторські та дизайнерські таланти. Викладачі та вихованці відділу

отримували престижні нагороди, за які згодом були відзначені преміями міського голови або стипендіями президента. Навіть тепер держава активно підтримує розвиток відділу, проте, звісно, з приходом війни в кожний дім колектив стикнувся з рядом викликів, до яких згодом адаптувався, як зміг. Однією з найбільших змін став перехід на дистанційну форму навчання, оскільки тепер учні відділу знаходяться в усіх куточках світу, де діють свої правила, які теж потребують адаптації.

Активна творчість під час війни – справа досить важка і навіть небезпечна. Тому було прийняте рішення змістити акцент з предметів, пов'язаних з фізичною присутністю, наприклад, операторська майстерність, постановка екранних робіт, на предмети, що можна опанувати на відстані, як-от графічний дизайн, мистецтво спостереження та основи монтажу. У зв'язку з цим також з'явилася низка проблем: що робити з учнями, які не мають технічного забезпечення для виконання роботи, а також з тими, хто знаходиться за кордоном та не може працювати зі звичними для навчання програмами. Дуже хотілося б, щоб компанія Adobe, додатки якої використовують по всьому світу, надавала можливість безкоштовного навчання на своїх програмах, але цього, на жаль, немає. Натомість розробники пропонують ліцензію для учнів та викладачів, яка не адаптована до українського ринку за ціною. Тому перше, з чого було розпочато вирішення проблем, – це пошук безкоштовних альтернатив, як для ноутбуків, так і для планшетів та смартфонів. На щастя такі альтернативи знайшлися, і діти змогли продовжити своє навчання.

Згідно з навчальною програмою опанування драматургії та режисури учні починають з невеликих за розміром форм: монтажна фраза, історія з трьох кадрів тощо. З часом вихованці набивають руку, етюди перетворюються на цілі короткометражні фільми. Саме за таку практику учні полюбили режисерську майстерність. Але війна все змінила. Викладачі зосередили свою увагу на теорії, яка раніше ігнорувалася учнями, а з переходом на електронний облік успішності навчання з'явилося трохи часу на пошук нових джерел інформації в іноземному середовищі. Треба сказати, що останнім часом кіновиробництво в цілому

зосередилось на естетичності картинки, часто при цьому поступаючись інтелектуальною складовою. На жаль, дистанційне навчання унеможливорює живу зйомку, проте відкриває можливості для погляду на драматургію кіно як на щось більш глибоке, навіть філософське. Викладачі на занятті активно залучають справи для розвитку креативності та навіть ігри, що сприяють кращому розумінню структури сюжету.

Окрім цього на заміну традиційним репортажам прийшли інформаційні відеороботи, для яких не потрібно знімати події, достатньо використання стокових відео. Тому робота відділу значно пришвидшилась, та за 2 роки навчання учні отримали 158 дипломів з різних конкурсів, що є абсолютним максимумом для колективу. Про конкурси теж варто сказати окремо, адже тепер українці є в кожному куточку світу, і вони залучають до співпраці міжнародні організації, так що тепер з'явилося багато фестивалів-конкурсів з міжнародним рівнем.

Важливо зазначити те, що опанування аудіовізуального мистецтва простіше адаптувати до сучасних реалій, адже театр та мистецтво хореографії коригувати складніше.

Проте якщо говорити про здобуття професії режисера чи оператора на академічному рівні, то слід врахувати той факт, що студенти не можуть, на жаль, повною мірою отримати практичні навички роботи в команді, а також не мають змоги пройти практику на студіях міста. Однак вищі навчальні заклади налагодили дистанційне навчання, роблячи акцент не на формі кінотвору, а на його змісті, що в майбутньому виведе драматургію України на новий рівень.

Список використаної літератури та джерел

1. Беспалий, А., Дегтярьова, Л. та Жмуренко, О., 2021. Використання цифрових інструментів для забезпечення ефективного дистанційного й змішаного навчання в кризових умовах. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*, 15, сс.224–40.
2. Ткаченко, Л. В., 2021. Особливості впровадження дистанційного навчання в освітній процес закладу вищої освіти. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*, 75(3), сс.91–96.

МАРІАМНА КАПІТУЛА

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0002-9993-3865>

магістрант першого року навчання

*кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*

Науковий керівник: Олена Касьянова,

кандидат мистецтвознавства,

професор, заслужений діяч мистецтв України,

професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури

Національної музичної академії імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

©Капітула М., 2024.

РЕПЕРТУАРНА ПОЛІТИКА ТЕАТРІВ МАЛИХ ФОРМ

УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ

Постановка проблеми. В умовах збройного конфлікту, який переживає Україна, спостерігається помітний сплеск інтересу до національних звичаїв та традиції, історії, видатних постатей тощо. Цей феномен є важливим як для зміцнення національної ідентичності, так і для культурно-театрального відродження країни. У складні часи люди прагнуть звертатися до своїх коренів, щоб знайти опору і сенс. Театри малих форм української традиції прекрасно справляються з поставленими завданнями, їхня перевага у мобільності та гнучкості, зручному розташуванні в окремих мікрорайонах. Вони здатні швидко реагувати на потреби місцевих громад і створювати тісний контакт з глядачами. Пропонують різноманітні програми для різних вікових груп, включаючи дитячі вистави, освітні проєкти, інтерактивні шоу та камерні музичні, драматичні постановки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сутність і становлення театрів малих форм в історичному аспекті досліджували Г. Веселовська [1], Н. Толошняк [9], О. Співаковський [7], Н. Чечель [11]. Українську обрядовість як підґрунтя формування репертуару театрів малих форм розглядали О. Воропай [3], І. Гунчик [4], І. Ігнатенко [5]. Образи української міфології та демонології знайшли своє відображення у працях В. Войтович [2], О. Порицької [6], О. Тиховської [8], «Українському бестіарії» [10].

Мета дослідження – проаналізувати сучасний стан репертуарної політики вітчизняних театрів малих форм, виявити основні вектори її спрямованості в контексті української традиції.

Виклад основного матеріалу дослідження. Театральна мапа України рясніє різноманітними колективами, серед яких як державні, так і не державні – муніципальні, комунальні, аматорські та професійні театри імпровізації або перфомену, ляльок, тіней, пантоміми тощо. Серед цього розмаїття чільне місце посідають театри малих форм, їх функціональне призначення багатогранне і має такі переваги. Локальність. Театри малих форм Києва, розташовані в окремих мікрорайонах (приклад ДВРЗ – театр «Дзеркало», Солом'янський район – театр «Дивний замок», Троєщина – «Театр на Троєщині», гастрольний театр «Маланка») та працюють із тутешнім глядачем. Зручний та доступний культурний осередок, неподалік від дому – це не просто гарно проведене дозвілля, а й розбудова театральної інфраструктури міста, що сприяє підвищенню якості життя мешканців, розвитку креативних індустрій та загальному соціальному й економічному розвитку.

Мобільність таких театрів часто дозволяє презентувати свої постановки на альтернативних майданчиках: у лікарнях, школах, на вулиці чи бомбосховищі. Стислість та лаконічність вистав забезпечується завдяки правильно сформованому репертуару театру, основу якого складають одноактні п'єси, які граються без антракту. Це відповідає сучасному ритму життя, де глядач, часто обмежений у часі, засвоює швидко основну ідею твору та емоційний заряд і може дістатись додому до комендантської години. Камерність театрів малих форм передбачає щільний зв'язок з аудиторією, дозволяє побудувати міцні довірливі стосунки з глядачем, який, можливо, тільки розпочинає своє знайомство з мистецтвом. Саме такий театр слугує інструментом для соціальної інтеграції різних груп населення, включаючи переселенців з окупованих територій, надаючи їм голос та можливість бути почутими.

Театри малих форм української традиції відіграють важливу роль у збереженні та передачі культурної спадщини. Постановки класичних українських

творів, адаптації народних казок і легенд сприяють збереженню національної ідентичності та культурних традицій. Репертуарне спрямування українських театрів малих форм можна умовно поділити на два напрями. Перший – це звернення до класичних авторів, які належать до культурної літературної спадщини. Серед них – Леся Українка, Іван Франко, Іван Карпенко-Карий, Микола Куліш, Микола Хвильовий та інші автори, які визначали культурний ландшафт минулих століть. Другий – це сучасні автори, серед яких такі прізвища, як Наталя Ворожбит, Неда Неждана, Анна Багряна, Ігор Білиць, які відображають актуальні теми сьогодення, у тому числі й рефлексію на бойові дії. У київських театрів нині існує тенденція на інсценізацію прозових творів для постановок. Інсценізація традиційних казок та легенд сприяє збереженню усної народної творчості, роблячи її доступною для сучасної аудиторії.

Репертуарна політика театрів малих форм української традиції охоплює кілька основних векторів, що популяризують українську народну культурно-мистецьку спадщину. Фольклорно-етнографічний аспект включає постановки з відтворенням народних звичаїв, обрядів, традицій, народні сюжети, пісні та танці. Календарний – ілюструє традиції святкування, що відображають обряди та ритуали, пов'язані з циклами пір року, а також Різдвом, Великоднем, Іваном Купалою, Масляною тощо. Родинний вектор побудований на цінностях сім'ї та родини, відображає використання у виставах театралізованих обрядів сватання, весілля, хрестин, поховання. Міфологічний та демонологічний аспект вистав, що базуються на міфах, легендах, сказаннях про богів, героїв, фантастичних істот, включає постановки, що висвітлюють вірування наших пращурів у добрі та темні сили: мавок, русалок, вії, лісовиків, упирів, водяників, чортів.

Прикладом режисерського втілення музично-театральної вистави в контексті української традиції є вистава «Мавка. Таємниці «Лісової Пісні», режисерка-постановниця – автор дослідження Капітула Маріамна. Режисерським ходом образного вирішення пластичного малюнка однієї зі сцен вистави було використання обрядів таїнства весілля та вінчання між Мавкою та Лукашем.

Висновки. Перспективи театрів малих форм в умовах соціокультурних реалій сьогодення багато в чому залежать від правильно обраної спрямованості репертуарної політики, здатності адаптуватись до змін та затребуваності у різних верств населення. Керівники театрів малих форм української традиції повинні бути гнучкими та враховувати запити сучасного глядача, зберігаючи при цьому свою культурну ідентичність та традиції.

Список використаної літератури та джерел

1. Веселовська, Г. І., 2010. Український музичний театр «малих форм» першої половини ХХ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 89, сс.110–125.
2. Войтович, В. М., 2002. *Українська міфологія*. Київ: Либідь.
3. Воропай, О. І., 1958. *Звичай нашого народу: етнографічний нарис*. У 2 т. Т. 1. Мюнхен: Українське видавництво.
4. Гунчик, І. В., 2005. *Український okazіонально-обрядовий фольклор: структурно-функціональний аспект*: Автореф. дис. канд. філол. наук. Львівський національний університет імені Івана Франка.
5. Ігнатенко, І. В., 2016. *Етнологія для народу. Свята, традиції, звичай, обряди, прикмети, вірування українців*. Харків: Клуб сімейного дозвілля.
6. Поріцька, О. А., 1998. *Українська народна демонологія у загальнослов'янському контексті (19– поч. 20 ст.)*. Автореф. дис. канд. іст. наук.
7. Співаковський, О. В., 2020. Українські постановки малих музично-театральних форм доби 2000-х років. *Українське музикознавство*, 46, сс.75–85.
8. Тиховська, О. М., 2015. Персоніфікація архетипу тіні у міфологічному світогляді українців. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*, 20, сс.130–135.
9. Голошніак, Н. А., 1991. *Українська камерна опера (до проблеми еволюції жанру)*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського.
10. Мальовій, 2023. *Український бестіарій*. Київ: Мальопус.
11. Чечель, Н. П., 2005. *Дискурс стилю в ретроспективі української видовищної і драматичної культури*. Автореф. дис. д-ра філософ. наук. Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

ОЛЕНА МАРКОВА

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4711-9538>

доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений працівник культури України,
завідувачка кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
(Одеса, Україна)

©Маркова О., 2024.

ХОРОВІ ТА КОМПОЗИТОРСЬКІ ПЕРЕХРЕСТЯ

КИЇВСЬКОЇ ТА ОДЕСЬКОЇ МУЗИЧНО-ТВОРЧИХ ШКІЛ

Київська музична академія – імені П.І. Чайковського, Одеська музична академія – імені А.В. Нежданової. Обидві відзначені іменами, які Україні

зобов'язані витоками натхнення, суттєвим значенням їх місцеперебування у творчості та виявленням смислів творчої спадщини. І для Чайковського, і для Нежданової Україна визначила не тільки суттєву сторону географічного перебування і призначення родинних зв'язків, але й певний ідеологічний чинник, що спрямував сукупну спадщину обох названих майстрів.

Таким спільним показником виступає зверненість до православ'я саме могилянської вченої традиції, що заохочувало єднання для П. Чайковського з прогаліканськими установами його сім'ї по матері (що знайшло відображення у темах опер – усі за російськими й українськими сюжетами, але дві («Орлеанська діва», «Іоланта») за французькими, одна («Ундіна») за твором німецького, французького походження композитора Фр. де ля Мотт Фуке. Нагадуємо про французьку галіканську основу реформаторських установлень Петра Могили (про це – у магістерській А.Кантемирової-Соловей), що є недооціненим у прийнятих характеристиках цього величного керівника духовно-державного статусу України.

Церковно-православний саме київського зразка ґрунт освіти А. Нежданової, що вийшла з учительського сільського середовища, доказів спеціальних не потребує за самоочевидністю біографічних фактів. Найкраще свідоцтво того церковно-українського походження та атрибуції – спів, фактично безвіратного наповнення, за церковними заставами, порівняний хіба що з голосом Н. Матвієнко, народно-церковний смисл якого також не потребує аргументації за наочністю представництва в тому співі православних українських традицій.

Той церковно-український «заряд» співу А. Нежданової зумовив переважання в її репертуарі ролей «жінок-дівчат» типу Снігуроньки (хіба що не краща в її поданні) із однойменної опери М. Римського-Корсакова, новгородське походження якого явно просунуло його на контактність і з українським (опери «Ніч перед Різдвом», «Майська ніч» за повістями М. Гоголя), і з польським («Пан Воевода», присвячена пам'яті Шопена) національними надбаннями. Крім того, численними є партії у Нежданової із французької ліричної опери (за творами Л. Деліба, А. Тома), італійськими проекціями останньої («Богема», «Мадам

Баттерфляй» Дж. Пуччіні), в яких процерковна мораль вивела у перший ряд сприйняття сумирну і дитячо-грайливу вдачу, відсторонюючи силово-вольові промаскулінні характери героїнь романтичної та реалістичної опер.

Виконувані Неждановою ролі не потребували почуттєво-пристрасного наповнення. Українсько-російський сплав склав історичну відзнаку Одеси – саме в Одесі жив і працював український і російський композитор П. Сокальський, якого неспроста назвала «попередником М. Лисенка» С. Мірошніченко [с. 18].

Широта залучання українського фольклору в музиці Чайковського є відомою, звертаємо увагу тільки на один яскравий факт: композиція «Думка» для фортепіано. Цей жанр непоказовий для східноєвропейського фольклорного вжитку, але поширений в Україні та у західних слов'ян – чехів і поляків. Не забуваємо, що західні слов'яни хрещені були у православ'ї (чехи св. Мефодієм у IX столітті, поляки за часів першого князя Мєшка Пяста у X ст., на 30 років раніше Київської Русі). Це зближувало культурні установа українства і західного слов'янства із православними засадами Галліканства Франції (що історично підкріплене щільними контактами королівського двору Польщі, Запорозької Січі, гуситського лицарства з королівськими колами Франції, свідомство останнього – Реймське Євангеліє). П.І. Чайковський явно ці історично-віросповідальні пересічення тонко усвідомлював, виходячи з біографії його сім'ї, сім'ї Давидових, чоловіка сестри Петра Ілліча, у яких в маєтку під Києвом, а особливо на дачі в Одесі, він часто бував і там створював свої знамениті твори.

Не прийнято було акцентувати зв'язки П.І. Чайковського через Давидових із українсько-польськими родами Одеси, зокрема, то клан Пшебишевських, потомки яких і сьогодні мешкають у Південній Пальмірі, зберегли свій склеп на Другому міському кладовищі із католицькими похованнями. Через Пшебишевських прослідковується спорідненість із Корвін-Шимановськими, зокрема, на рівні троюрідного братерства – із К. Шимановським. Саме ця спорідненість зумовила перебування К. Шимановського і його двоюрідного брата Я. Івашкевича, видатного польського письменника і поета, на дачі Давидова у місяці написання єдиної у своєму роді опери «Король Рогер» (1918 рік, складена «під шум Чорного

моря» [с. 91]. Глибинність українсько-польських коренів П.І. Чайковського ще потребує допрацювань, як і уявлення про українство у О.О. Потебні як переплетіння (через полян і куявів) давньоруського і польського етносів.

Першими ректорами обох вишів, Києва й Одеси були видатні особистості – Володимир В'ячеславович (Вацлавович) Пухальський і Вітольд Йосипович Малішевський, обидва із польськими-українськими коренями. З них перший представляв блискучого піаніста-виконавця, благословенного самим С. Монюшко на творчу путь, і талановитого композитора, тоді як другий, В. Малішевський, визначився як диригент міжнародного розмаху ще з 1900-х років, тоді як сяйво слави до нього прийшло через композиторське та організаційно-адміністративне визнання у ті ж 1900-ті роки. І якщо за кривною відзнакою Пухальський виділений польсько-білоруським, литовсько-польським походженням, при тому що всім своїм життям і творчістю ствердився в українстві, то Малішевський, народжений в Україні (у Могильові, дитинство – у Житомирі), виріс, сформувався як особистість в Україні, вчився в Росії, отримав визнання і службове зростання в Україні, в Одесі.

Батько Малішевського – поляк-шляхтич, що зробив кар'єру банківського службовця в Житомирі, укорінився в Україні, дав блискучу освіту двом своїм синам. Старший син, Вітольд Малішевський, закінчивши консерваторію та університет (математичне відділення), Воєнно-хірургічну академію (як втілення новітніх наукових методологій), з 1890-х років публікувався від Беляєвського товариства, був прийнятий як перспективний композитор, після одруження на представниці музично-хормейстерських кіл Одеси (Наталії Макаревич) у 1901 році, отримує ряд престижних премій за свої твори і стає директором музичного училища (1908), згодом ректором щойно відкритої консерваторії (1913).

Так що через сім'ю дружини, коханої ним представниці аристократичних кіл Одеси, Малішевський увійшов у контакт із хорових діл майстрами, що дало можливість запросити на хорове відділення «церковника» Константина Пігрова. Однак революційна влада 1918-1920-го років налаштувалася нищівно щодо консерваторії третього міста імперії. Малішевського зняли з поста ректора, вбили

«випадково», прямо на вулиці його заступника, прекрасного музиканта-кларнетиста Фіделя, у паралель до цього закладу відкрили Народну консерваторію, а першу перейменували у Музично-драматичний інститут імені Л. Бетховена. Малішевський, рятуючи сім'ю (російськомовну), переїжджає до Польщі у 1921 році та тут працює 18 останніх років до 1939.

Малішевський з його симфонічним багажем став затребуваним у Польщі, в якій симфонізм тільки встановлювався («Литовська рапсодія» М. Карловича, загиблого у 1909 році, складала майже одиничне звернення до оркестрового жанру – хіба ще юнацькі Перша та Друга симфонії К. Шимановського, тоді як Третя, вокальна симфонія на вірші Румі, складена в Одесі та тут знайшла визнання у 1911 році). Однак Шимановський у Польщі опинився також на початку 1920-х, так що повнота зрілого симфонічного надбання Малішевського стала «подарунком долі» для польських музичних кіл – і Малішевський включився у ствердження свого інструментального здобутку у концертному житті Польщі.

Не забуваємо, що Польща 1920-х – то Польща Пілсудського, з офіційно піднятим на щит ягеллонством, тобто слов'янського об'єднання перед лицем тевтонсько-германського наступу в Першій світовій. Польща прийняла значний обсяг білоеміграції, зокрема через входження в її ряди армії гетьмана Скоропадського, що представляв Україну, але не відмежовувався від денікінівців та інших антирадянськи налаштованих росіян. У Польщі Пілсудського Малішевський написав опери-балети на казкові сюжети, а також єдину у своєму роді «Куявську фантазію» для фортепіано і оркестру (з авторським перекладенням для двох фортепіано). Про цей твір будуть доповідати наші колеги, піаністи з Одеси Дарія Андросова і Ольга Рижова, у репертуарі яких з 2007 року є цей твір, виконання якого незмінно приносить успіх у публіки для тих виконавиць.

Одеса уславилася від початків своєї музичної налаштованості вагомістю в ній салонних зібрань, що зумовило вихід тут на світовий рівень та визнання багатьох представників модерну-авангарду (від Михайла Врубеля, згодом киянина, а потім вже розгортання у столиці на Сході, – до Василя Кандинського, який саме з Одеси вийшов на Відень і контакт з головою Нововіденців Арнольдом

Шенбергом, і в Одесі вперше в Росії були надруковані твори А. Шенберга через салон братів Іздебських).

Та салонна основа культури Одеси споріднювала її із салонністю музичного мистецького життя України у цілому – це салонна польсько-українська, з базуванням у Києві та Львові, творчість Мішеля Завадського, це салонний вихід з Харкова блискучого піанізму Миколи Лисенка, це салонний же принцип мистецтва М. Косенка, Б. Лятошинського у Житомирі, Володимира Пухальського у Києві – у його контактах із педагогом-піаністкою з Одеси номер один Марією Рибицькою (випускницею Пухальського по Київському училищу та А. Єсипової по консерваторії у Північній Пальмірі). Саме салонній культурі зобов'язаний своїм становленням О. Скрыбін, мистецтво якого стало знаковим для Одеси та України у цілому.

Салонний тип піанізму утримував чітко Львів, де ректорство учня Ф. Шопена Кароля Мікулі з його додержанням застав «легкого» салонного піанізму, що надало колориту стильовій манері фортепіанних композицій Василя Барвінського, уродженого в Тернополі. Єдиний у своєму роді універсалізм Олександра Козаренка також став у піаністичній складовій його музикантського дару (ще й композитора, музикознавця) продовженням салонної культури гри і мислення. І вихідними показниками творчості салонність визначила творчий почерк Мирослава Скорика, уславлену «Мелодію» якого зробила всеприйнятною саме салонна манера виконання цієї «пісні-арії без слів».

Саме через артистичні кола-зібрання, що замінили в радянській Україні ідеологічно неприйнятний за його аристократизм салонний вжиток, формували «нову фольклорну хвилю», пробартіківський «неофольклоризм», в яку блискуче вписався київський спадкоємець салонного мистецького надбання львівської школи Адама Солтиса – Мирослав Михайлович Скорик. Його творчий внесок в українську музику є монументальним і значущим, таким, який надихнув національним служінням його безпосередніх вихованців-композиторів, а також потужну армію виконавського загалу України. Особлива роль Мирослава Скорика – у поєднанні інструментальних надбань України ХХ століття із традицією

вокальності, що була відтісненою «інструментальним наступом» школи Лятошинського, але через монументальний Мойсеївський образ Скорика знов засвітилася хорова слава України.

Духовний стрижень хорової творчості, з якою асоціюється історично діяльність Олега Семеновича Тимошенка, має пряму аналогію в одеській хоровій школі К. Пігрова, «церковників», за фаховим сленгом музикантів-спеціалістів. У ряду ректорів Одеської консерваторії певну пам'ять по собі залишив представник хорового класу – Василій Іванович Шип, син якого, Сергій Васильович, не успадкував професію та організаційні здібності батька, хоча і виріс у помітного музикознавця, доктора наук, якого привітає Київська музична академія. І якщо Олег Семенович Тимошенко не передав сину своєї професії, то любов до музикантської діяльності та здібності до адміністративної роботи, безумовно, стали надбанням Максима Олеговича Тимошенка. І представники найрізноманітніших музичних кваліфікацій усвідомили його підтримку і заохочення в руслі сукупних діл вокалістів-хоровиків та інструменталістів різних рангів.

Таким чином, династична спадкоємність відбулася і складає фундамент подальшого стрімкого розвитку музичного закладу – на шляху до наступного щаблю організаційно-творчого сходження в бутті Національної музичної академії України імені Петра Ілліча Чайковського.

АННА ЛЕВЧЕНКО

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5046-3087>

аспірантка кафедри теорії музики

*Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського,
(Харків, Україна)*

©Левченко А., 2024.

РОЛЬ ПОЛІФОНІЇ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ХАРКОВА ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Харківська композиторська школа, за більше ніж 100 років свого існування, завжди знаходилася у руслі нових музичних тенденцій. Одним із таких проявів стала поліфонічна традиція як фундамент для новаторських

художньо-творчих ідей і відповідних експериментальних композиторських технік. Також напрями цієї традиції природно втілені у методиці та педагогіці названої школи. Ці здобутки за понад сто років її існування сформували міцну професійну теоретичну та практичну базу, яка, на думку сучасних дослідників харківської школи, й до сьогодні розвивається, примножується та збагачується [Борисенко, 2021].

Як відомо, фундатором харківської теоретико-композиторської школи по праву є Семен Семенович Богатирьов, який виховав цілу плеяду митців, у чийй творчості поліфонія виступає ключовим фактором композиторського мислення та стилю: «С. С. Богатирьов надавав поліфонії надзвичайного значення і вважав її основою професійної озброєності сучасних композиторів. Тому у курсі поліфонії вивчалися різні поліфонічні стилі, розкривалися зв'язки гармонії та поліфонії» [Черкашина-Губаренко, 2008, с. 7].

Методологія представленої наукової розвідки має, щонайменше, враховувати саме два вектори розвитку поліфонії у харківській школі: науково-теоретичний та художньо-практичний, у даному випадку йдеться про композиторський. Розвиваючись у нерозривній єдності, ці два напрями становлять єдину теоретико-композиторську школу, проте у кожному з них є власні досягнення.

Звертаючись до поліфонії як наукового дискурсу, зауважимо, що саме С. Богатирьов активно працював над розробкою та вдосконаленням теорії поліфонії та методики її викладання, про що, насамперед, свідчать його дослідження «Подвійний канон» (1948), «Зворотний контрапункт» (1960), методична робота «Аналіз деяких фуг Баха» (1972). Він також займався редагуванням фундаментальної праці С. Танєєва «Рухомий контрапункт строгого письма», що безпосередньо вплинуло на його науково-теоретичні концепції поліфонії.

Значні ідеї свого великого вчителя втілили у подальшому його видатні учні, які склали корифейську генерацію науково-поліфонічної школи Харкова. До неї належать Михайло Тіц, Тарас Кравцов, Леонід Решетніков,

Неоніла Очеретовська, Григорій Цицалюк. Сьогодні поліфонічна традиція харківської теоретико-композиторської школи продовжує розвиватися у дослідженнях О. Пінчук, Г. Полтавцева, Н. Супрун-Яремко, Н. Беліченко, І. Приходько, М. Борисенко.

Найрізноманітніші поліфонічні ідеї були реалізовані та реалізуються й сьогодні цими музикантами у навчальній методиці та практиці викладання поліфонії, а також у наукових дослідженнях, що значно збагатило методичну базу поліфонічної школи прізвищами українських авторів. Досить широка панорама таких праць – від невеликих методичних розробок, конспектів до монографічних та дисертаційних досліджень. Назвемо окремі з них: С. Богатирьов «Подвійний канон» (1947), «Обернений контрапункт» (1960); Т. Кравцов – дисертація «Поліфонія А. Я. Штогаренка» (1963), відредагований та підготовлений до видання підручник з поліфонії М. Тица, а також його дослідження, присвячені питанням поліфонії¹; Н. Очеретовська, Г. Цицалюк – підручник з поліфонії (Харків, 2017); Г. Цицалюк «Поліфонія в прикладах» (1989); Н. Беліченко – навчальний посібник «Завдання з поліфонії. Строгий стиль. Вільний стиль (фуга)». Значним доповненням таких праць є статті, присвячені актуальним проблемам поліфонії, її класифікації, технікам та розкриттю її принципів у творчості окремих композиторів. Даний список можна продовжувати дисертаціями сучасних авторів, які написані в контексті поліфонічної проблематики.

Поліфонізація музичної тканини як ключова ідея композиторських пошуків ХХ століття харківських композиторів відображається у творчості багатьох митців. Варто зазначити, що такі ідеї ми знаходимо як у поліфонічній музиці, так і неполіфонічній традиції. У межах даної тези ми звернемо увагу тільки на зразки саме поліфонічних творів різних за жанрами (поліфонічні цикли, окремі прелюдії та фуги, інвенції, канони) та виконавськими складами. Серед них назвемо такі: два поліфонічні цикли В. Бібіка – «24 прелюдії та фуги» (1969) та «34 прелюдії

¹ Повний перелік науково-методичних досліджень Т.С. Кравцова представлений в енциклопедії ХНУМ ім. І. П. Котляревського. С. 261–262.

та фуги» (1973–1978), «4 прелюдії та фуги для симфонічного оркестру» (1975) Д. Клебанова, «Прелюдія і подвійна fuga» (1954), «Три прелюдії і подвійні фуги пам'яті С. С. Богатирьова» (1971) В. Борисова, «48 прелюдій та фуг»¹ В. Іванова (1976, 1979, 1989), «Поліфонічні сюїти» М. Тица, «Інвенції» В. Птушкіна (1971, 2018).

Як бачимо, з одного боку, це масштабні цикли з філософсько-концептуальними задумами, з іншого, – це поліфонічні мініатюри або окремі твори для різних виконавських складів (переважає все ж фортепіанна музика). Як було зазначено вище, поліфонічну логіку та поліфонічність мислення композиторів ми можемо спостерігати, безумовно, на рівні одного твору або на рівні всієї композиторської творчості, тобто використання прийомів поліфонічного письма у неполіфонічних творах. У такому випадку можна стверджувати про поліфонізм як провідний фактор композиторського методу.

Поліфонічна традиція харківської композиторської школи є однією з ключових складових її музичної ідентичності, що виявляється як у композиторській практиці, так і в навчально-методичних підходах. Використання поліфонії як композиторського методу та як навчального матеріалу є суттєвим для розуміння внеску цієї школи в музичні науки, мистецтво та освіту України.

Список використаної літератури та джерел

1. Борисенко, М. Ю., 2021. Становлення харківської музично-теоретичної наукової школи: на перетині мистецтва, науки та освіти. *Музичне мистецтво і культура*, 32(1), сс.307–323
2. Калашник, М. та Калашник, П., 1992. Про деякі тематичні джерела творчості харківських композиторів. *Музична Харківщина*, сс.6–19.
3. Очеретовська, Н. Л., Беліченко, Н. М. та Борисенко, М. Ю., 2017. Теорія музики кафедра. У кн.: *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування: мала енциклопедія*. У 2-ох томах. Т. 1. Музичне мистецтво. Харків: Водний спектр Джі-Ем-Пі, сс.690–692.
4. Черкашина-Губаренко, М. Р., 2008. Харківська музикознавча школа – історичні шляхи, визначні постаті. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 22, сс.5–13.

¹ «Різноманітні жанри старовинного і сучасного фольклору народів СРСР та народів світу стали основою великого циклу «48 прелюдій та фуг» для фортепіано, який складається з 4-х томів. Композитор написав три томи по «12 прелюдій та фуг» у кожному (I том — 1976 р., II — 1979, III — 1989). Зараз В. Іванов працює над четвертим томом, назва якого буде «Пори року».» [Калашник, 1992].

ЛІ МЕНЦЗЕ

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-0689-673X>

аспірант кафедри теорії та методики музичної освіти

Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.

Науковий керівник: Дмитро Юник, доктор педагогічних наук,

професор кафедри теорії та історії музичного виконавства

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

©Менцзе Л., 2024.

САМОСТІЙНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ СТУДЕНТАМИ-ПІАНІСТАМИ У КОНТЕКСТІ ПСИХОЛОГІЧНИХ ТЕОРІЙ «САМОСТІ»

Співвіднесення «об'єктивного» та «суб'єктивного» стало одним із ключових протиріч у процесі розвитку виконавської майстерності студентів-піаністів. Звичайно, «відданість» авторському задуму музичного твору та суб'єктивність інтерпретації його нотного тексту турбували не одне покоління визначних митців концертно-сценічної діяльності (Г. Венявського, Ф. Ліста, К. Ліпінського, Н. Паганіні, Л. Шпора та інших). Установка на «вірність» музичному тексту започаткувала об'єктивну тенденцію у музичному виконавстві. У кінці ХХ століття розпочинається створення фундаментальних основ теорії музичного виконавства як самостійного наукового напрямку мистецтвознавства, який проявляється в дефініціях «інтерпретологія», «виконавське музикознавство», «виконавська майстерність» тощо. До найактуальніших проблем означеного напрямку мистецтвознавства науковці відносять:

- історію розвитку виконавських шкіл як феномену музичного мистецтва (О. Безбородько, 2021; І. Єргієв, 2020; О. Копелюк, 2018 та інші);
- формування музично-виконавської понятійної системи (І. Коханик, 2001; І. Савчук, 2003; Д. Юник, 2009 та інші);
- дослідження різноманітної палітри виконавських стилів та специфіки інтерпретаторського виконавського мислення (О. Катрич, 2000; І. Куркова, 2018; В. Москаленко, 2018 та інші);
- розробку типології творчих індивідуальностей музикантів-виконавців (Ма Лінь, 2022; Т. Юник, 1996; Ян Ї, 2023 та інші) тощо.

У науці як системі знань про неупереджені закони природи, суспільства і мислення, якій притаманний неупинний розвиток, досліджування «самості» проходило в різноманітних аспектах. За переконаннями науковців-психологів, «самість» є наслідком взаємодії оточення та інтеграції внутрішніх мотивів. Інформація щодо «самості», яка розглядалась як первинна, вихідна субстанція прояву самостійності особистості, характерна для філософії постмодернізму. Натомість, психологічна наука вважає цю біологічно зумовлену властивість основною серед всіх інших властивостей індивідів. За переконаннями науковців, «замість піаніста» – це тільки віддзеркалення загальної тенденції його організму схвалювати і подвоювати власну музично-виконавську компетентність, що підштовхує до саморозвитку виконавської майстерності, а поведінка митців концертно-сценічної діяльності характеризується вимогами творчої самоактуалізації, оскільки завдяки їй удосконалюються особистісні потенційні резерви в зовнішньому середовищі (Ма Лінь, 2022; Д. Юник, 2009; Т. Юник, 1996 та інші).

Отже, узагальнюючи вищевикладену інформацію, можемо зробити висновки.

1. В умовах естетично-ціннісного самовизначення студентів-піаністів «самість» стає усвідомленою, планомірною, не заохочувальною ззовні їх якістю, яка забезпечує розвиток виконавської самостійності у процесі інструментальної підготовки.

2. Самостійність студентів-піаністів доцільно розглядати з позицій генезису, оскільки це набута, а не вроджена їх інтегральна здатність до прояву високої результативності виконавської діяльності на основі творчо спроектованої оригінальної інтерпретаційної моделі музичних творів.

3. Структуру самостійності студентів-піаністів складають компоненти, функціонування яких забезпечує саморегуляцію процесу їх музично-виконавської діяльності, а саме:

- мотиваційний компонент;
- змістовно-логічний компонент;

- емоційно-вольовий компонент;
- творчо-операційний компонент;
- оцінно-рефлексивний компонент;

4. Самостійність студентів-піаністів доцільно розвивати поетапно, зокрема під час:

- вивчення творчого задуму композитора при написанні музичного твору (перший етап);
- формування художніх та сценічних образів музичних творів (другий етап);
- проектування власного творчого задуму реалізації виконавських завдань (третій етап);
- практичної реалізації творчо-виконавських завдань у процесі концертно-сценічного виступу (четвертий етап),

5. Розвиток самостійності студентів-піаністів покращується за умови домінуванням тільки сценічних емоцій в означеному процесі, адже вони мобілізують їх творчий потенціал, спрямовуючи психологічні ресурси на саморозвиток та самоактуалізацію з урахуванням особистісних можливостей.

Список використаної літератури та джерел

1. Безбородько, О. А., 2021. «Чому вони бояться?» (інтерпретація пізньої фортепіанної творчості Валентина Сильвестрова). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 131, сс.38–50.
2. Єргієв, І. Д., 2020. Феномен авторсько-виконавської постнеокласичної творчості як наукова проблема (діалектично-творча колізія «автор–артист»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, сс.25–30.
3. Катрич, О., 2000. *Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*: монографія. Дрогобич: Відродження.
4. Копелюк, О. О., 2018. *Фортепіанна творчість Івана Карабиця: феноменологія стилю*. Дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
5. Коханик, І., 2001. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного твору. Текст музичного твору: практика і теорія. *Київське музикознавство*, 7, сс.90–95.
6. Куркова, І., 2018. *Взаємодія композиторського та виконавського стилів у процесі культурологічної комунікації С. Рахманінова та В. Горовиця: звукозапис як осередок творчого діалогу*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
7. Ма, Лінь, 2022. Індивідуальний виконавський стиль піаніста в контексті теорії «ідентичності» Е. Еріксона. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4 (56–57), сс.140–153.
8. Москаленко, В. Г., 2018. Про індивідуально-стильові засади музичного авторства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 123, сс.7–16.

9. Савчук, І., 2003. Екзистенціальна гра у тексті 24-х прелюдій для фортепіано Івана Карабиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 31, сс.125–135.

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

11. Юник, Т. І., 1996. *Вдосконалення методики запам'ятовування музичного тексту як засіб розвитку виконавської майстерності студентів-піаністів*. Дис. канд. пед. наук. Київський державний інститут культури.

12. Ян І., 2023. *Виконавська стабільність як основа концертно-сценічної діяльності піаністів*. Дис. д-ра філософії. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

НАТАЛІЯ МИРОНОВА

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2182-5127>

*начальниця організаційного відділу НМАУ ім. П.І. Чайковського,
здобувачка кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

©Миронова Н., 2024.

СУЧАСНЕ СКРИПКОВЕ ВИКОНАВСТВО: КОМУНІКАТИВНИЙ АСПЕКТ

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку вчені дедалі частіше застосовують комунікативний підхід до вивчення тих чи інших питань. Комунікація у музичній сфері почала привертати увагу дослідників лише третину століття тому. На переконання багатьох учених, художня комунікація має найбільший вплив на особистість, адже тут дуже значною мірою задіяна емоційно-інтелектуальна сторона, що змінює психологічний стан реципієнта і робить його співучасником творчого акту. Оскільки скрипкове виконавство є таким видом музичної творчості, який не існує ізольовано, а пов'язане як з композиторською, так і слухацькою діяльністю, комунікація між усіма учасниками тріади є необхідною умовою для успішної реалізації задуму автора. Нині скрипкове виконавство активно розвивається, і стимулом тому слугує збільшення кількості творів сучасних композиторів з нетрадиційним і не завжди характерним для інструмента набором засобів виразності. Композитори сучасності намагаються переосмислити можливості інструментів, їх поєднання задля винайдення потрібної фарби, інтонації, ефекту. Це вимагає від виконавця неабиякої винахідливості у пошуку потрібних засобів виразності, розширення штрихових можливостей, використання незвичних способів гри, більш тісної

комунікації з автором твору тощо. Своєрідною лабораторією для багатьох сучасних композиторів стала камерно-інструментальна музика, до якої тяжіють також і виконавці. Мобільність форм та обмежений склад виконавців дають змогу швидше втілити найсміливіші ідеї та налагодити тіснішу комунікацію з публікою у камерній обстановці.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вплив естетики постмодернізму на сучасну українську музику розглянуто К Білою [1]. Актуальність музично-виконавського мистецтва у соціокультурному просторі України часів незалежності досліджено у праці Т.В. Зінської [2]. Українську сучасну камерно-інструментальну музику проаналізовано у працях А.І. Кравченко [5], О.В. Колісник [4] та І.І. Польської [9]. Особливості національної музичної мови розглянуто О.В. Козаренком [3]. Специфіку композиторської творчості й виконавської практики вивчено М.Р. Мимриком [6]. Проблеми виконавської інтерпретації на скрипці в сучасній українській музиці окреслено у праці Н.О. Миронової [7].

Мета дослідження – охарактеризувати скрипкові виразально-виконавські засоби з точки зору комунікативного процесу композиторсько-виконавської творчості, включаючи взаємодію на рівні слухача як активного учасника колективної співтворчості.

Виклад основного матеріалу дослідження. Для сучасного музично-історичного етапу розвитку струнно-смичкового виконавства характерні значні зміни:

- деформація, а подекуди і відсутність музичної форми;
- значне ускладнення музичної мови композиторів;
- синтез кількох видів мистецтва в межах одного музичного твору тощо.

Нині композитори все частіше вдаються до порушення класичного типу форми, що був вироблений майстрами композиції попередніх епох. Іноді вона є відносною, а інколи взагалі відсутньою.

Ускладнення музичної мови, яке демонструють у своїй творчості композитори, вимагає від виконавця по-новому сприймати інструмент і

досліджувати його на предмет нових звучань, їх поєднань і фізичних можливостей скрипки. Крім того, інколи композиторський задум передбачає більш майстерне володіння технічними та акустичними засобами виразності без урахування природи інструмента і зручності виконання. Такі зміни авторського висловлювання, звісно, потребують більш тісної комунікації з виконавцями, адже не все можливо занотувати в знаковій формі чи авторських доповненнях. Все це вимагає від артиста й інтерпретатора музики неабиякої винахідливості, фантазії та виконавської майстерності. Як зазначає М. Мимрик, «...нині настав час актуалізації технічного начала у вирішенні творчих завдань у сфері сучасної камерно-інструментальної музики» [6, с. 54]. Втім, варто визнати, що, у свою чергу, це сприяє збагаченню та оновленню виконавських засобів, удосконаленню власної майстерності, розширенню уявлення про акустичний і технічний арсенал інструмента.

Останні кілька десятиліть спостерігається театралізація на концертах академічної музики. Задля того, аби задовольнити вибагливість публіки, композитори вдаються до синтезу мистецтва. Деколи виконавець, щоб вразити глядача, змушений вдаватися до справжніх циркових номерів зі стрибками, вигуками, переміщеннями по сцені під час виконання твору тощо. Це підвищує вимоги до артиста, адже, крім звичного виконання музики, потребує певного акторського вміння.

У сучасній музиці динамічні відтінки також набувають інших сенсів. Деколи саме на динаміці будується основна ідея чи драматургія твору. Є композитори, які дуже ретельно виписують найменші динамічні зміни, але трапляються випадки, коли на виконавця покладається основний тягар визначати, якими мають бути зміни в динаміці. Однак, незважаючи на детальність авторських позначень, вони завжди носитимуть відносний характер. Усе залежатиме від виконавської манери артиста, величини і наповненості зали, особливостей інструмента й слухацького сприйняття тощо. У даному питанні мається на увазі не стільки сила звучання, скільки раптова зміна динаміки, що дозволяє виразніше сприймати виконуваний твір. Адже «...тривале виконання в

одному і тому ж нюансі притупляє його сприйняття. Так, наприклад, при тривалому *forte* чи *fortissimo* сила дії цих нюансів поступово втрачається; слух втомлюється і перестає сприймати інтенсивне звучання у всій його повноті та виразності. Навпаки, один із цих нюансів, котрий з'являється безпосередньо після *pp* чи навіть *p*, сприймається яскраво» [8, с. 16].

Зауважимо, що найсміливіші експерименти автора і виконавця втілюються у камерно-інструментальній музиці. Як зазначає О. Колісник, «...атмосфера камерності, довіри, емоційного контакту, співпереживання, – є співзвучними із настроями сучасної епохи, сповненої стресів і духовних суперечностей» [4, с. 27]. До того ж камерність у багатьох аспектах значно спрощує реалізацію авторського задуму.

Перспективи подальших розвідок. Дослідження сучасних скрипкових виконавсько-виражальних засобів, які постійно оновлюються і збагачуються, потребують спеціального розгляду і подальших досліджень. Зважаючи на те, що сучасна музична мова кожного окремо взятого композитора надто відрізняється від традиційного нотного запису, це потребує тісної комунікації з автором для розшифровки графічності нотного запису; вимагає від виконавця активної роботи над пошуком адекватних засобів виразності для втілення якнайточнішого образного змісту твору, а також ставить завдання перед слухачами активно брати участь у спільному творчому процесі, який передбачає певний попередній досвід слухання й активної комунікативної дії.

Список використаної літератури та джерел

1. Біла, К., 2006. Сучасна українська музика в контексті естетики постмодернізму. *Музичне мистецтво: проблеми сучасності*, 64, сс.6–13.
2. Зінська, Т. В., 2011. *Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця XX – початку XXI століття*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
3. Козаренко, О. В., 1998. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині XX ст. *Українське музикознавство*, 28, сс.144–154.
4. Колісник, О. В., 2017. *Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Євгена Станковича*. Дис. канд. мистецтвознавства. Львівська національна музична академія України імені М. В. Лисенка.
5. Кравченко, А. І., 2020. *Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз): монографія*. Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
6. Мимрик, М. Р., 2012. *Саксофон в українській камерній музиці кінця XX – початку XXI століття: композиторська творчість і виконавська практика*. Дис. канд.

мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

7. Миронова, Н. О., 2011. Українська сучасна скрипкова музика: проблеми виконавської інтерпретації. *Українське музикознавство*, 37, сс.368–376.

8. Мострас, К. Г., 1956. *Динамика в скрипичном искусстве*. Москва: Музгиз.

9. Польська, І. І., 2003. *Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти*. Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

АНДРІЙ ПАРХОМЕНКО

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0001-2771-3057>

асистент-стажист кафедри музикознавства,

композиції та виконавської майстерності

Дніпровської академії музики

(Дніпро, Україна)

©Пархоменко А., 2024.

«МЕЛОДІЯ» М. СКОРИКА: АРАНЖУВАННЯ ТА ВИКОНАННЯ

ДНІПРОВСЬКИМ АНСАМБЛЕМ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

«СІЧЕСЛАВСЬКІ МУЗИКИ»

Мирослав Михайлович Скорик (13 липня 1938, Львів, Львівське воєводство, Польська республіка – 1 червня 2020, Київ, Україна) є одним із тих українських композиторів, які вплинули на сучасне музичне мистецтво. Маєстро належить до провідних українських композиторів, чиє творче життя почалося в повоєнні роки. У його творчості відбилися процеси розвитку сучасного мистецтва, нові шляхи. Універсалізм Мирослава Михайловича Скорика є вражаючим. Він проявляється у широті охоплення різних музичних напрямів, у різноманітності творчих пошуків. Розмах та багатство творчих устремлінь музиканта визначаються різноманіттям його жанрових інтересів. Його творчість відзначена прагненням до пошуку нових тем, образів, жанрів – чи то пісня чи симфонічний твір, опера чи балет.

Про творчість Мирослава Михайловича Скорика існує досить велика кількість наукових досліджень. Монографії, численні статті, рецензії, відгуки про музику композитора, дисертації, наукові розвідки, що присвячені різним жанрам його творчості. Назвемо лише декотрих з авторів: Микола Гордійчук, Любов Кияновська, Катерина Івахова, Ірина Сікорська, Юрій Юцевич.

Кінематограф приніс композитору успіх та популярність. Прозвучавши з екрану, його мелодії набули самостійного життя. У цьому жанрі музика

Мирослава Михайловича Скорика відрізняється своєю демократичністю. Його твори легко запам'ятовуються, вони є емоційними, мелодійними. Входять до репертуару багатьох відомих колективів. Дніпровський ансамбль «Січеславські музики» (художній керівник Андрій Пархоменко, цимбали) є також популяризатором творчої спадщини видатного українського композитора. Йдеться про аранжування «Мелодії» М. Скорика.

У програмі кожного концертного виступу колективу «Січеславські музики» виконується «Мелодія» Мирослава Михайловича Скорика. Вона завжди присвячується захисникам та захисницям, які боронять нашу рідну Батьківщину (Партитура додається нижче).

Існує характеристика цього твору самим композитором: «Мелодія» годиться для будь-яких переживань – несправедливість, співчуття, надія... Після виходу фільму я зробив обробку цього твору ще й для скрипки» [Журавель, 2019, 2].

Цей знаменитий твір видатна українська скрипалька Богдана Півненко називає «духовним гімном України» [Валик, 2017, 1].

У складі Дніпровського ансамблю «Січеславські музики» такі митці: Серген Улуїщик (скрипка 1), заслужений артист України Олександр Володін (скрипка 2), Анастасія Яковлева (скрипка-альт), Кирило Дармін (скрипка-альт), заслужений діяч мистецтв України Юрій Беднік (сопілка), Сергій Ємельянов (кларнет), Роман Вишневецький (баян), Богдан Цоркан (бас), Андрій Лишак (ударні інструменти).

Аналізуючи «Мелодію» М. Скорика в аранжуванні для ансамблю народних інструментів «Січеславські музики», маємо зупинитися на таких міркуваннях. За своєю будовою твір є симетричним, у ньому присутня класична квадратність. Форма є тричастинною. Будова твору укладається у таку схему: А-В-А1-В-А2-Кода. Де є шістнадцять тактів, а-moll В нараховує вісім тактів, cis-moll А1 має вісім тактів. cis-moll А2 має також вісім тактів. До а-moll Коди 2 входить два такти а-moll. Темп твору – помірний (Moderato). Метр змінюється, що надає музиці імпровізаційний, вільний характер.

Аналізуючи першу частину (А), зазначимо, що тему виконують цимбали у середньому регістрі, супровід ансамблю «Січеславські музики» є стриманим та має риси елегантності. Ансамбль має грати у динаміці *mp*, що допомагає об'єднати акордову фактуру. Коли звучить глибокий бас, то необхідно вслухатися у горизонталь. У такті № 5 кульмінація фрази на *mf*. Коли розпочинається друге речення, то цимбали мають повторити головну тему. Тоді акомпанемент оркестру стає набагато динамічнішим. Форшлаг виконуються конкретно за період тривалості основної ноти, що нагадує принцип виконання старовинної музики.

Переходячи до другої частини (В), відзначимо, що рух набуває рис інтенсивності. Відзначена динаміка *piano*, *poco crescendo ed affettuoso*. Сила звуку поступово посилюється, виникає враження ніжності, поривчастості. Ля-мінор у першій частині співставляється з до-дієз мінором у другій частині. Це підсилює принцип контрасту. Секвенція, що використовується, неодмінно рухається вгору. Цимбали грають шістнадцятими нотами, а вісімки в ансамблевій партії доповнюють десятю партію. Музика стає ще більш динамічною та рухливою.

У фіналі другої частини маємо враховувати авторську ремарку щодо розширення (*allargando*). Коли звучить *forte*, то інструменти ансамблю вливаються в наступну частину три-п'ятичастинної форми (А2).

Виконуючи третю частину (А»), акцентуємо на тому, що головну мелодію цимбали проводять на октаву вище на *forte*. Звучання інструментів ансамблю переходить у поліфонічне з хвилеподібним, більш насиченим розвитком. Елементи поліфонії конкретно з'являються в ансамблевих партіях, що допомагає фактурі стати більш насиченою.

Підбір відповідної аплікатури допоможе отримати зручні позиції. Звуковий баланс між інструментами дуже важливо зберегти.

Далі грається наступна частина (В). Зазначимо, що друга тема не отримає ніяких змін. Більш того, ця друга тема конкретно готує до головної кульмінації твору. В останній частині (А3) необхідно врахувати авторські вказівки, завдяки яким ми повертаємось до початкового темпу. Головна тема має звучати у партії

цимбал на legato. Октавно-акордовий виклад на тлі розлогих фігурацій звучить голосно. Приділяємо увагу динаміці. Цимбали грають цю тему мелодичними поспівками, що «злітають» вгору. Завдяки цьому додається емоційність, пристрасність. Таким чином ансамбль грає кульмінацію твору. На тлі витриманого акорду напруженість поступово втрачає силу, звучання цимбал згасає та завмирає на *piano*.

«Мелодія» М. Скорика дає можливість виконавцям шліфувати та демонструвати свою майстерність, а студентам – збагачувати навчальний репертуар.

Список використаної літератури та джерел

1. Валик, О., 2017. Богдана Пивненко: «Задача музыканта — дарить радость людям». *Запорожье вечернее*, [online]. Режим доступа: <<https://www.filarmonic.zp.ua/zmi/item/2186-bogdana-pivnenko-zadacha-muzykanta-darit-radost-lyudyam>> [дата обращения: 04.11.2024].
2. Журавель, Д., 2019. Кто такой Мирослав Скорик? *Opinion.com.ua*, [online]. Режим доступа: <<https://opinion.com.ua/2019/01/09/xto-takij-mirolav-skorik>> [дата звернення: 02.11.2024].
3. Пархоменко, А., 2024. Атестаційний концерт від 26.04.24. *Youtube.com*, [online]. Режим доступа: <<https://www.youtube.com/watch?v=zaEjzEfWolc>> [дата звернення: 03.11.2024].

ВІКТОР САЧОК

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8886-0133>

аспірант творчої аспірантури кафедри камерного співу

НМАУ імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

©Сачок В., 2024.

О. П. Мишуга – ПРОФЕСОР МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОЇ ШКОЛИ М. В. ЛИСЕНКА

Серед українських співаків кінця XIX – початку XX ст. надзвичайно яскравою є постать вихованця італійської школи bel canto Олександра Мишуги з його оксамитовим голосом та благородним металевим тембром, виразним фразуванням, чудовою кантиленою й драматичним талантом.

Увесь свій розум і досвід, все своє натхнення, темперамент і потужний багаж вокально-технічних засобів виразності О. Мишуга вклав у педагогічну діяльність. У його вокально-педагогічному мистецтві не було нічого зайвого, розрахованого на швидкий, поверховий успіх. Співак завжди прагнув до виховання у своїх учнів гармонії голосу, слова, міміки, жестів, рухів, ритму, що лягло в основу його педагогічної майстерності, роблячи її художньо досконалою.

О. Мишуга був першим в Україні, хто прагнув підвести під вокальну педагогіку наукову базу і вивести її зі сфери таємничості, емпіричних секретів. Як педагог О. Мишуга стверджував: «Мій метод науки співу спирається на цілком нову систему, яку я сам видумав: спів – то продовжені склади мови, всі слова треба виразно вимовляти одним безперервним звуком, а голос повинен опиратись в одній і тій самій точці при переміні роботи зв'язок» [2, с. 374].

Свою педагогічну діяльність О. Мишуга розпочав у 1900 р. Його популярність як педагога співу набула широкого резонансу, і у 1905 р. М. Лисенко запросив співака в Київ на посаду професора сольного співу Музично-драматичної школи. На цій посаді О. Мишуга працював у 1905 – 1911 рр. У 1912 – 1913 рр. співак виїхав викладати у Варшаві в Музичному інституті ім. С. Монюшка, де навчав вокалістів і з Києва, і зі Львова. Усі свої заощадження митець віддавав на потреби народної освіти; його нездійсненою мрією лишилась думка про відкриття у Львові школи співу при Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка. У 1914 – 1919 рр. О. Мишуга вів свою школу співу в Римі, Мілані. З 1919 року співак жив і працював у Стокгольмі (Швеція).

Відомо, що вокальний клас професора О. Мишуги у Музично-драматичній школі М. Лисенка користувався популярністю – молоді вокалісти прагнули навчатися саме в нього. Педагогічний метод О. Мишуги був орієнтований на виховання однорідного звучання голосу по всьому співочому діапазону, водночас, – повнозвучного і політного звучання. Період діяльності професора О. Мишуги у Музично-драматичній школі М. Лисенка був вельми плідним. Педагог виховав плеяду відомих співаків й педагогів, серед яких – М. Гребінецька, В. Долинська-Михалевич, Л. Мрозовська, А. Потоцька, М. Донець-Тессейр та М. Микиша, С. Миревич та інші [3, с. 191].

Тогочасні критики високо підносили і вокальне, і педагогічне мистецтво О. Мишуги, відмічаючи впровадження на українському ґрунті традицій італійської вокальної школи *bel canto*; творчий метод і постановку голосу співака; точність і красу музичного фразування, сценічний артистизм виконавця. О. Мишугу як педагога відрізняло прагнення збагатити українську вокальну

сцену кадрами, які вільно володіють українською мовою. Мовою викладання професор О. Мишуга обрав українську, маючи власну розроблену вокальну термінологію українською мовою, якою вів у Києві прилюдні лекції про анатомію та фізіологію співу.

Педагогічне мистецтво О. Мишуги – у вихованні співочої манери, яка здатна поєднати м'який тембр, своєрідний поетичний стиль і високу технічну майстерність виконання. Успіх педагога О. Мишуги крився не лише в опануванні технікою італійської вокальної школи, знаменитої традиціями *belcanto*, а водночас – у вмінні глибоко відчувати й передавати зміст, характер, стиль виконуваних творів; у великій майстерності перевтілення. Зокрема, іноді виконавську манеру О. Мишуги порівнювали зі співом італійця Дж. Рубіні. Дійсно, цих співаків поєднувала особлива виразність у створенні образів, що була закладена в унікальних голосових можливостях обох. О. Мишугі була притаманна особлива теплота, виразовість, задушевність і проникливість у створенні образу. Для його вокального виконавства були характерні легкість, гнучкість і рухливість голосу, витончене фразування, вміння використовувати контрастну динаміку, а також емоційність виконання, довершеність художніх трактовок. Верхня ділянка діапазону Дж. Рубіні та О. Мишуги формувалась у фальцетному режимі, тому для їх вокального виконавства були характерні легкість емісії, гнучкість і рухливість голосу, витончене фразування, уміння використовувати контрастне звучання *forte* й *piano*. Дж. Рубіні вперше застосував прийом, що одержав назву «ридання», надалі широко використовуваний у виконавській практиці італійських співаків. З ім'ям цього співака асоціюється також феномен «вібрато» – коливання голосу (5–7 рухів за одну секунду), яке робить голос трепетним та емоційним. О. Мишуга, наслідуючи італійські традиції вокального співу, вносив їх у власну педагогічну діяльність, чим привертав вихованців, переконуючи їх довершеними художніми трактовками.

Відповідно до педагогічної концепції професора О. Мишуги, голос – це інструмент, який не дається співакові у готовому вигляді, як музикантові –

скрипка, фортепіано тощо. Його треба створити в собі самому, за допомогою педагога й навчитися майстерно володіти ним [2, с. 382].

О. Мишуга-педагог вважав, що голос, як у розмові, так і у співі, може бути приємним (красивим) і неприємним (некрасивим). Це залежить від того, куди його направляти – у носові чи горлові резонатори. Скерування й акумуляція звукового струменю в «масці», за сприятливих носових резонаторів та піднятому м'якому піднебінні, робить голос приємним, сильним та окриленим. Звук же, утворюваний біля кореню язика, без резонаторного забарвлення, обертонів, буде неприємним і некрасивим. З метою акустичного забарвлення голос має пройти через резонатори й насититися певною кількістю обертонів. М'які частини голосового апарату слід зробити якомога «твердішими» за рахунок скорочення, стягування м'язів язика, пружного м'якого піднебіння тощо. З метою досягнення рівності, однорідності й однакісності звуку, слід утримувати розкрите горло в одній і тій самій позиції, рівно і плавно, без поштовхів, подібно рухові смичка струнами скрипки; подавати струмінь повітря по куполу піднебіння у напрямі резонансного пункту («точки морано»). Так образно уявляв О. Мишуга правильне, позиційно «високе» звучання голосу, визнаючи лише так зване «італійське звучання» – темний, «сконцентований» звук (прикритий і округлений, насичений обертонами, добре резонуючий) при обов'язково світлому промовлянні голосної [2, с. 142].

Необхідно зазначити, що потужний вплив західноєвропейської вокальної традиції на українську вокальну школу XIX – початку XX ст. рельєфно виявився у педагогіці О. Мишуги, а також М. Менцинського, С. Крушельницької та ін. Значною мірою завдяки їх творчості особливої актуальності набуло на той час гасло «європеїзації» українського академічного, оперного й камерного співу, реалізація якого вимагала постійного підвищення виконавського професіоналізму й розширення жанрового діапазону виконуваних партій. Своєрідність педагогічного стилю, властива українському характеру глибина почуттів і, зрештою, фонетична довершеність української мови та самобутність багатовікового мелосу нашого народу сприяли розвиткові педагогічної концепції

О. Мишуги в контексті становлення національної української вокальної школи, концепцію якої сформувала у своїх працях на межі ХХ–ХХІ ст. В. Антонюк.

1. Список використаної літератури та джерел

2. Антонюк, В. Г., 2001. *Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект*: монографія. Київ: Українська ідея.
3. Головащенко, М., упор., 2004. *Олександр Мишуга – король тенорів*. Київ: Музична Україна.
4. Царук, С. М., 2014. У спільних пошуках національно-культурної ідентичності: Микола Лисенко та Олександр Мишуга. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 3, сс.187–193.
5. *Sprawozdanie komitetu Warszawskiego towarzystwa muzycznego za rok 1904, 1904*. Warszawa: Druk. K. Kowalewskiego.

НАТАЛІЯ СІМОНОВА

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

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

©Сімонова Н., 2024.

**ФЕНОМЕН ТВОРЧОСТІ ДЖОАККІНО РОССІНІ
У КРОСКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ СУЧАСНОСТІ**

Постановка проблеми «Дайте мені рахунок з чистки, і я покладу його на музику,» – цей крилатий вислів Джоаккіно Россіні набуває особливого змісту в сучасному перетворенні оперного мистецтва. Його комерціалізація трансформує музичні постановки, адаптуючи їх до розуміння суспільства, вихованого удосконаленням цифрових технологій. Зростання інформаційних потоків надає можливості для спілкування різних народів та взаємопроникнення в особливості їх культурних надбань. Діалог таких глобальних масштабів перетворюється у «полілог», а музичне мистецтво – на мистецький продукт. Гедоністичні засади європейського менталітету певним чином впливають на оперний театр – постає проблема актуалізації музичних вистав сучасними художньо-виражальними засобами, не втрачаючи при цьому художньо-естетичної цінності авторського твору.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Занепокоєні таким станом культурологи виокремили основні парадигми сучасних видозмін у мистецькому просторі та у музичному, зокрема. А. Карпов [2] спостерігає два русла, в які

спрямований сучасний розвиток мистецтва: «естетичного переживання» та «комерційного успіху». Дослідниця О. Антонюк [1] називає причиною глобальних змін нівеляцію культурних відмінностей між народами, основна частка яких пропонує парадигму популяризації такого способу життя, де матеріальне панує над духовним. Такий глядач не очікує від оперного мистецтва естетичного задоволення, він прагне отримати розрядку та позитивні емоції. До аналізу та дослідження творчості маестро Россіні звертались дослідниці А. Молибога [3], М. Черкашина-Губаренко [4]. Диригент та музикознавець А. Зеддо відроджував творчий доробок Россіні в його оригінальному звучанні.

Мета дослідження. Визначити головні аспекти популярності творчої спадщини італійського композитора XIX століття Джоаккіно Россіні в соціокультурних реаліях сьогодення.

Виклад основного матеріалу. Постать Дж. Россіні посідає важливе місце в історії світового музично-театрального мистецтва. І хоча його творча діяльність припадає на XIX століття, але його опери й досі ставляться на провідних сценах театрів світу. Композиторський доробок Россіні представлений у різножанрових та багатостильових оперних творах як комічних малих форм, так і розгорнутих історично-патріотичних зразків. Серед них найбільш відомі й донині такі: «Севільський цирульник», «Попелюшка», «Отелло», «Вільгельм Тель», «Мойсей та фараон», «Граф Орї», «Семіраміда», «Подорож до Реймсу», «Щаслива омана», «Вексель на шлюб», «Пробний камінь», «Щасливий випадок», «Сеньйор Брускіно», «Шовкова драбина» та інші. Особливою увагою глядача в усі часи користувалися опери комедійного жанру, які стали базисом композиторської творчості Россіні. Основою комедійного жанру є виховна функція, завуальована у форматі розваг, тому саме одноактні комедійні твори є універсальним комунікативним засобом оперного мистецтва із сучасним глядачем.

Реформаторська діяльність Дж. Россіні перш за все торкнулась комічної опери, що допомогло відродити італійську національну школу та надати новий поштовх для її світової популяризації й розповсюдження. Феномен його

творчості полягає у впровадженні естетичних засад оперного мистецтва простими, наближеними до побутових, засобами.

Робота із музичним твором композитора «Шовкова драбина» надає підстави стверджувати, що в основі номерів опери закладені певні схеми-формули. Це стосується арій, ансамблів, дуєтів та увертюри. Використання таких музичних формул пояснює малий термін, за який Россіні писав свої численні замовлення. Цікавим є факт, що у фіналах деяких номерів опер маестро не використовує так звану «квадратну» будову. Лібрето, з якими митець працював, базуються на неординарних лірико-романтичних сюжетах, тому партії героїв мають яскраві музичні характеристики та напрочуд рухливі у зміні подій.

За ініціативи та підтримки мистецтвознавця і диригента А. Зеддо з 1980 року у містечку Пезаро, де народився композитор, було започатковано фестиваль оперної творчості Россіні задля відродження його оригінального стилю. Програма фестивалю презентована різножанровими творами митця, серед яких особливо яскравим у розмаїтті режисерських прочитань вважається одноактний твір – *opera-farsa* «Шовкова драбина». Створена на початку творчого шляху композитора, опера стала джерелом для окремих музичних тем і фрагментів у його подальших творах. Жанрові ознаки «Шовкової драбини» вимагають деякого уточнення: подекуди її сучасні постановки презентують як *opera buffa*, але вперше світло рампи вона побачила як *farsa in un atto*. Музичні театри Венеції, де відбулась прем'єра опери, були зацікавлені, щоб на сцені під час фестивалю пройшло якомога більше вистав різножанрового спрямування. Тому «Шовкову драбину» анонсували як *farsa*, а в сучасних режисерських прочитаннях можна побачити її презентацію як *opera buffa*. Різні ознаки *buffa* і *farsa* знаходимо у А. Молибоги та у М. Черкашиної-Губаренко. Усі вони базуються на спільних рисах у трактуванні героїв та схемі побудови сюжетної складової. У власному режисерському прочитанні образну та сюжетну складову автор публікації ототожнила із вуличною комедією дель арте. Імпровізаційна основа останньої є джерелом художніх засобів виразності у створенні власного мистецького проекту

– оперної вистави «Шовкова драбина» Дж. Россіні, яка буде презентована глядачеві у червні 2024 року.

Висновки. Одноактний музичний твір «Шовкова драбина» допомагає виявити феномен творчості Дж. Россіні та наблизити європейське музичне мистецтво до сучасного глядача засобами прочитання його у вітчизняній вокально-театральній традиції.

Список використаної літератури та джерел

1. Антонюк, О., 2013. Соціокультурна динаміка українського соціуму в умовах глобалізації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1(18), сс.73–82.
2. Карпов, О., 2021. Эстетическая высота произведения искусства и рынок: о художественном качестве подлинном и мнимом. *Художественная культура*, 4, сс.95–110.
3. 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.
4. Черкашина, М., 1993. *Россини-комедиограф и проблемы эволюции итальянской оперы-буффа*. В кн.: М. Р. Черкашина, ред. *Джоаккино Россини: современные аспекты исследования творческого наследия*. Киев: Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, сс.5–10.

БОРИСЛАВ СТРОНЬКО

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9541-1272>

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри теорії та історії музичного виконавства

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

(Київ, Україна)

©Стронько Б., 2024.

ВПЛИВ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА КОМПОЗИТОРСЬКЕ МИСЛЕННЯ

(НА ОСНОВІ САМОСПОСТЕРЕЖЕННЯ)

1. Про співпадіння об'єкту та суб'єкту дослідження в одній особі.

Переваги та небезпеки.

- Перевага 1. Доступність джерела вихідних даних, включно з пам'яттю про формування навичок та задумів.
- Перевага 2. Наявність об'єктивованих наслідків мислення творів та інших проєктів (загальних ідей).
- Перевага 3. Саморефлексія як стимул для подальшого розвитку та удосконалення.

- Перевага 4. Музикознавчо-композиторська самоінтерпретація як зразок та виклик («Хочете зрозуміти мене? То підкажу – як». «Хочете пояснити мою творчість краще, ніж я сам? А чому б ні, навіть цікаво»).

- Небезпека 1. Проблемність об'єктивної самооцінки. «Своє – це найбільш зрозуміле та переконливе ... звісно, для мене».

- Небезпека 2. Зняття ефекту свіжості сприйняття твору: для більшості слухачів – це безпосереднє знайомство з музикою, на автора тисне вантаж спогадів про переробки та пошуки.

- Небезпека 3: неспівпадіння масштабів та чутливості сприйняття – як правило, автор інтенсивніше відчуває деталі власного твору. При цьому слухач може бути більше чи менше чутливим до певної частини музичних засобів, ніж автор.

2. Причини композиторського зацікавлення у цифрових технологіях:

1. Зручність набору нот та перевірки звучання основних музичних ідей.

2. Переваги в озвучуванні ідей, незручних для живого виконання:

- a. легке подолання ритмічних складнощів, критичних для живого ансамблю;

- b. відсутність проблеми фальші; надзвичайна керованість інтонування, аж до мікрохроматики;

- c. відсутність проблеми надшвидкого або надповільного («А коли брати дихання?») темпу;

- d. легке пересування джерела звуку по панорамі;

- e. полегшення проблеми балансу темброфактурних планів;

3. Можливість зробити «готовий звуковий продукт» без залучення виконавців.

3. Поступова еволюція мислення від звичайного відтворення на комп'ютері раніше сформованих навичок музичного мислення до принципів звукоорганізації, сформованих саме можливостями цифрових технологій:

Стадія 1. «Комп'ютер як псевдооркестр. Синтезатор як псевдоінструмент».

Стадія 2. Комп'ютер як *розширення* можливостей інструментів та оркестру.

Стадія 3. Комп'ютер як особливий *метайнструмент* з власними принципами дії:

- відкріплення тембру від темброносія. Можливість деформувати, реформувати та просто формувати тембр навіть з першоматерії синусних тонів чи білого шуму;

- відкріплення ритму від метроритмічної сітки. Можливість мислення чистими тривалостями, починаючи від мілісекунд;

- відкріплення звуковисотності від фіксованого строю, не тільки 12-тонової темперції;

- звичка оперувати у масштабах не тільки нот та традиційних груп нот, але й на різних масштабах мислення – від мікродинаміки звуку до оперування тривалими часовими послідовностями; нота перестає бути найменшою одиницею мислення. Звісно, до цього може призвести не тільки електроніка, але й вона сприяє надзвичайній керованості процесу;

- можливість мікрохірургії звуку аж до рівня окремих обертонів, їх відокремлення від «тіла» звуку;

- мислення взаємодіями акустичних процесів («Діалоги з випадковостями») – певний порядок народжується на перетині випадкової послідовності звуків з випадковим розподілом темпу, часового масштабування, ефектів затримки, конволюції та інших процесів.

4. Висновки: Переосмислення підвалин музичного мистецтва внаслідок засвоєння цифрових технологій генерування та обробки звуку:

1. Від засвоєння та творчого переосмислення успадкованих культурою: *від конструктів з нот – до доступу до першосубстанцій звучання – вібрацій та шумів*, з подальшими надбудовами у вигляді цифрових та логічних моделей (див. книгу Войтенка про додекафонію).

2. Можливість залучення випадковості як «безособистісного асистента» як подолання обмеженості власного, персонального мислення. Звісно, за умови творчої взаємодії з випадковістю, а не покори щодо неї.

3. Музика – це відповідь людини стихіям випадковості та невпорядкованості. Традиційне музичне мислення – це захищеність композитора могутньою оболонкою традицій, напрацьованих людством у музиці. Ресурси цифрових технологій – також напрацьовання людства з якісно новими можливостями контакту з позначеними стихіями – контакт з ними стає менш опосередкованим, як колись у давнині, у витоків зародження музики. Звісно, культурно-історична пам'ять при цьому не зникає й не повинна зникати. Але вона опиняється та реалізується більш опосередковано, у зоні мистецько-онтологічного ризику.

ІРИНА СУВОРОВА

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-7365-2946>

*творча аспірантка кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського.*

*Науковий консультант: Олена Касьянова,
кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
(Київ, Україна)*

©Суворова І., 2024.

**ОПЕРА А. РУДНИЦЬКОГО «АННА ЯРОСЛАВНА – КОРОЛЕВА ФРАНЦІЇ»:
ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ ТА ІКОНОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ**

Постановка проблеми. Київська Русь посідала особливе місце у розвитку європейської цивілізації. Слугуючи так званою «буферною зоною» між Сходом і Заходом, Київська Русь сприяла розвитку європейської цивілізації та фактично захищала народи Європи від кочових племен. Розширюючи геополітичну та дипломатичну сферу впливу на провідні європейські країни та на Візантійську імперію, формуючи свої політичні амбіції, Ярослав Мудрий прагнув до розширення родинних зв'язків методом укладання політичних шлюбів. Його наймолодша донька Анна Ярославна стала дружиною французького короля Генріха I Капетинга. Для порівняння впливу історичної епохи раннього

Середньовіччя на особливості культури, звичаїв, обрядів, життя та побуту, традицій Київської Русі та Франції необхідно провести наукові розвідки, які нададуть фундаментальне обґрунтування характеру епохи. Саме це слугує важливим історичним підґрунтям опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції», де зображено два світи, Західної та Східної Європи, що актуалізує вибрану проблематику.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Постать Анни Ярославни в мистецьких проєктах окреслено в бібліографічному покажчику «Анна Київська» [1]. Іконографія, етапи створення, становлення та розвитку Міжнародного фестивалю мистецтв, присвяченого Анні Київській, розглянуто у виданні «Анна Київська. „Літопис «Anna de Kyiv Fest,,»» [2]. Трактат митрополита Паризького (Корсунського) Мішеля Ляроша «Свята Анна Київська, королева Франції. Історія та легенди» досліджено там само [2]. Звернення до постаті А. Рудницького та теоретичний розбір опери «Анна Ярославна – королева Франції» визначено в роботі А. Варшавської [3]. Культурно-історичний контекст епохи Середньовіччя та старовинні мініатюри знайшли своє відображення в роботі В. Жаркової [4]. Іконографічні матеріали культури і побуту середньовічної Європи проаналізовано в праці В. Зубанова та А. Толстоухова [5]. Хронологія розвитку української державності в період Київської Русі охарактеризована у другому томі видання В. Зубанова [6]. Державотворчі новаторства, особливості розвитку соціокультурних явищ у Київській Русі доби Ярослава Мудрого розглянуто в монографії П. Кралука [7]. Історичний нарис життя Анни Ярославни охарактеризовано в монографії Є. Луняка [8].

Мета дослідження – проаналізувати стиль і спосіб життя князівського двору часів Ярослава Мудрого та французького королівського середовища, в яких перебувала Анна як князівна та повноправна королева Франції, на підґрунті історіографічних та іконографічних матеріалів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Опера «Анна Ярославна – королева Франції» у своїй композиційній будові має 3 дії та 5 відслон (картин). Місце дії в Київській Русі зображено саме в другому акті опери. Тут відображено

декілька подій, які слугують загостренню конфлікту твору. Анна Ярославна погоджується на політичний шлюб з благословення свого батька Ярослава та готується до нового життя та служіння народу іншої країни. Вона відмовляє боярину Ігорю в його зізнанні в коханні, а він, у свою чергу, у розпачі погоджується бути помічником графині Монморансі заради вбивства короля Генріха. Це і є зав'язка всієї опери, яка відбулася після експозиції твору. Анна зображена ніжною і чутливою дівчиною, яка має високий рівень освіченості та культури. Це все відображено в музиці, арія Анни характеризує повноту її образу як державницької діячки, яка вбачає своє щастя в тому, аби служити народу Франції та стати беззаперечною королевою – матір'ю майбутніх нащадків трону. У свою чергу, боярин Ігор хоче втілення всіх своїх мрій і бажань, які пов'язані з Анною. Гіркота втрати її прихильництва настільки сильна, що він стає певним знаряддям у руках графині із втілення плану вбивства короля Генріха. Перша картина другої дії закінчується одіозним драматичним дуетом графині та боярина, де кожен сподівається слідувати наміченому шляху заради досягнення своїх цілей.

Друга картина другої дії починається з розмови Анни і графині, де остання бреше про свої наміри закохати в себе боярина. Довірлива і наївна Анна погодилась взяти його в дипломатичну делегацію від Київської Русі. Таким чином графиня забезпечила місце Ігорю у Франції задля подальшого детального планування вбивства Генріха. Проводячи останні дні в Київській Русі, задумлива Анна починає співати веснянку «Тут була перепілочка...». І тут починається неабияке дійство – дівич-вечір, який слугує особливим зображенням фольклорної належності до української землі. Означений прийом використання народних пісень А. Рудницький застосовує майже в усіх своїх творах. Це прощання Анни з рідними, з подружками, зі своєю Батьківщиною, яке змальовано в жартівливій формі, де дівчата шуткують над майбутнім чоловіком – королем. Вони натякають на можливість його вибору красивих молодих дівчат, незважаючи на свій поважний вік. Тож усі звернення подружок говорять про те, що дівчина – майбутня королева – має всіляко ублажати та любити свого

господаря. Внутрішній стан героїні – повна протилежність жартівливій сцені, Анна перебуває у своїх роздумах, у передчутті кардинальних змін власної долі та життєвого шляху як майбутньої королеви та жінки.

Обрамленням сцени Київської Русі виступають перша і третя дія, які відбуваються в паризькому замку та в Реймському соборі. Порівнюючи два протилежні світи, Східної та Західної Європи, необхідно керуватись історичними розвідками, які надають детальне зображення епохи в соціокультурному аспекті. Необхідно пам'ятати, що, маючи за основну релігію християнство, представники абсолютно діаметральних вимірів культури, соціуму та побуту могли поєднати найкращі здобутки своїх країн та продовжити становлення французької держави. Маючи доволі жорстокий норов і радикальні погляди, французи мали за орієнтир лише віру і часткове знання основних заповідей Господніх, що слугувало їм основним законодавчим джерелом. У той же час в Київській Русі вже з'являється основна законодавча праця у вигляді «Руської правди» Ярослава Мудрого.

Рівень культурного розвитку Київської Русі був досить високий та орієнтувався на спадок Візантійської імперії. Патріархальна система влади спонукала до виховання спадкоємців у цьому напрямі. Анна Ярославна виховувалась у дусі жертвності, тому її доля була вирішена наперед. Адже шлюби, які укладались, мали служити інтересам корони та влади. Союзи серед монархів тієї доби ніколи не були пов'язані з коханням і розглядалися як «складні політичні домовленості». Християнська освіта Анни – це знання, які вона отримала завдяки своєму духовному батьку, митрополиту Феопемту (1035-1049). Будучи знавцем візантійської культури і видатних праць усіх отців Церкви, головних античних філософів, він знався на математиці, астрономії та праві, заснованому на кодексі Юстиніана, яким наступні київські князі та князівни надихались при створенні законів нової держави.

Особливості її освіченості та інтелектуального розвитку стали Анні у нагоді як майбутній королеві Франції. На цей аспект автор дослідження спирається при розгляді її образу у третій дії вистави, де вона виступає вже як дружина Генріха I та Королева-Мати.

Подальше життя Анни Ярославни свідчить, що як за життя короля Генріха I, так і після його смерті та появи люблячого її чоловіка графа Валуа, вона насамперед керувалася державними інтересами, зберігаючи мир і спокій у країні, доки її син не став повноправним королем Франції.

Висновки. Опера Антіна Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» – це історична сага про головну подію життя князівни Анни, як вона стала дружиною Генріха I та королевою французької держави. Головні настрої епохи Київської Русі та змалювання характерів дійових осіб зображені саме в другій дії опери. Історичні та іконографічні розвідки дають точне змалювання соціокультурних та побутових явищ релігійних уподобань, в яких існували княжий устрій Київської Русі та королівський двір французької держави. Це все надає змогу передати сценічний образ героїні та відтворити оточуючий її світ та атмосферу. Головною рисою характеру, якою наділена Анна, виступає мудрість. Саме завдяки вихованню і мудрості Анна Ярославна постає перед нами як державна діячка, яка вбачає своє щастя в служінні народам Київської Русі та Франції.

Список використаної літератури та джерел

1. Грищенко, Н. упор., 2022. *Анна Київська – Анна Ярославна – князівна, королева Франції*: бібліографічний покажчик. Київ: Публічна бібліотека імені Лесі Українки м. Києва.
2. Баландин, Ф., Лярош, М. та Кралюк, П., 2021. *Anne de Kyiv / Анна Київська*. Київ: Пінзель.
3. Варшавська, А., 2021. *Постать Антіна Рудницького в історичній парадигмі української діаспори США середини XX століття*. Магістерська наукова робота з музичного мистецтва. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
4. Жаркова, В., 2018. *Десять взглядов на историю западноевропейской музыки. Тайны и желания Ното Musicus*. Том 1. Киев: ArtHuss.
5. Зубанов, В. та Толстоухов, А., 2009. *Україна – Європа: хронологія розвитку (1000–1500)*. Переклад з російської. Київ: КВІЦ.
6. Толстоухов, А., Зубанов, В. та Толочко, П., 2020. *Україна: хронологія розвитку*. Т. 2. Київ: КРІОН.
7. Кралюк, П., 2018. *Ярослав Мудрий*. Харків: ФОЛІО.
8. Луняк, Є., 2010. *Анна Руська – королева Франції в світлі історичних джерел*: монографія. Київ; Ніжин: Міланік.

АНДРІЙ ТУЛЯНЦЕВ

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4567-432X>

*кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри вокально-хорового мистецтва
Дніпровської академії музики
(Дніпро, Україна)*

©Тулянець А., 2024.

КОМПОЗИТОРСЬКІ ШЕДЕВРИ МИРОСЛАВА СКОРИКА ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ

Дніпропетровщина є дуже своєрідним регіоном, де культура має свою помітну регіональну специфіку. Навіть кілька десятиліть тому, коли ці території ще активно розвивався, на перші позиції виходив промислово-виробничий фактор: металургійні заводи, шахти та гірничо-збагачувальні комбінати. Музична атмосфера, що цілком відповідало часові, орієнтувалася на мистецтво соціалістичного реалізму. Україністика – музична, театральна, образотворча, літературна, філософська – була рідкісною гостею на місцевих сценах та в різних освітніх установах. Тож у XXI столітті, точніше, у 2024 році, можна стверджувати, що гастрольні візити композитора та диригента, випускника Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка Мирослава Скорика до Дніпропетровської обласної філармонії стали яскравим, насиченим та глибоким фактором формування культурного середовища Дніпропетровщини, що значно доповнює історію музичної регіоналістики цього краю.

Маємо зазначити те, що дані тези не претендують на повний мистецтвознавчий аналіз зазначеної теми, адже невідомо, яка кількість архівних матеріалів зберіглася взагалі на шпальтах газет тих часів та афішах про гастролі Мирослава Скорика на сценах Дніпропетровщини. Тому пропонуємо інформаційно-узагальнювальний огляд та умовний розподіл тексту на своєрідні рубрики. Перша – виконавська.

«На сцені тоді ще Дніпродзержинського училища у 1973 році прозвучала світова прем'єра концерту для оркестру «Карпатський» Мирослава Скорика у виконанні Симфонічного оркестру Дніпропетровської обласної філармонії в рамках VI з'їзду композиторів України. Диригував сам композитор Мирослав

Скорик» [2]. Місцеві легенди розповідають також про те, що не тільки інтелігенція міста, але й працівники з різних цехів Дніпродзержинського металургійного комбінату відвідали цей концерт. Що було конкретним залученням робітничого класу до стилістики сучасної української музики.

Протягом майже двох десятиліть (1970-1980-ті рр.) симфонічний оркестр Дніпропетровської філармонії, головним диригентом якого був народний артист України Гурген Карапетян, приїздив у вересні до Кривого Рогу. На сцені місцевого музичного училища з успіхом відбувався музичний фестиваль «Криворізька осінь». У програмах симфонічного оркестру обов'язково значилася не тільки європейська класика, а й твори українських композиторів. Таким чином, вчителі та інженери, шахтарі та металурги ставали слухачами таких творів Мирослава Скорика, як «Партита № 4» для симфонічного оркестру, «24 каприси Паганіні», Концерт для віолончелі з оркестром, Духовний концерт «Реквієм» (у першій редакції – «Заупокійна»). Пізніше, коли розпочав свою діяльність дніпропетровський Будинок органної та камерної музики, твори Мирослава Скорика багато років прикрашали його афішу. Серед них були Токата, 6 прелюдій і фуг, Літургія святого Йоана Золотоустого. В одному з численних інтерв'ю сам маестро згадував також про те, що свого часу створив «Оду до ювілею міста Дніпропетровська» для симфонічного оркестру [Скорик М., Творча спадщина, 7].

Сенсацією ХХІ століття стала прем'єра опери «Мойсей», приурочена до візиту Папи Римського Івана Павла II до України (23-27 червня 2001). У 2006 році з нагоди 150-річчя І. Франка Львівський національний академічний театр опери та балету імені С. Крушельницької гастролював саме з оперою «Мойсей» містами України: Харків, Симферополь та Севастополь. Першим містом у цьому турі був Дніпропетровськ. Диригував заслужений діяч мистецтв України Михайло Дутчак. У головній партії виступив народний артист України Олександр Громиш. Показ цієї вистави справив на дніпрян непересічні враження, це було справжнє свято високого оперного мистецтва у промисловому місті.

Інтернет-видання зафіксували висловлювання Мирослава Скорика, що стосуються сприйняття композитором самої Дніпропетровщини: «Наскільки хороші взаємини у вас склалися з вітчизняними оперними театрами та філармоніями? – Із багатьма філармоніями дуже хороші взаємини. Мої авторські концерти були в Харкові, Донецьку, Одесі, Дніпропетровську й багатьох інших містах» [Бентя Ю., 2011, 1].

Свого часу великий успіх супроводжував концерти маестро «Мирослав Скорик у стилі «Джаз». Нащадкам залишилася така характеристика: «Саме з нашого міста почнеться грандіозне турне маестро. Так, програму почують у Харкові, Дніпрі, Києві та Львові» [Кольгофер, 2018, 5].

Міські свята завжди були улюбленими заходами серед жителів Дніпропетровщини. Першість у пропаганді високої музики належить диригенту, народному артисту України Дмитру Логвіну, який ще у часи активного концертування камерного оркестру «Пори року» неодноразово включав до репертуару твори Мирослава Скорика. «Великий класичний концерт до Дня міста, який пройшов у Дніпрі на оновленій площі Тараса Шевченка перед головним входом у парк Т. Шевченка 12 вересня 2020 року. Євген Кострицький (скрипка) виконує «Мелодію» Мирослава Скорика. Міжнародний симфонічний оркестр Festival. Диригент – народний артист України Дмитро Логвін» [6].

14 вересня 2021 року на сцені Дніпропетровської обласної філармонії у рамках міжнародного фестивалю «Скорик. Post Scriptum» відбувся концерт «Скорик. Мусоргський». Це був фінальний проєкт знаменитого українського композитора, у якому поєдналися його твори останніх років з музикою одного з найвидатніших композиторів XIX сторіччя Модеста Мусоргського. У концерті брали участь саксофоніст-віртуоз, переможець 30 міжнародних конкурсів Кента Ігараші (Японія); піаністи: заслужена артистка України Ганна Сагалова, лауреат міжнародних конкурсів Максим Шадько; солістка Національної опери України, заслужена артистка України Тетяна Ганіна (сопрано), яка виконала опус Мирослава Скорика «До Музи» на слова Богдана-Ігоря Антонича. Також прозвучав цикл «Картинки з виставки» М. Мусоргського, версію якого для

камерного оркестру та ансамблю з десяти ударних інструментів створив саме Мирослав Скорик. Диригував Айдар Торибаєв [9].

Друга рубрика – освітня, у якій виконавська практика гармонійно поєднується також з теоретичними знаннями здобувачів освіти. У цьому активно допомагає Youtube, відеохостинг, відеоматеріали якого фіксують сучасну музичну історію. У березні 2017 року у Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки (нині – Дніпровська академія музики) відбувся форум виконавців на народних інструментах, що був складовою міжнародного фестивалю «Музика без меж». Під керуванням диригентки та художньої керівниці Вікторії Кікас оркестр народних інструментів виконав твір «Діброво зелена» Мирослава Скорика. На домрі солірувала Яна Данилюк [Данилюк, 2017, 3].

Студентський ансамбль «Чарівниці» Дніпровської академії музики має вже поважний мистецький вік – 68 років. Його історія пов'язана з ім'ям славетної викладачки, заслуженої працівниці культури України Лідії Воріної. Сьогодні «Чарівницями», які виступали на багатьох сценах світу, керує заслужена працівниця культури України, професорка кафедри народних інструментів Дніпровської академії музики Світлана Овчарова. У репертуарі дніпровських «Чарівниць» є такі твори Мирослава Скорика: «Якби мені черевики» (на слова Т. Шевченка), «Листок з альбому», «Народний танець», танець з к/ф «Тіні забутих предків», «Мелодія» з к/ф «Гірський перевал», українська народна пісня в обробці Мирослава Скорика «Шуміла ліщина» з циклу «Три весільні пісні», а також «Намалюй мені ніч», «Не топчіть конвалій» (на слова Р Братуня).

2021 рік виявився для випускників Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки насиченим у плані аналізу творів Мирослава Скорика. Здобувачка вищої освіти спеціалізації «Фортепіано» Олександра Малиновська захистила випускню магістерську роботу «Дванадцять прелюдій та фуг М. Скорика як зразок сучасної української поліфонії». На всеукраїнському конкурсі студентських науково-творчих робіт ім. Н.О. Герасимової-Персидської О. Малиновська стала фіналісткою, а її науковий керівник, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії та теорії музики М.І. Варакута

отримала офіційний документ-подяку від голови журі конкурсу, доктора мистецтвознавства, професора, проректора з наукової роботи Національної музичної академії України ім. П. Чайковського А. Я. Скорик.

Також у цьому ж 2021 році бакалавр спеціалізації «Академічний спів» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки Олександр Мельник (нині – артист-вокаліст Київського академічного національного театру оперети) захистив випускню кваліфікаційну роботу «Баритон як гармонійна складова української оперної драматургії» (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри «Вокально-хорове мистецтво» А. Тулянцев). У підрозділі 2.3. «Баритони в українських операх 20-21 ст.» було зроблено виконавський ґрунтовний аналіз партії Поета з опери «Мойсей» М. Скорика.

До музичної слави сучасної Дніпропетровщини додалася й така визначна подія: «У 2021 році ім'я Мирослава Скорика було присвоєно Кам'янському музичному коледжу. На урочистостях з нагоди відкриття меморіальної дошки були присутні рідні та колеги композитора, зокрема, його дружина Адріана Ярославівна» [Руденко І., 2021, 8]. Започатковано фестиваль «Дні Мирослава Скорика в Кам'янському». Але у зв'язку із введенням в Україні воєнного стану більшість видовищних заходів перенесено на наступні роки. Але все одно персона Мирослава Скорика є тим музичним символом, що надихає молодь на знайомство з його творчої спадщиною.

У контексті наших тез логічно навести також цей абзац: «26 березня 2024 р. у малому залі коледжу відбувся цікавий позакласний захід, присвячений Народному артисту України М.М. Скорику, ім'ям якого названо Кам'янський музичний коледж. Захід пройшов у формі біографічної подорожі з елементами музикування та інсценізації під назвою «Гортаючи сторінки життя видатного музиканта». Студенти I та II курсів коледжу ЦК «Струнні інструменти», «Народні інструменти», «Оркестрові духові та ударні інструменти», «Хорове диригування» та учні II курсу ліцею способом журналістського дослідження розповіли історію життя видатного митця. Запрошені гості ознайомилися з

дитячими роками малого Скорика, його спогадами про спілкування з бабусею С. Крушельницькою, з першими кроками у музикуванні та композиторстві. На сцені промайнули й роки життя Скориків у депортації, повернення до Львову, навчання в консерваторіях, перші артистичні, композиторські успіхи Скорика. Зустріч з С. Параджановим, музика до фільму «Тіні забутих предків», перший український твіст «Не топчіть конвалії» і знаменита «Мелодія» ля-мінор – всі ці музичні надбання також знайшли відображення в сценарії заходу. Розповідь про композитора супроводжувалась музичними номерами у виконанні студентів та сценічними замальовками юних артистів. Незважаючи на складний час, творча енергія в стінах музичного коледжу не вщухає, а навпаки, набуває нової цікавої форми» [4].

Таким чином, творчість Мирослава Скорика яскраво переплітається з формуванням культурного середовища сучасної Дніпропетровщини, доповнюючи це середовище зовсім у новому, інтелектуально-виконавському, науково-аналітичному та освітньому аспектах. Це надає можливості музичній Дніпропетровщині набутися рис самобутності, вплинути на образну сферу майбутніх творчих досягнень.

Список використаної літератури та джерел

1. Бентя, Ю., 2011. Мирослав Скорик: У багатьох країнах відбувається поворот до традиційної музики, *День*, [online]. Режим доступу: <<https://day.kyiv.ua/article/kultura/myroslav-skoryk-u-bahatokh-krayinakh-vidbuvayetsya-povorot-do-tradytsiynoyi-muzyky>> [дата звернення: 07.04.2024].
2. Громадське телебачення Дніпра, 2021, [online]. Режим доступу: <<https://www.otv.ua/35315-2/>> [дата звернення: 02.04.2024].
3. Данилюк, Я., 2017. М. Скорик – Діброва зелена, [online]. Режим доступу: <<https://www.youtube.com/watch?v=oZ3rKXLyIvI>> [дата звернення: 05.04.2024].
4. 26 березня 2024р. в малому залі коледжу відбувся цікавий позакласний захід, присвячений Народному артисту України М. М. Скорику, 2024. *Кам'янський фаховий музичний коледж імені Героя України Мирослава Скорика*, [online]. Режим доступу: <<https://www.facebook.com/kammuscollege>> [дата звернення: 12.04.2024].
5. Кольгофер, 2018. Мирослав Скорик в стилі «Джаз»: як Хмельницький вітав видатного автора «Мелодії», [online]. Режим доступу: <<https://www.fondrodynkolgofer.com/all/video-galereya/miroslav-skorik-v-stili-dzhaz-yak-khmel>> [дата звернення: 11.04.2024].
6. Міжнародний симфонічний оркестр «The Festival». Диригент – народний артист України Дмитро Логвін, 2025, [online]. Режим доступу: <<https://www.youtube.com/watch?v=ESeEeGgnS1Y>> [дата звернення: 05.03.2025].
7. Мирослав Скорик. Творча спадщина, 2024, [online]. Режим доступу: <<https://myroslavskoryk.com/spadshchyna/>> [дата звернення: 11.04.2024].
8. Руденко, І., 2021. У музичному коледжі на Дніпропетровщині відкрили меморіальну дошку композитору Мирославу Скорику, [online]. Режим доступу: <<https://suspilne>

media/dnipro/178120-u-muzicnomu-koledzi-na-dnipropetrovsini-vidkrili-memorialnu-dosku-kompozitoru-miroslavu-skoriku/> [дата звернення: 07.04.2024].

9. Скорик. Post Scriptum, 2021, [online]. Режим доступу: <<https://dnipro.karabas.com/ua/skorik-musorgskij-2>> [дата звернення: 13.04.2024].

ГАННА ХАНАНАЄВА

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

викладач-методист вищої категорії КЗ «КФМК ім. М. Скорика «ДОР»

СЕРГІЙ ХАНАНАЄВ

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

кандидат мистецтвознавства,

доцент, завідувач відділення «КФМК ім. М. Скорика «ДОР»

(Кам'янськ, Україна)

©Хананаєва Г., 2024.

©Хананаєв С., 2024.

СТВОРЕННЯ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНИХ ПРОЄКТІВ ЯК РЕАЛІЗАЦІЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНЦІЙ

У сучасних динамічних умовах існування культурних та мистецьких явищ відбувається їх прискорена трансформація. У калейдоскопічному переформатуванні соціокультурної реальності загострюється детермінація культурних явищ, їх взаємовплив, співвідношення традиційного та новаторського.

Виконавський процес у всьому його різноманітті є результатом творчої діяльності в певному культурно-історичному середовищі. Художню цінність результату виконавства, його прогресивну гуманітарну місію визначає суспільство.

Творчі проєкти Кам'янського фахового музичного коледжу імені Мирослава Скорика – родзинка нашої освітньо-професійної програми. Саме в процесі реалізації мистецького проєкту перевіряються на практиці набуті здобувачами компетенції. Адже тут вони і співають, і танцюють, й опановують сценічний простір, грають ролі обраних персонажів, доносять зміст і сенс до публіки.

Робота зі студентським музично-театральним колективом – складна система, яка залежить від мети мистецького явища, від статусу виконавця або колективу виконавців, від матеріального забезпечення, від естетичних уподобань

публіки, стереотипів сприйняття та від жанрово-стильової визначеності матеріалу, що постає перед глядачами.

Цього разу ми вирішили зробити комедію. Чому саме комедію? У такий час, у час повномасштабної війни, ми написали та поставили комедійний мюзикл-пастіччо. Один з персонажів нашої вистави каже: «А можна якось ближче до нашого часу? Ми все ж таки живемо в ХХІ столітті. Живемо та воюємо».

Ми вирішили зробити комедію, щоб відчути пульс життя. Комедію, щоб хотілося посміхатись, радіти, бачити усмішки на обличчях. Комедію, щоб нашим життям не керували страх, відчай, сумні думки, щоб ми самі вирішували, яким буде наш наступний день. Наш сміх – це та сама гідність і незалежність. Наш сміх – запорука нашого психічного здоров'я та волі до перемоги. А ще ми дуже хотіли передати глядачам наше відчуття надії та серцебиття наших нескорених сердець та презентували комедію «Шекспіріада сучасності».

Ідею звернення до жанру мюзиклу-пастіччо підказала Валентина Миколаївна Мартинюк – композиторка, заслужений діяч мистецтв України. Саме з нею ми співпрацювали над попередніми мистецькими проєктами. Pasticcio – це така музична «мішанина», де можна об'єднати різні стилі та епохи і завдяки цьому створити нову виставу, використовуючи елементи художньої системи, які відсилають нас до раніше почутого. Ми забезпечили музичні характеристики героїв певними рисами та закріпили їх вербально.

Проєкт є творчою лабораторією, де можна спробувати себе в різних амплуа. І це не тільки акторські амплуа. Студенти брали активну участь і в сценарному процесі, вигадувати репліки, змінювали сутність діалогів, монологів своїх героїв. Завдання є досить важкими для нашого контингенту, який складається з підлітків та молоді. Їхня енергія працює як компенсаторний механізм, часто замінює їм знання та досвід.

Робота викладача-режисера та організатора творчого проєкту дуже складна. Донести сенс акторського завдання, логіку поведінки на сцені, принципи індивідуальної роботи над роллю, її етапів, правила сценічної дії та

взаємодії – це далеко не все. При цьому артист-вокаліст має не розгубити навички, отримані в класі з фаху, слідувати за правильністю співацького дихання, резонування, використанням вокальних технік, зберіганням співацької опори у процесі танцю, донесенням слова, ансамблюванням, а також слідувати за вказівкам диригента (адже ми працюємо з оркестром). Усе це потрібно робити на сцені за принципом «тут і зараз», як справжні професійні артисти. Участь у проєкті розвиває навички, необхідні в подальшій творчій роботі. Саме так гартується професійність.

Дія вистави відбувається в двох паралельних вимірах: у буремному сьогоденні та в майбутньому без війни, про яке ми всі мріємо. Головні персонажі вистави – Єва та Ярослав, журналісти, які працюють на телеканалі «Промінь». Вони разом пишуть сценарій комедійного музичного серіалу «Шекспіріада сучасності», в якому створюють образ майбутнього. 2,3,4,6 картини вистави – реалізація їхнього творчого задуму.

У діахронному русі художніх ідей є певний змістовний порядок. Спочатку ідея не має ні певної вербальної оболонки, ні жанрово-стилістичних координат, ні естетичних орієнтирів. Імператив смаків та мистецьких устремлінь визначається історичним часом, його реаліями. Таким чином готується ґрунт для виникнення нового художнього продукту, естетичний потенціал якого є очікуваним, затребуваним аудиторією. Так народжується та втілюється нова творча ідея.

Висновки. Багатозадачність роботи над музично-театральним проєктом реалізована творчою співдружністю викладачів та студентів коледжу в прем'єрній виставі. Процес реалізації проєкту перетворює функції кожного окремого учасника на виконавський досвід. Творча атмосфера, в якій відбувається процес постановки мюзиклу, запам'ятовується на все життя.

Список використаної літератури та джерел

1. Абрамович, О. та Кудренко, А., 2019. Сценічна пластика в контексті сучасного акторського мистецтва. *Молодий вчений*, 9(1), сс.133–136.
2. Барба, Е., 2001. *Паперове каное*. Львів: Літопис, 2001.
3. Брехт, Б., 1977. *Про мистецтво театру*. Київ: Мистецтво.
4. Дорош, М. І., та Горчанюк, В. А., 2016. *Розвиток сили та швидкісно-силових якостей засобами спортивних ігор*: конспект лекцій. Харків: УкрДУЗТ.

5. Кордон, М. В., 2007. *Українська та зарубіжна культура*: навчальний посібник. Київ: Центр учбової літератури.

6. Пасинок, В. Г., 2012. *Основи культури мовлення*: навчальний посібник. Київ: Центр навчальної літератури.

ЧЕНЬ ЛІНА

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

*аспірант кафедри теорії та методики музичної освіти
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.*

*Науковий керівник: Дмитро Юник,
доктор педагогічних наук,
професор кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна)*

©Ліна Ч., 2024.

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ ВОКАЛІСТА

Актуальність тематики дослідження зумовлюється потребою мистецтвознавства у розробці технологій формування індивідуального виконавського стилю вокаліста, який проявляється в оригінальній манері його творчої діяльності, тобто у самобутньому тембрально-естетичному забарвленні звуку, в оригінальному розвитку ритмічно-динамічних та мелодико-інтонаційних ліній музичних творів, а також в артистизмі.

У науковій літературі виконавську інтерпретацію вокальних творів митцями концертно-сценічної діяльності розмежовують на стильову та нестильову, де перша, у свою чергу, проявляється у трьох видах: стилізованій, стильній та виконавській. Звичайно, «найкращою» є стилізована інтерпретація вокальних творів, оскільки вона, на відміну від інших, максимально «афішує» автентичні риси особистісного індивідуально-виконавського стилю з «блискучим» віддзеркаленням звукового відтворення авторської концепції на підґрунті осмислення атрибутів стилів композитора, епохи й історичного періоду та ментально-національних ознак.

Враховуючи цю інформацію, технології формування індивідуального виконавського стилю вокаліста мають бути спрямовані на досягнення стилізованої інтерпретації музичних творів. Для цього такі технології доцільно розмежовувати на три етапи: перший етап спрямовується на пошук інформації

для усвідомлення стилю самого вокального твору з урахуванням композиторського задуму, рис його авторської музичної мови та суб'єктивних художньо-естетичних цінностей; другий – на безпосереднє формування унікальних рис тембрального забарвлення звуку завдяки доцільному застосуванню складників виконавського апарату; а третій – на формування самотутніх рис артистизму з урахуванням уявної побудови як сукцесивних, так і симультанних сценічних образів, а також їх прояв із застосуванням емоційно насичених комунікативних, регулятивних, показових та сенсорно-моторних сценічних рухів.

Отже, технології формування індивідуального виконавського стилю вокаліста мають передбачати створення певних творчих умов та їх реалізацію як під час роботи над музичними творами, так і у процесі прилюдної інтерпретації цих творів, а саме:

- *перша творча умова* має забезпечити усвідомлення основних рівнів екстраполяції рис індивідуального композиторського стилю з урахуванням національної ідентичності автора вокального твору, суб'єктивного віддзеркалення його внутрішнього світу та відображення онтологічного модусу автора вокального твору;

- *друга творча умова* має забезпечити віднайдення стильових «конструктів» вокального твору завдяки усвідомленню діючих на час його написання рис стилю епохи та культурно-історичного періоду;

- *третья творча умова* має забезпечити віднайдення рис етнічно-національного стилю, ознаки яких відображаються композитором у вокальному творі;

- *четверта творча умова* має забезпечити формування у вокаліста виконавських умінь та навичок відтворення самотутніх рис тембрального забарвлення звуку;

- *п'ята творча умова* має забезпечити досягнення динамічної та ритмічної відповідності розвитку мелодико-інтонаційних ліній стильовим ознакам вокального твору;

- *шоста творча умова* має забезпечити спрямування зусиль вокаліста на проектування досконалих сукцесивних чи симультанних сценічних образів під час роботи над музичними творами, риси яких відповідатимуть їх стильовим ознакам;

- *сьома творча умова* має мобілізувати потенціал вокаліста для максимально правдивого перевтілення у спроектовані сценічні образи сукцесивного чи симультанного виду як під час підготовки до презентації музичних творів, так і у процесі їх безпосередньої прилюдної інтерпретації;

- *восьма творча умова* має забезпечити досягнення вокалістом досконалого прояву різних видів сценічних рухів (комунікативних, регулятивних, показових та сенсорно-моторних) у процесі прилюдної презентації музичних творів.

Отже, індивідуальний виконавський стиль вокаліста формується на основі майстерного/немайстерного створення ним творчих умов у процесі роботи над музичними творами, і проявляється означений феномен також завдяки майстерному/немайстерному створенню митцем творчих умов, але вже під час прилюдної інтерпретації цих творів.

Список використаної літератури та джерел

1. Ван, Те, 2008. *Явище національного стилю в контексті музичної поетики опери*. Дис. канд. мистецтвознавства. Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової.
13. Вотріна, В., 2001. *Мистецтво співу і вокальна методика М. Е. Донець-Тессейр*. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
2. Катрич, О., 2000. *Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*: монографія. Дрогобич: Відродження.
3. Ма, Лін, 2022. Індивідуальний виконавський стиль піаніста в контексті теорії «ідентичності» Е. Еріксона. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4 (56–57), сс.140–153.
14. Сокол, О., 1996. *Стилістика музичного мовлення та термінологічні ремарки*. Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
6. Юник, Д., 2009. *Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування*: монографія. Київ: ДАКККиМ.

ЛІЛІЯ ШЕВЧЕНКО

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8602-9573>

*доктор мистецтвознавства, професор,
декан фортепіанно-теоретичного факультету
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
(Одеса, Україна).*

©Шевченко Л., 2024.

КИЇВСЬКІ ПРОЕКЦІЇ В БУТТЯ ОДЕСЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ-АКАДЕМІЇ ТА ВНЕСОК МУЗИЧНОЇ ОДЕСИ В ЗДОБУТКИ СТОЛИЧНОГО МУЗИЧНОГО ВИШУ УКРАЇНИ

Київські проєкції в одеський музичний виш пройшли через кафедри спеціального фортепіано і сольного вокалу, адже провідні майстри тих фахових напрямів, М. І. Рибицька та О. М. Благовідова, були сформовані у професійно-організаційному плані Києвом. Марія Іпатіївна Рибицька, уродженка Житомира, який щедро через Київ і безпосередньо зі свого лона подарував світові знаних у всій країні митців і вчених, закінчила київське музичне училище. Вчилася у класі Володимира В'ячеславовича (Вацлавовича) Пухальського, потім у Петербурзі в А. Єсипової, але київський творчий заряд живив усю її педагогічно-мистецьку біографію. Якщо її сподвижниці по Одеській консерваторії Марія Митрофанівна Старкова і Берта Михайлівна Рейнгальдт уславилися своїми випускниками, що у повноті своєї творчої моці проявилися поза Україною, то М.І. Рибицька виховала блискучу плеяду музикантів, серед яких на першому місці стоїть високоталановитий піаніст, переможець I Всеукраїнського конкурсу піаністів К. Данькевич, згодом всеукраїнського і ширше значення композитор, славетний ректор Одеської консерваторії післявоєнного періоду (1944-1951).

М. І. Рибицька виділялася прихильністю до просимволістських мистецьких кіл, творчо контактувала з Л. Ревуцьким, скрябіністом і випускником класу Пухальського з фортепіано Б. Яворським, вибудовувала самостійну позицію виконавського самоствердження, що явно наслідувала прощопенівські салонні принципи гри, де «краще не добрати, ніж перебрати».

О.М. Благовідова з досвідом лауреата Всесоюзного конкурсу 1932 року взяла участь у I Всеукраїнському конкурсі вокалістів у Києві – та отримала I премію, що визначило її долю: запрошення на роботу в Одесу, спочатку в

оперний театр, а згодом в Одеську консерваторію, де скоро посіла одне з базисних місць у підготовці вокалістів світового рівня.

Вказані провідні кафедри Одеського музичного вишу, прийнявши стимул творчого вдосконалення від Києва, згодом змогли передати вже своїх талановитих випускників на розквіт творчої діяльності у Києві. Найбільш яскраві сторінки – це робота у Києві блискучого випускника класу Благовідової Івана Пономаренка, діяльність народної артистки України Л. Марцевич, вихованки класу М.І. Рибицької.

Зв'язуючою ланкою одеської та київської скрипкових шкіл стала діяльність віртуоза, як його називали, «київського поляка» П. Коханьського, згодом всесвітньо відомого скрипаля, що починав в Одесі у класі Е. Млинарського. Останній тільки 2 роки, але вкрай плідно попрацював в Одеському музичному училищі (1886-1888). І на сьогодні випускник кафедри струнних інструментів в Одеській консерваторії, довго очолюваної позарядовим виконавцем і педагогом О. Станко, І. Андрієвський увійшов в елітний ряд музикантів Києва і вже на правах голови ДЕК, спеціалізованих рад із захисту дисертацій рівня доктора філософії тощо.

Одеська хорова школа, уславлена діяннями професора К. Пігрова, подарувала Києву А. Авдієвського, керівника загальноновизнаного хору імені Г. Верьовки. А на сьогодні спадкоємиця школи Пігрова, керівниця хору Одеської національної музичної академії Г. Шпак, множинний лауреат міжнародних конкурсів, хорових діл майстрів, отримує підтримку від київських колег у просуванні нових репертуарних здобутків одеського творчого колективу. Саме Г. Шпак представила в Києві твори О. Польового, композитора, що засвідчив свою вірність національним традиціям на пограниччі зі специфікою спеціально церковних втілень.

Від випускників першого ректора Одеської консерваторії, згодом провідного композитора і педагога Польщі В. Малішевського, у Київ прийшли два загальнонаціонального значення імені. Це композитор К. Данькевича, від 1950-х років професор Київської консерваторії, у паралель до нього розгорнулась

також діяльність композитора М. Вілінського, перше десятиліття праці якого в Одеському музичному виші дало життя композиторському дару вищезгаданого К. Данькевича.

Музикознавчі досягнення Одеси і Києва щільно пов'язані тим неймовірним стрибком, який здійснив Іван Арсеньович Котляревський, відкривши, у ролі проректора з наукової роботи Київської консерваторії, вперше в її історії аспірантуру і докторантуру, а випускники тих інститутів склали елітні шари музикознавчої України, Одеси у тому числі. І.А. Котляревський заснував і сьогодні живий та актуальний новітній напрям науки про музику – музичну культурологію, благословивши її на буття ще у 1987 році. Випускниками його класу стали доктори, провідні музикознавці сьогоденної України: О. Рощенко, О. Маркова, О. Самойленко, з яких перші два названих владають розгалуженим кругом підготовлених докторів і кандидатів наук.

Так склалося, що саме в Одесі знаходимо цілу плеяду вихованців І.А. Котляревського: крім зазначених вище докторів, професорів Маркової, Самойленко, в Одесі його школу представляють професор, заслужений діяч мистецтв України С. Мірошніченко, доктор мистецтвознавства, професор Д. Андросова. А в Київській академії плідно працюють випускники одеського музичного вишу, у тому числі професори В. Сумарокова, активно працювали Л. Дис, С. Терентьев.

І сьогодні, в умовах напружених тяжінь музичних вишів України до самоствердження регіональних індексів їх функціонування, зв'язок вишів столиці та Південної Пальміри не переривається – спільні зусилля з організації зустрічей, конференцій, концертних виступів різних рівнів, нарешті, захистів дисертацій вищого рівня докторів наук живляться творчими контактами особистостей і шкіл, утворених у розвиток закладених вищеназваними лідерами спеціалізацій і дослідницьких проєктів.

І одна надія: заведений *perpetum mobile* спільних творчих акцій підтвердить намічені збіги в обставинах заснування споріднених музичних закладів столичного Києва і Південної Пальміри, що на зорі доби романтизму

претендувала на столичний статус, і саме він склав стимул сходження уроджених і сформованих в Одесі зірок мистецтва і наукової думки в розгорненні їх дару в Києві. З ювілеєм Київської академії – щиро вітаємо і від серця бажаємо процвітання і ствердження на самому найвищому столичному рівні ваших надій і бажань.

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

Збірник матеріалів
всеукраїнської науково-практичної конференції
**НАУКОВІ ТА ТВОРЧІ ДІАЛОГИ СПІВПРАЦІ
У КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ
ПРОСТОРИ УКРАЇНИ**
(пам'яті академіків Олега Тимошенка та Мирослава Скорика)

Літературне редагування — *Інна Юрова*

Верстка і макетування — *Інна Антіпіна*

Дизайн обкладинки — *Інна Антіпіна*

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
(Київ, 28-29 травня 2024 року)
Формат 60×84 1/16. Папір офсетний. Друк офсетний.
Гарнітура Nimes New Roman. Обл.-вид. арк. 3.5. 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 внесення до Державного реєстру видавців,
виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції:
серія ДК № 2776 від 26.02.2007 р.

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