

Департамент культури і туризму, національностей та релігій
Чернігівської обласної державної адміністрації
Національна всеукраїнська музична спілка
Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка
КЗ «Чернігівський фаховий музичний коледж імені Л.М. Ревуцького»
Чернігівської обласної ради

Україна і Європа. Діалог культур

Чернігів, 2025

УДК 78(477:4):[37.016:78](082)

У45

DOI 10.58407/dialogkultur2025

Україна і Європа. Діалог культур: збірник наукових робіт учасників XXX всеукраїнської науково-практичної конференції з нагоди святкування фестивалю «Дні Ревуцького в Чернігові» (м. Чернігів, 20-21 лютого 2025 р.). Чернігів, 2025. 234 с.

*Рекомендовано до друку
методичною радою
Чернігівського фахового музичного коледжу
ім. Л. М. Ревуцького
(протокол № 4 від 10 квітня 2025 року)*

Матеріали викладено в авторській редакції з незначними коректорськими правками. За достовірність та оригінальність інформації, зміст наукових робіт, коректність цитування наукових джерел відповідальність несуть автори та їх наукові керівники.

Відповідальна за друк: Тупікова Г. А.

© Автори статей
© Чернігівський фаховий
музичний коледж
імені Л. М. Ревуцького

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Суховерський Володимир Михайлович – заслужений діяч мистецтв України, голова обласного методичного об'єднання викладачів мистецьких шкіл, директор Чернігівського фахового музичного коледжу імені Л. М. Ревуцького

Тупікова Ганна Анатоліївна – кандидат педагогічних наук, завідувач навчально-методичної лабораторії Чернігівського фахового музичного коледжу імені Л. М. Ревуцького

Іволга Сусанна Феодосіївна – викладач-методист, голова ЦК музичної літератури Чернігівського фахового музичного коледжу імені Л. М. Ревуцького

Фень Олена Михайлівна – викладач музично-теоретичних дисциплін Чернігівського фахового музичного коледжу імені Л. М. Ревуцького

Ситор Тетяна Володимирівна – викладач-методист музично-теоретичних дисциплін Чернігівського фахового музичного коледжу імені Л. М. Ревуцького

Скорик Тамара Володимирівна – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка

Дорошенко Тетяна Володимирівна – заслужений працівник освіти України, доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка

Грицун Юлія Миколаївна - член Національної спілки композиторів України, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка

Кондратенко Ірина Анатоліївна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка

ЗМІСТ

Носовець Наталія Михайлівна ВІТАЛЬНЕ СЛОВО	9
Суховерський Володимир Михайлович ВІТАЛЬНЕ СЛОВО	11
Скорик Тамара Володимирівна ВІТАЛЬНЕ СЛОВО	13
Іволга Сусанна Феодосіївна ДО 30-ТИ РІЧЧЯ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ	14
Кузик Валентина Володимирівна ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ТА ОБРАЗНО-СИМВОЛІЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ КАМЕРНИХ ШЕДЕВРІВ ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО: ІНТЕРМЕЦО ДЛЯ СКРИПКИ З ФОРТЕПІАНО ТА БАЛАДА ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ФОРТЕПІАНО	16
Антошина Лариса Володимирівна РОЛЬ МОВНОЇ ОСВІТИ У ФОРМУВАННІ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ МУЗИКАНТІВ	22
Базиліук Наталія Антонівна МІЖНАРОДНІ НОРМИ З БЕЗПЕКИ ЖИТТЄДІЯЛЬНОСТІ У ПРОФЕСІЇ ВИКЛАДАЧА МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ	25
Богданович Володимир Володимирович ВІД СТУДЕНТКИ ЧЕРНІГІВСЬКОГО МУЗИЧНОГО УЧИЛИЩА ДО ЗАСЛУЖЕНОГО ПРАЦІВНИКА ОСВІТИ УКРАЇНИ	33
Бриль Артем Сергійович ПОЄДНАННЯ «ОКТАТОНІЦИЗМУ» ТА «ДОДЕКАФОНІЗМУ» У ТВОРЧОСТІ ЛУЇДЖІ ДАЛЛАПІККОЛІ	37
Бурда Руслана Львівна, Бурда Юліана Ігорівна ТВОРЧА ПОСТАТЬ КОМПОЗИТОРА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ІГОРЯ СОНЕВИЦЬКОГО У СВІТОВОМУ ВИМІРІ	39
Дегтяренко Віра Юріївна НОВАТОРСЬКІ РИСИ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ «ЗОЛОТИЙ ОБРУЧ» Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ І ДІЇ)	42
Дорошенко Тетяна Володимирівна ШЛЯХИ РЕАЛІЗАЦІЇ АКСІОЛОГІЧНОГО ПІДХОДУ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ	44
Дорош Альона Сергіївна, наук. кер. Таранченко Олена Георгіївна ПЕРШЕ ФОРТЕПІАННЕ ТРІО Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО: НОВАТОРСЬКІ РИСИ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ	48
Загляда Анна Олександрівна, наук. кер. Фень Олена Михайлівна ВНЕСОК ГЕРАСИМЕНКІВ У РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА	52
Кавунник Олена Анатоліївна МИСТЕЦЬКИЙ КОНТЕНТ НІЖИНА ЧЕРНІГОВО-СІВЕРЩИНИ УКРАЇНИ В СЬОГОДЕННІ МІЖКУЛЬТУРНИХ ЄВРОПЕЙСЬКИХ	57

КОМУНІКАЦІЙ	
Карабєрова Ганна Володимирівна МУЗИКА ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ДІТЕЙ З ОСОБЛИВИМИ ПОТРЕБАМИ	64
Карпенко Єлїзавета Григорівна, наук. кер. Кондратенко Ірина Анатолїївна ПОЧАТКОВА ФОРТЕПІАННА ОСВІТА В КИТАЇ	68
Кожух Олена Миколаївна УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА: ВІД ВПЛИВУ НА ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ ДО ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ НА СВІТОВОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ	70
Коцур Тетяна Вікторівна ІНТЕРАКТИВНА ГРА ЯК ЗАСІБ ЗАКРІПЛЕННЯ ТЕОРЕТИЧНИХ НАВИЧОК ЮНОГО ПІАНІСТА	75
Кравченко Денис Максимович, Солдатенко Олександр Ігорович ВИКОРИСТАННЯ МОЖЛИВОСТЕЙ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ПРИ РОЗУЧУВАННІ НОВИХ ТВОРІВ ГІТАРНОГО РЕПЕРТУАРУ	78
Криволап Наталїя Вікторівна, наук. кер. Кондратенко Ірина Анатолїївна ПОЛІЖАНРОВІСТЬ У РЕПЕРТУАРНОМУ ДОСВІДІ ВИКЛАДАЧА-АКОРДЕОНІСТА ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ	83
Куриленко Ольга Олександрівна ЕВОЛЮЦІЯ ДОМРИ	86
Кухаренко Полїна Олександрівна, наук. кер. Фень Олена Михайлівна СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ Б. М. ЛЯТОШИНСЬКОГО НА ПРИКЛАДІ СТРУННОГО КВАРТЕТУ № 2 ОР. 4	89
Куровська Лариса Дмитрівна МАЕСТРО ОЛЕКСАНДР КОШИЦЬ – МІСІОНЕР УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ (ДО 150-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)	92
Маркович Галина Василівна ВНЕСОК МИКОЛИ ЛИСЕНКА В ІНТЕРПРЕТАЦІЮ ФОЛЬКЛОРУ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ	99
Маслюк Алла Сергїївна, наук. кер. Скорик Тамара Володимирівна ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЕМОЦІЙНОЇ СТІЙКОСТІ У МУЗИЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ	103
Митько Ганна Вікторівна МИРОСЛАВ СКОРИК. МУЗИКА ДО КІНОФІЛЬМУ «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» У КОНТЕКСТІ НЕОФОЛЬКЛОРИЗМУ	105
Марценківська Олена Вадимівна МУЗИЧНИЙ РОМАНТИЗМ В КОНТЕКСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО	107

Матяш Анна Олексіївна, наук. кер. Фень Олена Михайлівна ОСОБЛИВОСТІ ВЕСІЛЬНОГО ОБРЯДУ В НИЖИНЬСЬКОМУ РАЙОНІ ЧЕРНІГІВЩИНИ (КІНЕЦЬ ХХ – ПОЧАТОК ХХІ ст.)	116
Невальонна Тетяна Сергіївна, наук. кер. Копиця Маріанна Давидівна «ЛІРИЧНА СИМФОНІСТА» ОРТВІНА БЕННІНГОФФА: ДО ПИТАННЯ УКРАЇНСЬКО-НІМЕЦЬКИХ ЗВ'ЯЗКІВ	120
Пуліна Ірина Ігорівна, наук. кер. Грицун Юлія Миколаївна РИСИ НЕОРОМАНТИЗМУ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ЮЛІЇ ГРИЦУН	124
Резнєва Галина Георгіївна УКРАЇНСЬКА МУЗИКА НА СВІТОВИХ СЦЕНАХ	127
Рудаєвська Надія Дмитрівна, Панкевич Олександра Степанівна ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ РОМАНС В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ	131
Савченко Іван Вікторович РОЛЬ ІМПРОВІЗАЦІЇ В ДЖАЗОВІЙ КОМПОЗИЦІЇ: ІСТОРИЧНИЙ ТА ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТИ	134
Свириденко Діана Іванівна ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ УЧНІВ-ПІАНІСТІВ У ПРОЦЕСІ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИКУВАННЯ	136
Сілівестрова Олена Олександрівна, наук. кер. Іволга Сусанна Феодосіївна НАВЧАННЯ М. В. ЛИСЕНКА В ЛЕЙПЦИГУ ЯК ОДИН З ЧИННИКІВ ФОРМУВАННЯ ЙОГО ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ	143
Скляр Юлія Вячеславівна, наук. кер. Грицун Юлія Миколаївна ОБРАЗ ЖІНКИ У ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНСЬКОГО РОМАНСУ (НА ПРИКЛАДІ СОЛОСПІВІВ МИКОЛИ ЛИСЕНКА)	147
Сльозко Дмитро Сергійович, наук. кер. Кондратенко Ірина Анатоліївна ОСОБЛИВОСТІ ЕСТРАДНОЇ МАНЕРИ СПІВУ	150
Соколенко Ірина Михайлівна ВЕСІЛЬНІ РИТУАЛИ В КУЛЬТУРАХ СКАНДИНАВІЇ ТА КИЇВСЬКОЇ РУСІ	153
Солдатенко Олександр Ігорович ВИКОРИСТАННЯ ІКТ ПРИ ВИВЧЕННІ ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА СТУДЕНТАМИ ЗВО	158
Соловей Лариса Михайлівна МИКОЛА ЛАСТОВЕЦЬКИЙ. ХОРОВИЙ ЗБІРНИК «БОГ. УКРАЇНА: СЛАВА УКРАЇНІ! – ГЕРОЯМ СЛАВА! НАРОД»	163
Соловйова Тетяна Олегівна ІНТЕГРАЦІЯ ТЕМАТИЧНОЇ МУЗИКИ У НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС ЯК КАТАЛІЗАТОР РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО СЛУХУ	167
Спека Анна Олександрівна СПЕЦИФІКА УСПАДКУВАННЯ ТРАДИЦІЙ У ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮРАХ РІХАРДА ШТРАУСА	169

(ДО 160-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ КОМПОЗИТОРА)	
Суховерський Володимир Михайлович ПРИЛУЦЬКИЙ ПЕРІОД ЖИТТЯ ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО. КАНТАТА «ХУСТИНА»: СТАНОВЛЕННЯ КОМПОЗИТОРА	177
Тарасова Юлія Олександрівна НАУКОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ: ВІД МИНУЛОГО ДО СУЧАСНОСТІ	183
Тітова Злата Андріївна, наук. кер. Іволга Сусанна Феодосіївна УКРАЇНСЬКІ МУЗИКАНТИ ЗА КОРДОНОМ. СКЛАДОВІ УСПІХУ ОКСАНИ ЛИНІВ	187
Тригубенко Олександра Андріївна, наук. кер. Фень Олена Михайлівна ВИЩА ОСВІТА В БЕРНІ: МОСТИ З УКРАЇНОЮ	191
Тупікова Ганна Анатоліївна МУЗИЧНИЙ ТАБІР ЯК ІННОВАЦІЙНА ФОРМА ОСВІТНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ	193
Товтопят Ірина Юріївна, Лівенко Марія Андріївна, наук. кер. Іволга Сусанна Феодосіївна УКРАЇНЦІ ЗА КОРДОНОМ. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ОЛЕНИ БЕЛКІНОЇ	201
Шаповалова Оксана Миколаївна ВІДЕО РЯД ЯК СКЛАДОВА УРОКУ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН У МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ	204
Шиліна Марина Костянтинівна, наук. кер. Таранченко Олена Георгіївна ПОСТАТЬ І МІСЦЕ СІМОНА КАМАРТІНА В МУЗИЧНОМУ ДІАЛОЗІ ШВЕЙЦАРІЯ-УКРАЇНА (ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ)	207
Шпак Ірина Олександрівна, співавтор-консультант - Іволга Сусанна Феодосіївна ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ «АЛКІД» ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО	209
Шимоняк Галина Орестівна НАРОДНА ПІСНЯ В ДОСЛІДЖЕННЯХ ТА ТВОРАХ ІВАНА ФРАНКА	212
Фойдер Тетяна Михайлівна, Пархоменко Микола Леонідович ФАКТОРИ СЦЕНІЧНОГО ХВИЛЮВАННЯ	216
Чуприна Ірина Сергіївна УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ШКОЛА: ТРАДИЦІЇ, ДОСВІД І ПЕРСПЕКТИВИ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ	217
Харчук Ірина, Олійник Єлизавета, наук. кер. Фень Олена Михайлівна СТИЛЬОВІ РИСИ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛК-ДЖАЗУ НА ПРИКЛАДАХ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ ВИКОНАВЦІВ МЛАДИ ТА ГУРТУ LELEKA	226

Badalov Oleg Pavlovich

S. SULIMOVSKY AS A LEADING VARIETY PERFORMER OF THE
CHERNIGOV REGION OF THE FIRST QUARTER OF THE 21st
CENTURY

231

ВІТАЛЬНЕ СЛОВО

*кандидата педагогічних наук, доцента, проректора з наукової роботи
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка*

Шановні колеги, учасники та гості конференції!

Щиро вітаю вас на поважному науковому заході, присвяченому діалогу культур між Україною та Європою. Сьогодні цей діалог набуває особливого значення, адже культура – це не лише мистецтво чи традиції, а й спосіб порозуміння, єднання та взаємопідтримки між народами.

Війна, що триває в Україні, змінила багато аспектів нашого життя, але не змогла знищити нашу культуру. Навпаки, у ці складні часи мистецтво стало голосом народу, зброєю духу, способом осмислення трагедії та засобом комунікації зі світом. Українські художники, музиканти, письменники, режисери перетворюють власний біль і боротьбу на потужні культурні меседжі, які знаходять відгук у серцях людей у різних куточках світу, нагадують світові про цінність людської гідності та свободи.

Особливе місце у цьому процесі займає українська музика. Композитор Мирослав Скорик казав: *«Музика – це найкоротший шлях до людського серця»*. Сьогодні українська музика несе світу правду, силу та надію. Музика завжди була і залишається невід’ємною частиною нашої національної ідентичності. Від давніх народних пісень і козацьких дум до класичних творів Миколи Лисенка, Бориса Лятошинського, сучасних композиторів та нових музичних течій – усе це є свідченням багатства і глибини української музичної культури.

Сьогодні, коли українське мистецтво здобуває дедалі більше визнання у світі, важливо не лише зберігати та досліджувати музичну спадщину, а й інтегрувати її у світовий культурний простір. Українська музика єднає нас із міжнародною спільнотою, створює нові можливості для діалогу та співпраці, стала інструментом культурної дипломатії.

Шановний Володимире Михайловичу, шановні колеги, викладачі, студенти Чернігівського фахового музичного коледжу імені Л.М. Ревуцького, від імені ректора і всього ректорату НУЧК імені Т.Г. Шевченка щиро дякую вам за плідну багаторічну співпрацю, професіоналізм та відданість справі розвитку музичного мистецтва. Ваша діяльність є неоціненною для збереження та популяризації української музичної культури, а також для підготовки нових поколінь талановитих митців.

Спільні проекти, науково-творчі ініціативи та мистецькі заходи, які ми реалізуємо разом, є яскравим прикладом того, як партнерство між закладами освіти сприяє розширенню можливостей для молоді, розвитку культурного простору та інтеграції української музики у світовий контекст.

Переконана, що наша співпраця й надалі буде збагачувати обидві сторони новими ідеями, досягненнями та яскравими творчими звершеннями.

Шановні учасники конференції! Нехай це наукове зібрання стане ще одним кроком у нашому діалозі, майданчиком для глибоких дискусій, цікавих відкриттів і нових партнерств. Бажаю всім учасникам натхнення, конструктивного обміну думками та подальшого розвитку української музичної науки!

Слава Україні! Слава Збройним Силам України!

*З повагою,
кандидат педагогічних наук, доцент,
проректор з наукової роботи
Національного університету
«Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка*

Наталія НОСОВЕЦЬ

ВІТАЛЬНЕ СЛОВО

заслуженого діяча мистецтв України, голови обласного методичного об'єднання викладачів мистецьких шкіл, директора Чернігівського музичного коледжу ім. Л. М. Ревуцького

Вітаю Вас, шановні колеги! Ми раді вас вітати на ювілейній, тридцятій науково-практичній конференції, де актуалізуємо тему «Україна і Європа. Діалог культур». Сучасний світ вимагає глибшого розуміння культурної взаємодії, збереження національної ідентичності та інтеграції в загальноєвропейський культурний простір.

Пошук стратегії вирішення актуальних викликів і проблем у сфері музичного мистецтва та музичної освіти залишається пріоритетним завданням, завдяки яким визначились напрями роботи конференції:

1. Українська музична спадщина в міжнародному культурному просторі.
2. Випускники Чернігівського фахового музичного коледжу: досвід та досягнення.
3. Музична освіта в умовах інноваційних змін та міжкультурного діалогу.

Особливу увагу приділено навчально-методичній проблематиці, яка сприяє вдосконаленню освітнього процесу та розвитку виконавських шкіл Чернігово-Сіверщини. Ключовий блок, який ми не змінюємо та наповнюємо тематичним матеріалом протягом вже кількох років - історія Чернігівського фахового музичного коледжу ім. Л. М. Ревуцького, який є невід'ємною складовою цього процесу, адже він відображає глибокі традиції музичної освіти та її значення для регіону. Систематично розглядаються актуальні напрями історико-теоретичних, виконавсько-інтерпретаційних і біографічних досліджень сучасності, а також публікуються матеріали, присвячені ювілейним датам видатних діячів музичного мистецтва та значущим подіям.

Щиро дякую шанованим гостям: видатній науковиці в галузі ревуцькознавства, яка багато років активно підтримує нашу конференцію. Це кандидатка мистецтвознавства, старша наукова співробітниця відділу музикознавства та музичної етнології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, лавреатка премій ім. М. Лисенка та ім. М. Леонтовича Валентина Володимирівна Кузик. Це Копиця Маріанна Давидівна - заслужена працівниця освіти України, докторка мистецтвознавства, професорка, завідувачка кафедри історії української музики та музичної фольклористики.

Дякую за те, що ви з нами!

*З повагою,
директор Чернігівського фахового музичного
коледжу ім. Л. М. Ревуцького,
заслужений діяч мистецтв України,
голова обласного методичного
об'єднання викладачів мистецьких шкіл*

Володимир СУХОВЕРСЬКИЙ

ВІТАЛЬНЕ СЛОВО

Вітаю всіх учасників ХХХ Всеукраїнської науково-практичної конференції «Україна і Європа. Діалог культур» в рамках фестивалю «Дні Л.Ревуцького в Чернігові»!

Євроінтеграційний вектор розвитку України, єдиний європейський освітній простір, докорінні соціально-культурні та економічні зміни вимагають відповідних перетворень у сфері культури і мистецтва, системі музичної підготовки фахівців. Суспільство потребує компетентних музикантів та музичних педагогів, які здатні до активних цілеспрямованих дій в умовах трансформацій у сфері освіти, динамічного розвитку культури та музичного мистецтва. З огляду на це, стає доцільним поглиблення діалогу культур, вивчення тенденцій та провідних ознак сучасної європейської музичної освіти, що дозволить визначити оптимальні шляхи подальшого функціонування професійної музичної освіти України. Тож тематика конференції є важливою і на часі.

Хочу підкреслити активну багаторічну співпрацю кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г.Шевченка з фаховим музичним коледжем імені Л.Ревуцького. Реалізуючи принцип наступності музичної освіти, кафедра мистецьких дисциплін створила навчально-наукову лабораторію мистецької освіти, яка об'єднала музичну школу №2 імені Євгена Богословського, фаховий музичний коледж та університет. Дуже приємно, що її очолила композиторка, членкиня спілки композиторів України, кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри мистецьких дисциплін Юлія Грицун. Кафедра мистецьких дисциплін має багато позитивних практик співпраці з освітніми музичними закладами регіону, сподіваємось, що ця співпраця буде ще більш успішною і ми разом будемо сприяти якісній підготовці фахівців музичного мистецтва.

Сьогодні культура і мистецтво відіграють важливу роль у житті суспільства, наповнюючи життєвий простір позитивними емоціями, еднаючи українців духовно, що допомагає вистояти і вижити в цей час. То ж бажаю успіхів всім учасникам конференції і подальших творчих та наукових здобутків.

*Завідувач кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т.Г.Шевченка, доктор педагогічних наук,
професор*

Тамара СКОРИК

*Сусанна ІВОЛГА,
викладач-методист, голова ЦК музичної літератури
Чернігівського фахового музичного
коледжу імені Л. М. Ревуцького*

ДО 30-РІЧЧЯ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

Підійшовши до рубіжної ювілейної дати – 30-річчя Всеукраїнської науково-теоретичної конференції ім. Л.М. Ревуцького, варто згадати найбільш яскраві сторінки її історії та знакові події, що залишилися у численних фотоматеріалах і спогадах учасників.

В далекому 1995 р. ініціаторами та організаторами теоретичної конференції стали директор музичного коледжу ім. Л.М. Ревуцького Володимир Суховерський та завідувачка циклової комісії музичної літератури Алла Онишків. Вони запропонували на базі Чернігівського музичного коледжу(тоді ще училища) до 20 лютого – пам'ятної дати дня народження Левка Ревуцького – щорічно проводити науково-практичну конференцію, присвячену проблемам розвитку українського музичного мистецтва. Колектив коледжу і студенти радо сприйняли цю ідею. І хоча тематика конференції охоплювала широке коло питань (історико-культурних, аналітичних), на початковому етапі формат заходу залишався камерним: доповіді та виступи з ілюстраціями до них готували викладачі та студенти теоретичного і виконавських відділів коледжу.

Поступово географія форуму розширювалася, і до участі в ньому долучалися викладачі мистецьких закладів міста, області та інших регіонів нашої країни. Вони готували краєзнавчі матеріали, ділилися спогадами про своїх знаних педагогів, досліджували їх методикау, виконавський стиль. Невдовзі до Чернігова завітали дослідники з Харкова, Києва, Дрогобича, Полтави та багатьох інших міст України.

Однією з улюблених тем науковців стала творчість українських композиторів, зокрема, Левка Ревуцького. З висоти сьогодення дослідники розглядали факти біографії митця, аналізували його композиції. Такими є доповіді Лариси Куровської, Олени Денисенко, Івана Коцюри . Та особливо аудиторія завжди очікувала на приїзд головного «ревуцькознавця» країни – доктора філософії, лауреата премії ім. М. Лисенка – Валентини Володимирівни Кузик, яка стала натхненницею і постійною учасницею наших заходів. Її дослідження вирізняються глибоким аналітичним,

новаторським і творчим підходом: відкриття незнаних досі на широкий загал редакцій 2-ї симфонії і фортепіанного концерту Ревуцького, віднайдення його струнного квартету, зашифровані музичні символи – автограф композитора і, нарешті, знайомство з новітнім відгалуженням мистецтва – музичною семіотикою. Це далеко неповний перелік тем, з якими охоче ділиться музикознавець.

За ініціативи Валентини Кузик до Чернігівського музичного коледжу завітав правнук нашого славетного земляка – Тарас Ревуцький, який подарував закладу раритетні нотні видання XIX- поч.XX століть, що належали Левку Миколайовичу. Творчі зустрічі неодноразово проводилися з науковцями НМАУ – Мар'яною Давидівною Копицею, Радою Остапівною Лисенко.

З часом в самостійний науково-творчій захід відокремилася студентська конференція, яка стала творчою лабораторією майбутніх фахівців-дослідників. Свої розвідки вони відшліфовують, базуючись на курсових роботах, та під час концертно-лекторської практики.

У 2019 р. до організаційного комітету наукового заходу увійшла Ганна Тупікова – кандидат педагогічних наук, завідувачка навчально-методичною лабораторією Чернігівського фахового музичного коледжу. Ганна Анатоліївна – головний редактор збірки тез конференції. Перша збірка датована 2019 р. Всього вийшло з друку 6 збірників. Видання присвячені ювілеям Л.М. Ревуцького і Б. М. Лятошинського, традиціям і сучасності музичного виконавства, синтезу мистецтв, питанням музикознавства у вимірі теорії, методики, практики.

За сприяння директора коледжу – заслуженого діяча мистецтв України Володимира Суховерського – була впроваджена премія ім. Левка Миколайовича Ревуцького. Першим лауреатом премії стала завідувачка меморіальним музеєм-садибою братів Ревуцьких в Іржавці Людмила Осадча.

Лауреатами премії стали також викладачі коледжу - Маргарита Деміденко, Юлія Грицун, Ганна Тупікова, які здійснюють не тільки значну творчу, наукову але і активну суспільну діяльність.

Оглядаючись назад, підводячи певні підсумки, ми не зупиняємось. Ми боремося, дивимося в майбутнє...

музикознавець, доктор філософії мистецтва, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства та музичної етнології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів України, лауреат мистецьких премій імені Миколи Лисенка, імені Миколи Леонтовича та Міжнародної літературної премії «Сад божественних пісень» імені Григорія Сковороди

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ТА ОБРАЗНО-СИМВОЛІЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ КАМЕРНИХ ШЕДЕВРІВ ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО: ІНТЕРМЕЦО ДЛЯ СКРИПКИ З ФОРТЕПІАНО ТА БАЛАДА ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ З ФОРТЕПІАНО

Творча спадщина українського композитора-класика Левка Ревуцького не відзначається огромом аркушів. Проте його доробок несе сліди неймовірної прискіпливості автора до кожної написаної ноти, редакцій вже зробленого, що властиво самій природі майстра-перфекціоніста, який глибоко володів фаховою ерудицією і свідомо втілював власні естетико-стильові принципи.

Зрештою, якщо до камерно-інструментальної сфери віднести фортепіанні композиції (Прелюдії, *op.* 4, 1914–1915, *op.* 7, 1916–1921, *op.* 11, 1924, Соната, *op.* 1, 1912), включно з двома транскрипціями органних творів Й. С. Баха, реконструйований за недавно знайденими чернетками Струнний квартет та «дуетні опуси» – скрипка, віолончель, гобой, кларнет у супроводі фортепіано – то їх набереться аж 29! Більше немає. Але наскільки майстерно вони зроблені. А деякі одразу були визнані і слухачами, і прискіпливими колегами-музикантами як **шедеври** української камерної музики.

Моя доповідь присвячена двом «дуетним опусам»: «Інтермецо», *op.* 10, для скрипки з фортепіано (1926) та «Баладі», *op.* 20, для віолончелі з фортепіано (1933). Названі твори, як засвідчила столітня практика, стали безцінними перлинами українського музично-педагогічного репертуару, на якому зростали й нині зростають наші юні музиканти, виступають на численних конкурсах і виборюють престижні нагороди. Ці п'єси орієнтовані на класну роботу педагога з учнем, і, за задумом композитора, покликані сприяти засвоєнню національних фольклорних джерел ще з дитячих літ. Творення такої музики у перші десятиріччя ХХ ст. засвідчило прогресивну еволюцію напрямку, закладеного камерно-інструментальною творчістю Миколи Лисенка, зокрема його фортепіанними Рапсодіями, Баркаролою, струнним Тріо тощо.

Структурно-композиційна архітектоніка аналізованих «дуетних опусів» позначена спільними стильовими ознаками: 1) високо-етичні виміри

композиторської праці, скерованої на духотворчі завдання для молодого музиканта, а не на побутову потребу; 2) ставлення до народного джерела як до святині (своєрідний національний *cantus firmus*), і покликання митця зберегти її як безцінну традицію (про що говорила на попередній конференції); 3) унікальне гармонічне чуття, яким обдарувало митця Провидіння. Воно ґрунтується на гострому інтуїтивному сприйнятті психологічного наповнення конкретного тонального плану, його збагаченні, вияскравлені, відповідно творчого задуму; 4) логічна, досконало продумана форма композиції (тричастинна чи варіаційна, включно з образно підсумковою кодою); 5) можливість візуалізувати образно-психологічний зміст п'єси у графічних сакральних знаках / символах, відповідно до музики, зафіксованої у нотному тексті. Уведення того знаку або свідомо планується автором, або він підсвідомо «проростає». А слухачеві, читачеві, тим більш досліднику такий знак треба шукати, «вилуштити» як окремий золотавий камінчик смальти з мозаїки.

Левко Ревуцький – мудрий філософ у царині звуків – полишив нам багато таких знаків. Розкрити їх загадку, розтлумачити й зрозуміти закладене в музиці Майстра пречудове, думається, завдання для багатьох поколінь музикантів. Одразу зауважу, що кожен музичний твір показує свій тип пошуку прихованого символу. У даному випадку, відібрані для аналізу інструментальні дуети¹ Інтермецо для скрипки з фортепіано та Балада для віолончелі з фортепіано своїми тематичними ядрами відповідають другому типу – **Мандала** (диск), де, за тлумаченнями індійських гуру, «у краплині води відбивається всесвіт».

Почну з «Інтермецо» для скрипки з фортепіано, що ознаменувало початок нового мистецького проєкту – **розробку українського педагогічного репертуару для музичних шкіл**, яку 1926 року Л. Ревуцький разом з Григорієм Беклемішевим, Василем Золотарьовим та Віктором Косенком вперше в історії національної культури почали втілювати в життя. Твір побудовано у репризній тричастинній формі (+ кода), з динамічно посиленою репризою (кульмінація). Водночас у форму привнесено варіаційну композиторську техніку, де виразно й барвисто виписано діалог двох музикантів – скрипаля і піаніста, та елементи сонатної драматургії (розробкова хвиля, що підводить кульмінацію) Прикметно, за тематичний матеріал автор обрав фольклорні наспіви балади «Чи чули ви, люде, о такій

¹ Вважаю доцільним використовувати термін **дуети**, адже партія рояля розвинена образно й технічно на рівні зі струнними інструментами й вимагає професійної гри соліста-піаніста. Музикознавчий аналіз форми названих творів та історію їх написання подано у згаданій статті 2018 р.

новині» (1-й і 3-й розділи) та «Ой вербо, вербо, кучерява» (2-й розділ, середина) зі Станіславщини (тепер Івано-Франківщина). Звідки, чому?, адже на той час то були закордонні терени? Пояснити можуть два моменти: перший – тоді Л. Ревуцький записував з голосу співачки Олени Петляш (Петляш-Барілотті, 1890–1971), яка тільки-но повернулася до Києва, низку галицьких мелодій². Без сумніву, закохався в них і перевтілив у власній творчості – знаменитих «Галицьких піснях», «Інтермецо», фіналі фортепіанного Концерту F-dur. (Можна згадати і більш ранню обробку пісні «Чуєш, брате мій» на поезію Богдана Лепкого, що в роки пореволюційної руїни стала знаком братньої любові Левка і Дмитра Ревуцьких³).

Другий момент – у його серці жила ідея Соборної України, яку він вітав у дні Злуки 1918 року. Лев Миколайович завжди з глибоким почуттям ставився до фольклору, музики і музикантів західноукраїнських теренів. Жива була пам'ять про його з братом Дмитром зустрічі й розмови в 1918–1919 роках зі Станіславом Людкевичем, Філаретом Колесою, пізніше Василем Барвінським, коли ті перебували в Києві. Переконана, «Інтермецо» митець з Наддніпрянської України мислив як своєрідний символ-місток дружби, що поєднував поки що різні береги єдиної нації, єдиної культури, єдиної в майбутньому країни⁴.

Коли я писала книжку про Л. М. Ревуцького, то ще й гадки не мала, що через десять років сакральний знаках / символ творів буду шукати не у звуковій сфері, а візуалізувати у графіці, виведеній за нотним текстом⁵.

При візуалізації «Інтермецо» у центрі диску розмістила графіку за нотами лірично-наспівної балади, а по периметру (зовнішній шар) – більш драматичної за настроєм пісні «Ой вербо, вербо, кучерява» (її мотиви дадуть композитору імпульси до драматургічної розробки та підведення

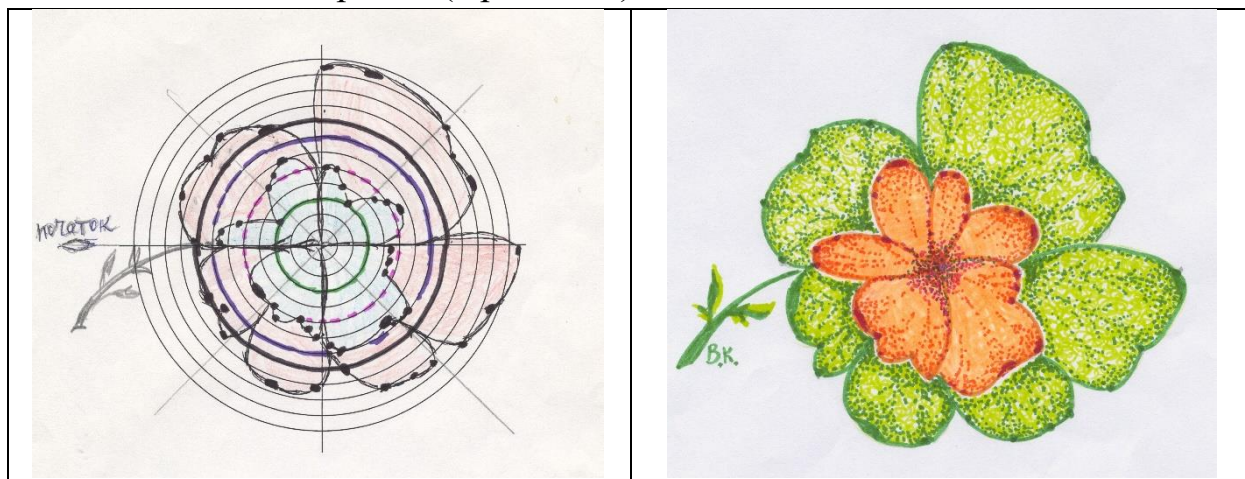
² Нотні аркуші з нашвидкуруч зафіксованими простим олівцем мелодіями народних, записаними від Олени Петляш, зберігаються у приватному архівному зібранні Л. Ревуцького в НАБ ім. В. І. Вернадського.

³ Музичною основою твору, зафіксованою Левком Лепким, став наспів чумацької народної пісні з Наддніпрянщини «Ой по горі сірі воли ходили», яку любив співати поет. Другу редакцію обробки пісні Л. Ревуцький зробив у січні 1942 року, коли взнав про трагічну загибель брата в окупованому Києві.

⁴ Одним із зразків ефектного віртуозного виконання «Інтермецо» вважаю гру видатного скрипаля Богодара Которовича і піаністки Ірини Цирікус у меморіальному кабінеті-музеї Л. Ревуцького по вул. Софійській, 18, здійснену в дні святкування 100-річчя митця (1989 р.). Відеозйомка цього виконання увійшла до документального телефільму «Ревуцькі», частина 2-а (К., 1998, реж. Б. Бойко, сценарій і ведуча В. Кузик). Всі фортепіанні твори, використані в т/ф, взято із грамзаписів М. Крушельницької.

⁵ З алгоритмами пошуку таких знаків я знайомила на попередніх конференціях.

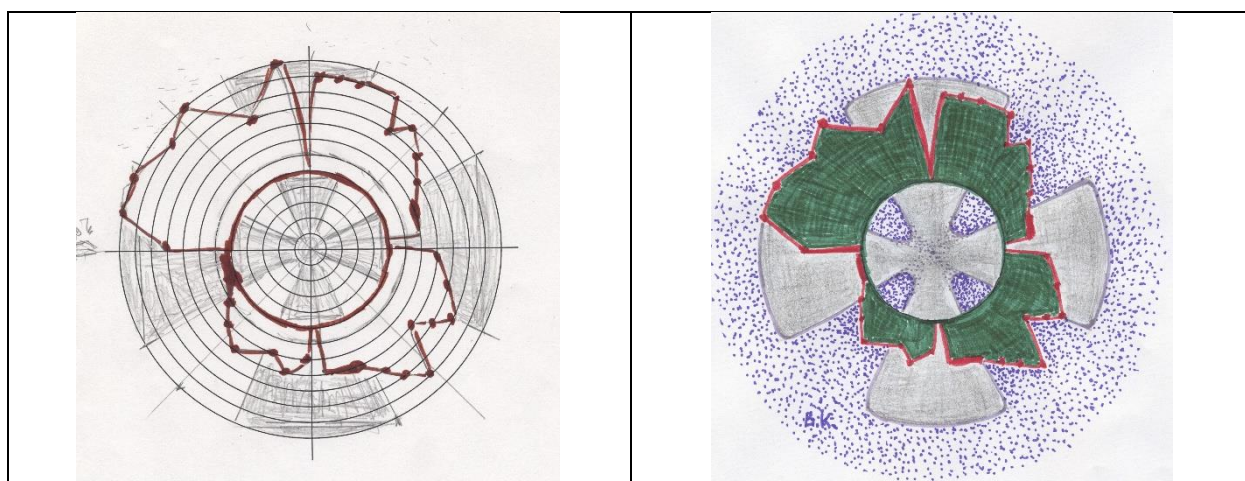
кульмінації і динамічної репризи на *ff*). Загалом вийшли абрис **КВІТКИ** – універсального сакрального світового символу життя й оновлення. А для самого Льва Миколайовича, можливо, маніфестація ідеї соборності України, де, попри сумні часи тоталітарного тиску, у вінку пісень переплелися і Галичина і Наддніпров'я. (Приклад 1)



Балада для віолончелі з фортепіано написана на тему історичної народної пісні «Яром, хлопці, яром, яром-долиною...», де оспівано похорон козацького кошового. Цей образ належить добі Козаччини, тож викликає асоціації з відомими жалобними піснями – народними реквіємами як «Козака несуть» чи про Нечая. Л. Ревуцький свій твір скомпонував у варіаційній формі (тема і 7 варіацій) вельми хитромудро та значно розширив рамки звичайних варіацій. У музиці Балади проглядається більш узагальнююче сонатно-симфонічне мислення [експозиція (тема, I var.), трагічна середина із розробковою хвилею (II var. – IV var.), що виводить кульмінацію (V var. – VI var.), кода-затухання (VII var.)]. Автор вдається до діалогічності віолончелі й фортепіано вже з II var., де вони «перегукуються» окремими фразами. У III var. у низькому регістрі (Ре контр-октави, домінанта ладу) на слабку останню долю (третю) з'являється тривожний дзвін похоронного набату, що в наступній IV var. трансформується у важкі акорди сарабанди (загострено-пунктирної ритміки) – траурної процесії, відомої з часів середньовіччя. Загальну картину сумної ходи передано партії фортепіано, а у віолончелі виписано коротенькі зойки-плачі, що розростаються у гостро акцентовану гнівну тираду (октавами, *ff*) і підводять кульмінацію твору. Увага, перед нами унікальне явище – подвійна кульмінація! Вперше вона проводиться із темою у віолончеліста, і звучить на віртуозних (секстолі) пасіонарних сплесках-пасажах фортепіано – V var. За тим – VI var. – тему в акордово посиленому викладі передано піаністу, а емоційний фон створюють віолончельні пасажі (теж секстолі). Музика цієї подвійної кульмінації

породжує відчуття **високої трагедії**, і десь перегукується із звукообразністю середини другої частини Другої симфонії митця. VII var. – кода-затухання з темою у діалозі фортепіано – віолончель, в якій автор для повноти створення картини «розвіювання попелу над світом» вдається до політональності, з використанням згущено хроматизованих інтонацій (за це його тоді звинувачували у формалізмі). Епічний пафос трагедії посилив заключний плагальний каданс (III–IV–I) із низькою мажорною субдомінантою: Cēs-dur – g-moll ⁶.

У жалобних наспівах трагічна нута переважно поєднується зі стриманим ламентуванням та згасанням життєвої енергії. От і графіка за нотами показує виразні елементи такого «згасання». Перша фраза ніби драматичний зойк плачу, аж до крику, де втілюється весь біль душі, друга фраза слабша, як і третя. А остання – четверта – зовсім вже без дихання, ніби шепотіння. Перед очима постає траурна процесія, цвинтар, хрести... (Приклад 2)



Такий образно-психологічний стан музики Балади пояснює рік її написання 1933 ⁷. Рік публічних судилищ над діячами української культури, звинувачених по сфабрикованій справі СБУ (розпочатій ще 1929) і достопам'ятний рік загально національної трагедії – Голодомору. Наголошую, Балада для віолончелі з фортепіано, тв. 20, Л. Ревуцького – перший в українській музиці твір, яким митець «своєю нотою», і думкою, і серцем відгукнувся на події часу. Лише через 60 років тему Голодомору

⁶ Загально визнано, що дорійський лад тлумачать як епічний, за рахунок мажорного субдомінантового тризвуку з високою секстою. Тут же бачимо авторську трансформацію ладу з низькою мажорною субдомінантою, такий собі «контр-дорійський» лад – Л. Ревуцький завжди вирізнявся «непередбаченим» гармонічним відчуттям.

⁷ На першодруку Балади була позначена присвята А. Беклемішеву – молодому віолончелісту, сину Г. Беклемішева. Однак, як пригадував син композитора Є. Ревуцького, той так і не зміг справитися із текстом твору і ніколи його не грав.

почнуть активно опрацьовувати в своїй музиці композитори іншої, нової доби.

Відомо, кожен справжній композитор, письменник, поет, щоб він не творив, завжди пише й про себе, залишає «звуковий образ автора». В аналізованих творах авторський музичний образ невід’ємний від фольклорного першоджерела. Він надихається цілющою праною народної мелодики та черпає в ній сили для власного життя, творення нових і неповторних звукових скарбів. Левко Ревуцький – мудрий філософ у царині звуків – полишив нам багато такого добра. Розкрити ту загадку, розтлумачити й зрозуміти закладене в музиці Майстра пречудове, думається, завдання для багатьох поколінь музикантів.

Список використаних джерел

1. Кузик В. Візуалізація музичної хвилі як експериментальний напрямок музичної семіотики XXI століття // Матеріали I Всеукраїнської науково-практичної онлайн конференції «Українське мистецтвознавство та культурологія: виклики XXI століття». Київській міжнародний університет, Київ, 2024, 10 грудня, с. 16–24. URL :

<file:///C:/Users/%D0%92%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0/Downloads/%D0%9C%D0%B0%D1%82%D1%96%D1%80%D0%B0%D0%BB%D0%B8%20%D0%B7%20%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B8%20%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%84%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BD%D1%86%D1%97%D1%96%20%D0%9C%D0%9C%2016.01.2025.pdf> (дата звернення 17.02.2025).

2. Кузик В. Нові обрії музичної семіотики у сьогоденні України. *Сучасні соціокультурні процеси: Компетентісно-аксіологічний аспект*. Збірник матеріалів IV Всеукраїнської науково-практичної конференції 10–11 листопада 2022 року. Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, Полтава, 2022, с. 84–93.

3. Кузик В. *Concordia – Гармонія образних символів музики гімнів і пісень: Нові обрії музичної семіотики*. Укрпатент, Свідоцтво № 131539 від 21.11.2024.

4. Кузик В. *Concordia / Гармонія сакральних символів: державні гімни України, США, Канади та Євросоюзу*. *Інтернет-журнал «Музика»*, 2024, 20 листоп. URL : <https://mus.art.co.ua/concrdia-harmonia-sakralnykh-symvoliv->

derzhavni-himny-ukrainy-ssha-kanady-ta-yevrosoiuzu/ (дата звернення 17.02.2025).

5. Кузик В. Обрії музичної семіотики: Сакральна символіка «Пісні», *op.* 18, для фортепіано Л. Ревуцького. *Музичне виконавське мистецтво: Традиції та сучасність*. Чернігів, 2023, с. 10–19.

6. Кузик В. У пошуку прихованих символів «мудрої музики» Левка Ревуцького (до 135-річчя від дня народження митця). *Музичне виконавське мистецтво: Традиції та сучасність*. Чернігів, 2024, с. 12-23.

*Лариса АНТОШИНА,
викладач-методист
КЗ «Чернігівський фаховий
музичний коледж
імені Л. М. Ревуцького»
Чернігівської обласної ради*

РОЛЬ МОВНОЇ ОСВІТИ У ФОРМУВАННІ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ МУЗИКАНТІВ

Сучасний музикант повинен не лише володіти професійними навичками гри на інструменті або вокалу, але й бути здатним ефективно комунікувати в різних мовних середовищах. В умовах глобалізації музичної культури мовна освіта стає важливим чинником професійного становлення виконавця, педагога, музикознавця, а володіння іноземними мовами дозволяє розширювати професійні горизонти, брати участь у міжнародних конкурсах та подіях, а також спілкуватися з колегами з різних країн.

Метою роботи є обґрунтування значення мовної освіти в процесі формування комунікативної компетентності студентів, які навчаються за спеціальністю "Музичне мистецтво", аналіз основних аспектів мовної підготовки музикантів та її вплив на професійну діяльність.

Мовна підготовка є важливою складовою професійного розвитку майбутніх музикантів. Особливу роль відіграє володіння правильною українською мовою. Грамотне мовлення сприяє успішному спілкуванню з колегами, студентами, аудиторією та представниками культурних установ. Важливо не лише знати професійну термінологію, а й правильно використовувати її в усному та писемному мовленні.

Прикладом важливості володіння українською мовою є діяльність відомих митців. Микола Лисенко, засновник української класичної музики,

наполягав на використанні української мови у своїх творах і вважав її необхідним елементом національної культури. Лицар української пісні, як називають автора музики «Молитви за Україну», написаної Олександром Кониським ще 1885 року, творив в умовах дії сумнозвісного Емського указу, коли пропагувати рідну музику було справжнім подвигом. Модний, харизматичний композитор усе своє життя не тільки присвятив поширенню саме української музики, але й розумів, що без мови вмирає культура й навпаки, тому долучався до складання «Словника української мови», видання українських пісень, здійснював наукові розвідки з етнографії.

Соломія Крушельницька, світова оперна співачка, популяризувала українську пісню в Європі та завжди підкреслювала свою національну ідентичність через мову та репертуар, включаючи в нього українські народні пісні, які виконувала перед закінченням концертів, що доводить: володіння мовою не лише формує культурний рівень музиканта, а й сприяє збереженню національних традицій.

Думки сучасних музикантів, які обстоюють необхідність спілкування рідною мовою, можуть стати потужним аргументом для здобувачів освіти: «З того моменту, як я почала говорити винятково українською, почуваюся сильнішою, ніби щось всередині мене зросло і дає мені сил» (Кола), «Українську треба знати, розуміти і поважати в Україні, тому що це один із головних елементів націє- та державотворчих процесів. Власне, якщо ти етнічно українець, дико було би не розмовляти своєю мовою з будь-яких міркувань, адже саме вона є ознакою цього самого українця» (О. Положинський), «Українська мова була, є і буде важливою. Це стратегічна річ. Не лише в сфері культури, але й у сфері побутового спілкування вона важлива» (Тарас Тополя) [1].

Мовна освіта сприяє розвитку когнітивних здібностей, поліпшенню пам'яті, аналітичного мислення та здатності до імпровізації, таким чином стаючи потужним засобом професійного зростання та самореалізації творчих особистостей.

Т. Скорик розглядає «комунікативну компетентність учителя музичного мистецтва як інтегративну якість особистості, яка опосередковує професійно-педагогічну діяльність, спрямовує на налагодження, підтримку та розвиток педагогічно доцільної взаємодії з усіма учасниками навчально-виховного процесу та забезпечує ефективне використання засобів музичного мистецтва у цій взаємодії» [3, с.109]. Комунікативна компетентність включає вміння усної та письмової взаємодії, розуміння професійної термінології та володіння навичками міжкультурної

комунікації. Для музикантів це особливо важливо у процесі навчання, обміну досвідом, викладання та творчої співпраці. В умовах активної міжкультурної взаємодії, що відбувається у сфері музичного мистецтва, здатність до ефективної комунікації дозволяє швидко адаптуватися до нового середовища й розширювати коло професійних контактів [2].

Комуникативна компетентність є необхідною для ефективного викладання музичних дисциплін, проведення репетицій та концертних заходів. У процесі виконавської діяльності музикантам доводиться взаємодіяти з диригентами, акомпаніаторами, продюсерами, організаторами заходів, а також аудиторією. Вміння чітко й грамотно висловлювати свої думки, розуміти побажання та зауваження інших учасників творчого процесу значно покращує якість професійної діяльності.

Зокрема, для майбутніх викладачів музики комуникативна компетентність відіграє ключову роль у навчальному процесі. Викладачі мають не лише передавати технічні знання та навички гри на музичних інструментах чи вокалу, а й формувати у вихованців естетичне сприйняття мистецтва. Грамотне мовлення, доступне пояснення складних музичних понять, правильне використання термінології та вміння ефективно комунікувати зі здобувачами освіти допомагає створити комфортне та продуктивне навчальне середовище. Крім того, розвинені комуникативні навички сприяють побудові довірливих стосунків між викладачем і здобувачами, що є важливим аспектом навчального процесу.

Для розвитку мовної компетентності студентам музичних спеціальностей, окрім вивчення риторики та культури української мови на заняттях, надаємо пропозиції, як вони можуть самостійно вдосконалювати культуру мовлення. Це, зокрема, читання якісної літератури українською мовою (художні, науково-популярні, професійні тексти), аналіз її з точки зору стилістики та риторики, зауважування цікавих слів, виразів, граматичних конструкцій; важливою є практика усного мовлення, яку можна здобувати, беручи участь у дискусіях або обговореннях українською мовою, виступах на конференціях, культурних заходах, під час проведення майстеркласів. Для розвитку мовлення корисним може бути використання соцмереж: ведення українською власного блогу, написання постів (публікація дописів з враженнями про музику, аналізом творів або оглядами концертів та використанням правильної української мови); коментування (залишати грамотно сформульовані коментарі, намагаючись уникати суржику).

Вдосконалити мовлення допоможе використання застосунків і ресурсів: мовні курси та додатки «Мова – ДНК нації», «Р.І.Д», Duolingo (для української мови), зокрема чернігівські - «Лагідна українізація» та «Про мову»; освітні канали на YouTube (наприклад, «На часі»), подкасти українською мовою, особливо ті, що стосуються культури, музики та мовлення. Роботі над правильною вимовою та стилістикою сприятиме прослуховування якісних зразків українського мовлення (радіо, телеведучих, дикторів). Безперечно, надважливим є спілкування українською в повсякденному житті та приєднання до україномовних спільнот у соцмережах. Завдяки цим прийомам здобувачі освіти зможуть не лише вдосконалити мовлення, а й зробити його виразнішим та професійнішим, що є важливим для музиканта.

Таким чином, мовна підготовка відіграє ключову роль у формуванні комунікативної компетентності майбутніх музикантів і є важливою складовою сучасної музичної освіти. Особливе значення має вдосконалення культури української мови, що сприяє професійному розвитку та збереженню національної музичної спадщини.

Список використаних джерел

1. Каленська А. Бути собою: мовна стійкість дає людям змогу формувати середовище, а не залежати від нього. URL: <https://surl.li/hwxmuz> (Дата звернення: 10.02.2025)
2. Лупак Н. М. Формування комунікативної компетентності майбутніх учителів мистецтва: засади інтермедіальної технології : монографія. Тернопіль: Підручники і посібники, 2020. 452 с.
3. Скорик Т. В. Формування комунікативної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. Наукові записки. Серія «Психолого-педагогічні науки». Ніжин : НДУ, 2016. № 3. С. 108–111.

*Наталія БАЗИЛЮК,
завідувач відділення, викладач
Чернігівського фахового
музичного коледжу ім. Л. М. Ревуцького*

МІЖНАРОДНІ НОРМИ З БЕЗПЕКИ ЖИТТЄДІЯЛЬНОСТІ У ПРОФЕСІЇ ВИКЛАДАЧА МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ

В умовах масштабного військового вторгнення російської федерації, тривалих ракетно-бомбових та артилерійських ударів по

цивільній інфраструктурі, у тому числі й закладам освіти, найголовнішим завданням при організації освітньої діяльності є забезпечення безпеки працівників та здобувачів освіти. У зв'язку зі збройною агресією російської федерації та зростанням ризиків застосування ворогом зброї масового ураження, зокрема, хімічної зброї, необхідністю стає набуття знань та навичок дії в надзвичайних ситуаціях та використання їх при навчанні працівників і здобувачів освіти. Обов'язково потрібно проводити навчання та інструктажі не лише щодо охорони праці, а й безпеки учасників освітнього процесу під час бойових дій, правила поведінки у разі небезпечної ситуації та інше. В умовах воєнного стану особливу увагу необхідно приділяти укриттям фонду захисних споруд цивільного захисту, їх утриманню та експлуатації у разі необхідності. Одним із завдань освітнього процесу є пропагування безпечного та здорового робочого середовища, спрямованого на збереження життя та здоров'я учасників освітнього процесу. *Мета статті* - проаналізувати питання безпеки праці та збереження здоров'я учасників освітнього процесу; формування ризик-орієнтовного мислення педагогічних працівників та здобувачів освіти, організація навчання з питань охорони праці в закладах мистецької освіти; міжнародні норми з безпеки життєдіяльності.

Більше восьми років продовжується озброєний конфлікт, а з 24 лютого 2022 р. – повномасштабна війна на території України. В таких надскладних умовах продовжується освітній процес. Питання безпеки життєдіяльності та охорони праці під час військового стану та бойових дій на території України наразі є надзвичайно актуальним. В умовах війни стан охорони праці в нашій державі можна охарактеризувати як такий, що викликає серйозне занепокоєння та потребує невідкладного опрацювання та вдосконалення.

Створення безпечних умов праці – це невід'ємна частина соціально- економічного розвитку держави, складова державної політики, національної безпеки та державного будівництва, одна з найважливіших функцій органів виконавчої влади, місцевих державних адміністрацій, виконавчих органів рад, підприємств [1, с. 3].

Збереження найвищої суспільної цінності – людини, її життя і здоров'я у державах, де сповідаються європейські цінності, є головним завданням влади, бізнесу, усього громадського суспільства. Проблема безпеки праці та цивільного захисту є загальносвітовою, над нею працюють усі члени міжнародної спільноти.

«Наше головне завдання – зберегти життя кожного

громадянина України. Ворог нещадно руйнує дитячі садки, школи, коледжі, університети. Але найжорстокіші та найболючіші втрати – сотні загублених життів від рук агресора... вони бояться не тільки наших сильних і відважних військових, а й освітян і науковців. Так, ми дійсно сильні, ми обов'язково переможемо та відбудуємо наші заклади освіти», – зазначив Сергій Шкарлет.

Однією з основних умов успішної кар'єри (і життя) людини є ціннісне ставлення до здоров'я. Значну частину часу свого життя доросла людина присвячує роботі, тому умовою збереження здоров'я та високого рівня працездатності є створення безпечних умов праці, зменшення впливу на працівника шкідливих та небезпечних виробничих чинників [2].

Мистецька школа в українському законодавчому полі – заклад позашкільної освіти сфери культури, що може діяти як державний, комунальний чи приватний заклад початкової мистецької освіти. Мистецька школа здійснює свою діяльність відповідно до Конституції України, Законів України «Про освіту» «Про позашкільну освіту», «Про культуру» інших законів України, актів Президента України, Кабінету Міністрів України, наказів Міністерства культури та інформаційної політики України, рішень засновників мистецьких шкіл, у тому числі місцевих органів виконавчої влади та органів місцевого самоврядування, прийнятих в межах їх повноважень, визначених законами України, Положення про мистецьку школу та власного статуту [9, с.1].

Ми погоджуємось з думкою відомого вченого М. Поташника, який доводить, що навчальний заклад – це живий організм, який постійно розвивається. Він має свою індивідуальну поведінку, свої манери реагування на різні події, зміни зовнішнього середовища; свої можливості; рівень компетентності та професіоналізму; свій темперамент, емоційний настрій; свою історію, біографію, долю; свою систему моральних цінностей; він розвивається завдяки своїм особливостям, внутрішнім закономірностям, тобто навчальний заклад має свою філософію організації. Сучасна мистецька школа – це заклад, де особистість має можливість розвинути мистецькі здібності, набути початкових професійних, у тому числі виконавських, компетентностей, естетичного досвіду та ціннісних орієнтацій через активну мистецьку діяльність. Це середовище творчого розвитку особистості, основа підготовки професійного митця та центр культурно-мистецького життя громади [8, с.4].

Професія викладача мистецької школи є однією з найважливіших для формування творчого потенціалу суспільства. Викладачі виконують не лише

педагогічну, а й культурну місію, допомагаючи учням розвивати їхні таланти та креативність. Однак така діяльність супроводжується специфічними ризиками, пов'язаними з умовами праці, інтенсивним емоційним навантаженням і впливом шкідливих факторів [10].

У сучасному світі безпека життєдіяльності працівників, зокрема педагогів, є важливим пріоритетом міжнародних організацій. Особливості професії викладача мистецької школи потребують врахування специфічних аспектів безпеки, включаючи фізичну, психоемоційну та соціальну складову.

Міжнародні норми, такі як Конвенція Міжнародної організації праці (ILO) та рекомендації Всесвітньої організації охорони здоров'я (WHO), встановлюють загальні принципи захисту працівників, адаптовані до різних сфер діяльності. У випадку викладачів мистецьких шкіл такі норми спрямовані на створення комфортного та безпечного робочого середовища, що мінімізує ризики для здоров'я та сприяє підвищенню ефективності праці.

Основні аспекти безпеки життєдіяльності викладача:

- Фізична безпека на робочому місці

Робоче середовище викладача мистецької школи може містити специфічні ризики, серед яких:

- Інструменти та обладнання: робота з музичними інструментами, сценічними механізмами або майстернями потребує дотримання правил техніки безпеки, щоб уникнути травм чи пошкоджень.

- Організація простору: неправильне розташування меблів чи обладнання може спричинити травми або створити небезпечні ситуації для викладачів та учнів.

Міжнародні стандарти:

- ILO (International Labour Organization): вимагає створення безпечних робочих місць із мінімізацією фізичних ризиків.

- ISO 45001: Система управління безпекою праці забезпечує розробку інструментів для аналізу ризиків і впровадження ефективних заходів безпеки [6].

- Психоемоційна безпека та ментальне здоров'я

Мистецька діяльність тісно пов'язана з інтенсивним емоційним залученням.

Викладачі часто стикаються з:

- Емоційним виснаженням через велику кількість творчих і педагогічних завдань.

- Підвищеним стресом через підготовку учнів до конкурсів та концертів.
- Проблемами міжособистісних відносин з учнями, батьками чи колегами.

Міжнародні рекомендації:

Всесвітня організація охорони здоров'я (WHO):

- Профілактика стресу на робочому місці: WHO радить запроваджувати програми з управління стресом, включаючи техніки релаксації, психологічну підтримку та спеціалізовані тренінги.
- Створення сприятливого середовища: Організація наголошує на важливості розвитку робочого простору, де викладачі можуть звернутися за допомогою до фахівців, наприклад, до психологів чи коучів.
- Підтримка балансу роботи та відпочинку: Рекомендується забезпечувати викладачів достатньою кількістю часу для відновлення енергії, а також впроваджувати політику гнучкого графіка роботи.

Міжнародна організація праці (ILO):

- Конвенція ILO №190 про викорінення насильства та переслідувань на робочому місці (2019): ця конвенція захищає працівників від будь-яких форм насильства, у тому числі психологічного тиску, мобінгу чи булінгу, які є поширеними в педагогічному середовищі.
- Рекомендації щодо професійного добробуту: ILO закликає до організації регулярних оцінок психоемоційного стану працівників і впровадження програм для підтримки їхнього психологічного здоров'я.

Європейська агенція з безпеки та гігієни праці (EU-OSHA):

- Програми управління психосоціальними ризиками: EU-OSHA пропонує впроваджувати інструменти для моніторингу емоційного стану викладачів, а також розробляти колективні програми профілактики стресу.
- Підтримка командної роботи: Агенція рекомендує створювати сприятливу атмосферу серед колективу через регулярні тренінги та командні заходи, які знижують рівень напруження.

Рекомендації UNESCO (1966):

- UNESCO визнає ментальне здоров'я викладачів важливим елементом забезпечення якісної освіти. У рекомендаціях акцентується увага на необхідності забезпечення доступу до ресурсів для

психологічної підтримки, особливо у випадках підготовки до виступів, конкурсів чи інших стресових подій [7].

Практичні кроки:

- Проведення регулярних тренінгів зі стрес-менеджменту.
- Створення ресурсних центрів із психологічної допомоги для викладачів.
- Впровадження гнучких графіків роботи для зниження емоційного навантаження.

Дотримання міжнародних норм із безпеки життєдіяльності є необхідною умовою для ефективної роботи викладача мистецької школи. Створення безпечного та здорового робочого середовища не лише зменшує ризики для здоров'я, а й сприяє підвищенню якості освіти.

Інструменти реалізації міжнародних норм у мистецьких школах

Реалізація міжнародних норм з безпеки життєдіяльності викладачів мистецьких шкіл вимагає системного підходу. Для створення безпечного середовища необхідно інтегрувати організаційні, технічні та соціально-психологічні інструменти, які враховують як міжнародні стандарти, так і особливості мистецької діяльності.

Оснащення робочого простору

Безпечне фізичне середовище є основою для забезпечення комфорту та захисту викладачів.

Міжнародні стандарти:

- ISO 45001 (Системи управління охороною здоров'я та безпеки праці): Наголошує на важливості оцінки ризиків та модернізації робочого простору.
- Європейська агенція з безпеки праці (EU-OSHA): Рекомендує використовувати ергономічне обладнання та безпечні матеріали.

Реалізація в мистецьких школах:

- Музичні класи:
 - Обладнання класів звукоізоляційними матеріалами для зменшення шумового навантаження.
 - Забезпечення належного освітлення для збереження зору викладачів.
 - Використання меблів, які відповідають ергономічним вимогам, для тривалих занять.
- Сценічні майстерні та класи:
 - Оснащення безпечними покриттям для підлоги, які зменшують ризик травм.

- Встановлення міцного сценічного обладнання (освітлення, декорації) [4].

Підвищення кваліфікації викладачів

Розвиток професійної обізнаності викладачів щодо норм безпеки є важливою складовою їхньої діяльності.

Міжнародні стандарти:

- ILO: Вимагає організації регулярних навчань із техніки безпеки.
- UNESCO: Рекомендує впроваджувати програми підвищення кваліфікації для викладачів у мистецьких закладах.

Реалізація в мистецьких школах:

- Впровадження онлайн-курсів для ознайомлення з новими матеріалами та техніками.
- Організація семінарів за участю міжнародних експертів із безпеки праці.

Гнучкий графік роботи

Міжнародні стандарти:

- ILO: Рекомендує забезпечувати викладачам можливість гнучкого графіка для збереження балансу між роботою та відпочинком.

Реалізація в мистецьких школах:

- Запровадження розкладів, які дозволяють чергувати інтенсивну роботу з періодами відновлення.
- Надання можливості викладачам працювати частково дистанційно (за необхідності).
- Забезпечення додаткового часу на відпочинок під час підготовки до великих заходів.

Моніторинг та оцінка умов праці

Міжнародні стандарти:

- ISO 31000 (Управління ризиками): Забезпечує методологію для виявлення та аналізу ризиків на робочому місці.
- EU-OSHA: Наполягає на регулярному проведенні аудиту умов праці.

Реалізація в мистецьких школах:

- Розробка внутрішньої політики моніторингу, яка включає:
 - Перевірку технічного стану обладнання.
 - Аналіз умов праці на відповідність міжнародним стандартам.
- Створення комісій із безпеки праці, які регулярно проводять інспекції.

Інструменти реалізації міжнародних норм у мистецьких школах спрямовані на створення безпечного, здорового та комфортного середовища для викладачів. Застосування цих заходів сприяє зменшенню ризиків, підвищенню ефективності праці та формуванню гармонійного освітнього простору. Виконання цих рекомендацій дозволяє не лише підтримати здоров'я викладачів, а й забезпечити високу якість мистецької освіти [5].

Забезпечення безпеки життєдіяльності викладачів мистецьких шкіл є важливим і комплексним завданням, яке охоплює фізичні, психоемоційні та соціальні аспекти професійної діяльності. Викладачі мистецтв відіграють ключову роль у розвитку креативного потенціалу суспільства, проте їхня робота супроводжується високим рівнем відповідальності, фізичними навантаженнями та емоційними викликами. У цих умовах дотримання міжнародних норм безпеки є обов'язковим кроком для захисту їхнього здоров'я, благополуччя та професійної ефективності.

Міжнародні організації, такі як ILO, WHO, UNESCO та EU-OSHA, надають чіткі рекомендації щодо створення безпечного середовища праці. Ці рекомендації охоплюють аспекти фізичної безпеки (від використання нетоксичних матеріалів до ергономічного обладнання), забезпечення психоемоційного комфорту (через програми стрес-менеджменту, психологічної підтримки) та запобігання професійним хворобам. Крім того, міжнародні стандарти, такі як ISO 45001 і ISO 31000, надають інструменти для оцінки ризиків та управління безпечними умовами праці [6].

Безпека життєдіяльності викладачів мистецьких шкіл – це не лише вимога міжнародних стандартів, а й моральний обов'язок кожного навчального закладу. Реалізація цих норм допомагає створити здорове, стійке й натхненне середовище, у якому викладачі можуть повністю реалізувати свій творчий потенціал [11].

Список використаних джерел

1. Бобровський М.В., Горбачов С.І., Заплотинська О.О. Рекомендації до побудови внутрішньої системи забезпечення якості освіти у закладі загальної середньої освіти. – Київ, Державна служба якості освіти, 2019.с.42.
2. Млавець Ю. Ю. Охорона праці : конспект лекцій для студентів математичного факультету і факультету післядипломної освіти та доуніверситетської підготовки. Ужгород: ДВНЗ «УжНУ», 2015. 56 с.
3. Конвенція 1981 року про безпеку й гігієну праці та виробниче

середовище №155 (ст.21)

4. Конвенція 2006 року про основи, сприяють безпеці та здоров'ю на роботі (1987 – розділ ІУ ст.4)

5. Рекомендація щодо безпеки та гігієни праці і виробничого середовища № 164 від 22.06.1981.

6. ISO 45001:2018 «Менеджмент охорони здоров'я та безпеки праці. Вимоги та настанови щодо застосовування» є першим у світі міжнародним стандартом у сфері охорони здоров'я і безпеки праці (OH&S).

7. Стратегія відновлення освітнього процесу: рекомендації ЮНЕСКО від 15.05. 2020 р.

8. Наказ Міністерства культури України від 20.12.2017р. №1433

«Концепція сучасної мистецької школи». с.4.

9. Наказ Міністерства культури України від 09.08.2018 № 686 «Про затвердження Положення про мистецьку школу», зареєстрований в Міністерстві юстиції України 03.09.2018 за № 1004/32456. с.1.

10. Наказ Міністерства освіти і науки України № 1669 від 26.12.2017р. «Про затвердження Положення про організацію роботи з охорони праці та безпеки життєдіяльності учасників освітнього процесу в установах і закладах освіти», зареєстроване в Міністерстві юстиції України 23.01.2018 за № 100/31552.

11. Освітній портал України : матеріали щодо безпеки праці викладачів. URL : <https://op.ua/>

*Володимир БОГДАНОВИЧ,
заступник директора Департаменту
культури і туризму, національностей
та релігій Чернігівської обласної
державної адміністрації – начальник
управління культури, національностей
та релігій*

ВІД СТУДЕНТКИ ЧЕРНІГІВСЬКОГО МУЗИЧНОГО УЧИЛИЩА ДО ЗАСЛУЖЕНОГО ПРАЦІВНИКА ОСВІТИ УКРАЇНИ

Дорошенко Тетяна Володимирівна – фахівець у галузі музичної освіти, досвідчений та висококваліфікований викладач вищої школи, заслужений працівник освіти України, доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський

колегіум» імені Т. Г. Шевченка (з 1 липня 2004 р. по 31 грудня 2022 р.). Її наукові інтереси пов'язані з музично-педагогічною освітою, підготовкою майбутніх учителів до самореалізації у музично-освітній діяльності, підготовкою магістрантів та здобувачів наукових ступенів в умовах університетської освіти.

Професор Т. В. Дорошенко викладає навчальні дисципліни: «Методика музичного виховання», «Інноваційні технології в мистецькій освіті», «Методика навчання інтегрованого курсу «Мистецтво», «Методологія наукових досліджень», «Основи мистецької грамотності з методикою навчання мистецької освітньої галузі», «Основи наукових досліджень», «Музична психологія та психологія музичної освіти», Історія української музики», «Історія зарубіжної музики», «Основний музичний інструмент», «Спеціальний клас (за фахом)», «Концертмейстерський клас». Тетяна Володимирівна – досвідчений методист і керівник педагогічної практики студентів, курсових і магістерських робіт.

У 1982 році Т. В. Дорошенко з відзнакою закінчила Чернігівське музичне училище імені Л. М. Ревуцького. Її наукове становлення відбувалося у Ніжинському ордена Трудового Червоного Прапора державному педагогічному інституті імені М. В. Гоголя (наукова школа професора О. Я. Ростовського), який Тетяна Володимирівна закінчила з відзнакою у 1986 році та отримала повну вищу освіту за спеціальністю «Музика».

Працює в Національному університеті «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка з 1986 року. Має досвід роботи на посаді «учитель музики» (працювала в загальноосвітній школі № 12 м. Чернігова (1992–1999 рр.)).

Навчалася в аспірантурі Інституту педагогіки Академії педагогічних наук України (1993–1996рр.). У 1997 році захистила кандидатську дисертацію на тему: «Формування у молодших школярів навичок музичного сприймання» (спеціальність 13.00.01 – теорія та історія педагогіки), науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент Юрій Євгенович Юцевич. У 2016 році захистила докторську дисертацію на тему: «Теоретичні і методичні засади підготовки майбутніх учителів початкової школи до забезпечення основ загальної музичної освіти учнів» (спеціальність 13.00.04 – теорія і методика професійної освіти), науковий консультант – академік Національної академії педагогічних наук України, доктор педагогічних наук, професор Микола Борисович Євтух. У 2018 році отримала атестат професора.

Тетяна Володимирівна Дорошенко – член спеціалізованої вченої ради Д79.053.02 Національного університету «Чернігівський колегіум» імені

Т. Г. Шевченка за спеціальностями 13.00.02 «Теорія та методика навчання (фізична культура, основи здоров'я)» та 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти», член вченої ради університету, бере участь в атестації наукових працівників як офіційний опонент.

У 2010 році під керівництвом Т. В. Дорошенко акредитовано освітню програму «Середня освіта (Музичне мистецтво)» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 014 Середня освіта (Музичне мистецтво). У 2016 році ліцензовано спеціальність 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) другий (магістерський) рівень вищої освіти. У 2017 році ліцензовано спеціальності 028 Менеджмент соціокультурної діяльності, 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація першого (бакалаврського) рівня вищої освіти. У 2019 році ліцензовано спеціальність 025 Музичне мистецтво перший (бакалаврський) рівень вищої освіти. У 2020 році акредитовано освітню програму «Середня освіта (Музичне мистецтво)» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 014 Середня освіта (Музичне мистецтво). У 2022 році здійснено перший набір на спеціальності 025 Музичне мистецтво та 028 Менеджмент соціокультурної діяльності (другий (магістерський) рівень вищої освіти).

У доробку Т. В. Дорошенко понад 160 праць наукового та науково-методичного характеру. Серед них – публікації у періодичних виданнях, що включені до наукометричних баз Scopus та Web of Science (10), монографії [1], навчально-методичні посібники, програми спеціальних курсів, методичні рекомендації, статті у фахових вітчизняних та зарубіжних виданнях.

Тетяна Володимирівна – активний учасник всеукраїнських та міжнародних конференцій. Під її керівництвом у 2017 році започатковано щорічне проведення у Національному університеті «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка Всеукраїнської науково-практичної конференції (з міжнародною участю) «Мистецтво та освіта: новації і перспективи». Т. В. Дорошенко активно залучає студентів до наукової роботи: до участі у конференціях, написанні тез і наукових статей.

Протягом багатьох років Т. В. Дорошенко – керівник вокального ансамблю студентів, який брав участь в університетських, обласних та міських культурно-мистецьких заходах і проєктах.

Професор Т. В. Дорошенко здійснює підготовку студентів, які отримують нагороди різних ступенів:

– Дрозд Микита нагороджений Дипломом I ступеня VII Міжнародного фестивалю-конкурсу «Сходинки до майстерності» (м. Кропивницький) 14–15 листопада 2020 р.; Дипломом лауреата I ступеня Міжнародного фестивалю-

конкурсу «Constelatia Talentelor» (Moldova) 2020 р.; Дипломом GRAND PRIX у VII Дистанційному Міжнародному Багатожанровому фестивалі-конкурсі 19–25 березня 2021 (фортепіанне виконавство);

– Бudyко Анастасія нагороджена Дипломом I ступеня VII Міжнародного багатожанрового двотурового конкурсу-фестивалю «Співограй» у номінації інструментальний жанр (Центральноукраїнський державний університет імені Володимира Винниченка, 25-27 жовтня 2024 р.);

– Циганова Марія нагороджена дипломом ГРАН-ПРІ VII Міжнародного багатожанрового двотурового конкурсу-фестивалю «Співограй» у номінації інструментальний жанр (Центральноукраїнський державний університет імені Володимира Винниченка, 25-27 жовтня 2024 р.).

Тетяна Володимирівна – активний учасник педагогічних та мистецьких проєктів, зокрема «Мистецтво має силу: практики емоційного наснаження майбутніх учителів в умовах війни» (програма малих грантів «Підтримка демократії в освітній системі України від час війни» (Норвегія), Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка (вересень-грудень 2022р.).

За досягнення у науковій і педагогічній діяльності професор Т. В. Дорошенко нагороджена знаком Міністерства освіти і науки України «Відмінник освіти України» (2003 р.), Почесними грамотами університету (1998, 2002, 2023 рр.), Почесною грамотою Чернігівської обласної ради (2008 р.), Почесною грамотою управління освіти і науки обласної державної адміністрації (2011 р.), Почесною грамотою обласної ради з врученням пам'ятного знака (2013 р.), знаком «Ушинський К. Д.» Національної академії педагогічних наук України (2018), Дипломом лауреата щорічної обласної Премії імені Георгія Вороного (2019 р.). У 2024 році присвоєно Почесне звання «Заслужений працівник освіти України». Серед колег та студентів Тетяна Володимирівна користується повагою та авторитетом.

Список використаних джерел

1. Дорошенко Т. В. Професійна підготовка майбутніх учителів початкової школи до забезпечення основ музичної освіти учнів у контексті історії та теорії педагогіки : монографія. Чернігів : Десна Поліграф, 2015. 344 с.

*Артем БРИЛЬ,
викладач музично-теоретичних дисциплін
Чернігівського фахового музичного коледжу
імені Л.М. Ревуцького*

ПОЄДНАННЯ «ОКТАТОНІЦІЗМУ» ТА «ДОДЕКАФОНІЗМУ» У ТВОРЧОСТІ ЛУІДЖІ ДАЛЛАПІККОЛИ

Світовій музичній культурі відома численна кількість прикладів, коли композитори вдавалися до використання додекафонії. Ця техніка ставала для них або черговим періодом творчого життя, за яким слідували нові пошуки, або фундаментальною і домінантною основою їх музичної мови впродовж усього періоду творчості.

Робота із додекафонією має визначені Шенбергом правила, від яких його учні і він сам могли відступати за необхідності. Причини для цього можуть бути різні – від відчуття несвободи, викликаного суворістю накладених обмежень, до прагнення слідувати природі музичного матеріалу, не втискати його в прокрустове ложе правил. Справедливо про такі рішення міг судити лише сам композитор, тому шукати причин «відступництва» не варто. Але з впевненістю можна скатати, що свобода у використанні правил надає стилю кожного творця (і мова тут не тільки про представників нової віденської школи) унікальності.

Луїджі Даллапінкола (3 лютого 1904, Пазин – 19 лютого 1975, Флоренція) – італійський композитор, одним із перших почав застосовувати метод дванадцятитонової композиції в своїй практиці. З моменту акцептації додекафонії у 1942 році Даллапінкола не полишив техніку аж до кінця свого життя, але впродовж усього часу працював із нею по-різному. Відтак можна вибудувати періодизацію творчості, покладаючись на його пошуки:

- До 1942 – Діатонічний, з вільним використанням 12-тонових елементів.
- 1942 - 45 – Експериментальний, невеликий вплив Веберна і ще менший – Шенберга.
- 1950 - 55 – Продовження експериментів, більший вплив Веберна і Шенберга.
- 1956 - 60 – Повна асиміляція «вебернівського» і вдосконалення «шенбергівського», ритмічні та темброві новації:
- 1960 - 72 – Відмова від «вебернівського», повна асиміляція «шенбергівського», синтез.

Однією із основоположних відмінностей у стилі роботи Даллапінколи із додекафонією є застосуванням ним октатонік при утворенні серії.

Октатоніка – восьмиступеневий анкогемітонічний звукоряд, утворений із рівномірним чергуванням цілих тонів та півтонів. Октатоніцизм – використання даного звукоряду в якості ладової основи для композиції музичного твору.

В Українському музикознавстві октатоніка більше відома як один із ладів обмеженої транспозиції (лад 2.1 та 1.2). Октатоніка набула широкого розповсюдження у композиторів ХХ століття. До такого звукоряду в своїй творчості зверталися: Самуель Барбер, Бенджамін Бріттен, Клод Дебюссі, Моріс Равель, Францис Пуленк, Арам Хачатурян, Вітольд Лютославський, Кшиштоф Пендерецький.

Болеслав Яворський – український музикознавець – називав октатоніку зменшеним ладом. Причиною цього є тритон між I та V шаблями.

Для більш детального огляду октатоніки в межах серії варто розглянути твір Даллапінколи під назвою «Tre Poemi».

«Tre Poemi» (1949) – твір для сопрано та камерного оркестру, літературну основу якого склали вірші Джеймса Джойса, Мікеланджело Буонарроті та Мануеля Мачадо. Даллапінкола присвятив цей твір до сімдесятиріччя Арнольда Шенберга. Перше виконання відбулося 13 березня 1950 року в Трієсті в Театрі Верді під керівництвом Германа Шерхена. Він складається із трьох частин:

1. «Per un fiore dato alla mia bambina» (Квітка, подарована моїй донці), на текст Дж. Джойса, що був перекладений італійською мовою Еудженіо Монтале.
2. «Chiunque nasce a morte arriva» (Хто народжений, приходять до смерті), на текст Мікеланджело Буонарроті
3. «Dormir, morir» (Засни й помри), в перекладі самого композитора.

На прикладі цього твору можна побачити специфічний поділ серії, не типовий для композиторів Нової віденської школи. Ряд ділиться на два сегменти: перший утворює октатонічний звукоряд (без II шабля), а другий – фактично звуки $3m7$ з вкрапленням відсутнього в попередній структурі ступеня.

У підсумку варто зазначити, що подібний принцип роботи з новою композиційною технікою став для композитора водночас рисою, яка виділяє його оригінальний підхід на одному із етапів творчого розвитку і поштовхом для пошуку нових виразних можливостей.

Список використаних джерел

1. Войтенко О. Теоретичні основи дванадцятитонові серійної композиції / О. Войтенко. Київ : Фенікс, 2023 216с.

2. Гершкович Ф. Тональные истоки шёнберговой додекафонии. О музыке. 1 том. В 4-х томах. Москва : Советский композитор, 1991. С. 13-45.
3. Alegant B. The Twelve-Tone Music of Luigi Dallapiccola : Rochester : University of Rochester Press, 2010. 336 p.
4. Mann R.E. Tonal references in Luigi Dallapiccola`s “Quaderno Musicale di Annalibera”. Submitted to the Graduate Faculty of Texas Tech University in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Music, 2022. 81 P.
5. Schoenberg A. Composition with Twelve Tones Style and Idea. New York: Philosophical Library, 1950. P. 102-143.

Руслана БУРДА,

*викладач-методист відділу загального фортепіано
КЗ ЛОР Дрогобицький музичний
фаховий коледж ім. В. Барвінського*

Юліана БУРДА,

*викладач відділу загального фортепіано
та відділу теорії музики
КЗ ЛОР Дрогобицький музичний
фаховий коледж ім. В. Барвінського*

ТВОРЧА ПОСТАТЬ КОМПОЗИТОРА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ІГОРЯ СОНЕВИЦЬКОГО У СВІТОВОМУ ВИМІРІ

Ігор Соневицький (1926-2006) – український композитор ХХ ст., майже всі твори якого написані і до певного часу виконувалися поза межами України. Будучи автором великого різножанрового доробку, І. Соневицький відзначився також як піаніст, диригент, педагог, музикознавець та активний організатор музичного життя.

Його знайомство з музикою, а саме із грою на фортепіано, відбулося у Львівському Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка, де він до 1939 р. навчався у класі М. Байлової. Один із його іспитів приймав директор інституту В. Барвінський, який порадив юнаку продовжувати здобувати освіту у Відні на композиторських студіях [2, с. 3-5].

Із 1944 р. починається нова сторінка життєвого і творчого шляху І. Соневицького. З того часу він навчається у Віденській музичній академії у класі відомого викладача композиції Йозефа Маркса. Через події, зв'язані із закінченням ІІ світової війни, композитор опинився у таборі для

переміщених осіб у Німеччині. Дещо згодом і вже у Високій Державній музичній академії в Мюнхені він завершує навчання за одразу трьома спеціальностями: композитора, піаніста і диригента [1, с. 278].

У 1950 р. І. Соневицький із родиною емігрував у США, втім доволі часто із лекціями повертався до Європи. У цьому ж році він став співзасновником Літературно-мистецького клубу у Нью-Йорку, а у 1954 р. там же створив при цьому клубі Студіо-хор, окрім того диригував хоровою капелюю, заснував Струнний оркестр ім. Н. Нижанківського, Молодіжний оперний ансамбль, диригував хорами «Думка», «Трембіта», випускав платівки в якості концертмейстера відомих вокалістів.

Ігор Соневицький також став ініціатором створення Українського Музичного Інституту в Америці з осередком у Нью-Йорку та філіями в інших містах, а з 1959 до 1961 р. працював на посаді його директора.

У подальшому знаковими подіями у біографії композитора стали здобуття ступеня доктора філософії в Українському вільному університеті у м. Мюнхен у 1961 р. та звання професора музикології в Українському католицькому університеті в Римі. Вагомим внеском в українське музикознавство відзначилася одна із численних праць Ігоря Соневицького, присвячена творчості Артемія Веделя [1, с. 278-279].

Немалий вклад зробив І. Соневицький з родиною у розвиток і промоцію українських талантів. Щороку в американському м. Гантер проходив фестиваль, де виступили знамениті вітчизняні та зарубіжні піаністи, скрипалі, віолончелісти, творчий доробок презентували композитори з України та діаспори. Також він неодноразово сприяв опублікуванню нот інших композиторів.

Першим, доволі коротким у часі (1940-1944 рр.) етапом композиторської творчості Ігоря Соневицького був львівський. Роки навчання у Відні стали свого роду перервою у творчості і далі він продовжував творити вже на території Сполучених Штатів у 1950-х рр.

Доволі широкою виявилася палітра жанрів плідної творчості І. Соневицького. Із більших творів відзначимо опери «Зоря», «Володимир Великий», балет «Попелюшка», кантати для мішаного хору, солістів і фортепіано «Любіть Україну», «Думи мої», три вибрані Псалми, Літургії, Похоронне голосіння для хору, музику до близько тридцяти вистав, концерт для фортепіано з оркестром, камерно-інструментальні полотна, а на сьогодні найбільш знаковими вважаються його хорові твори, духовна музика, романси [1, 2].

Немалий вклад зробив композитор до скарбниці дитячих фортепіанних мініатюр (цикли «Зима», «Веснянки-гаївки», «Літо», обробки народних пісень, з-поміж яких «Занадився журавель», «По дорозі жук», «Добрий вечір, дівчино», «Ой ти старий діду» та ін.) [3].

Здобувши висококласну європейську музичну освіту і перебуваючи більшу частину життя в еміграції, Ігор Соневицький у своєму невеликому доробку зумів поєднати блискучу композиторську техніку та яскраві інтонації українських народних мелодій. Йому було притаманне мислення композитора-романтика, однак не він не відмовлявся і від прийомів музики класичної доби та епохи бароко, що найбільш помітно у його знаменитій арії «Алилуя» з циклу для солістів та хору «CANTI SPIRITUALI» [2, с. 28].

Цікава доля спіткала твори композитора. Як уже зазначалося вище, вони довго не виконувалися на його історичній батьківщині. Лише у 1990-х рр. розпочалося ознайомлення нашого слухача із творчістю Ігоря Соневицького. Сам він неодноразово відвідував Україну із лекціями і авторськими концертами у столиці та інших містах.

В історії м. Дрогобич також збереглася яскрава сторінка, пов'язана із концертами з творів Ігоря Соневицького, куди прибув сам автор. До його 75-річного ювілею студенти ДДПУ ім. І. Франка та ДДМУ ім. В. Барвінського, учні студії педагогічної практики ДДМУ ім. В. Барвінського (з-поміж яких виступила також уже сьогоднішній викладач ДМФК ім. В. Барвінського Юліана Бурда), дрогобицьких музичних шкіл та трускавецької школи мистецтв, а також місцеві колективи підготували грандіозний прийом. Упродовж кількох днів у жовтні 2001 р. відбувалися великі концерти у храмах, залах навчальних закладів, творчі зустрічі у музеях тощо [3].

Ігор Соневицький завжди вражав своєю відданістю музиці, неймовірною працездатністю та незвичайно майстерним умінням поєднувати різні творчі амплуа. В силу обставин проживаючи більшість свого життя із родиною у США та подорожуючи країнами Європи і лише після 1991 р. маючи змогу знову побувати на батьківщині, композитор не забував про своє коріння і завжди пропагував як власну музику, так і музику інших українських митців. Таким чином завдяки особливому обдаруванню, організаторським навикам та чи не безперервному натхненню в численній плеяді наших митців закріпився ще один чудовий композитор, диригент, акомпаніатор, музикознавець, організатор музичних подій у США та Європі.

Список використаних джерел

1. Муха А. Композитори української діаспори. Довідник. Київ. Музична Україна, 2004. с. 278-279.

2. Павлишин С. Ігор Соневицький. Видання Львівської Спілки композиторів. Львів, 1995. 100 с.
3. Програми концертів з музики Ігоря Соневицького у храмах та навчальних закладах Дрогобича, Трускавця. Дрогобицький осередок Національної спілки композиторів України. Товариство ім. В. Барвінського. 21-22 жовтня 2001 р. Приватний архів.

*Віра ДЕГТЯРЕНКО,
викладач Чернігівського фахового
музичного коледжу ім. Л. М. Ревуцького*

НОВАТОРСЬКІ РИСИ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ «ЗОЛОТИЙ ОБРУЧ» Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ І ДІЇ)

Для осмислення новаційної сутності драматургії опери «Золотий обруч» Б. Лятошинського, необхідно звернутися до з'ясування контексту, в якому створювався цей твір.

Це був час, коли ренесансні процеси були брутально обірвані і призвели до утвердження тоталітарного устрою в країні, а цей період метафорично буде названий, як період Розстріляного Відродження.

20-ті роки увійшли в історію музичної культури, як роки значних новаторських художніх пошуків та експериментів. Музичне життя того часу відзначалося утворенням і співіснуванням різноманітних творчих угруповань, товариств, стильових напрямків і жанрово – тематичних пошуків. Разом з тим таке розмаїте творче життя відзначалося внутрішнім драматизмом буття, пов'язаного, зокрема, з проблемою «вростання» інтелігенції в реалії сучасного пореволюційного періоду, пошуків духовного опертя, власного місця в сучасній дійсності вироблення нових світоглядних орієнтирів. З цією метою, долаючи нерідко спротив трупи і застарілі стереотипи, необхідно було перебудувати діяльність, оперних театрів, створити сучасний національний оперний репертуар, наситити звучання оперних вистав духом живої сучасності. Важлива увага була прикута і до постановки на оперних сценах української класики, насамперед опер М. Лисенка.

Саме в цей період висувається плеяда театральних діячів, які фактично створили новий тип театального мистецтва. Серед них Л. Курбас, М. Терещенко О. Корнійчук; відомі актори - А. Бучма, О. Ватуля, П. Нятко, Н. Ужвій, В. Добровольський, Д. Мілютенко, Г. Юра, М. Крушельницький та інші.

Саме в такі буремні та тернисті часи становлення та утвердження нової української музичної культури і створюється перша опера Б. Лятошинського «Золотий обруч». Показово, що прем'єра опери відбулася у 1929 році у трьох провідних театрах України:

- Одеса 26 березня 1930 року під назвою «Захар Беркут»,
- Київ 17 жовтня того ж року – «Беркути»,
- Харків – «Золотий обруч» [2].

Звернення до сюжету повісті «Захара Беркута» І. Франка, пов'язувався з створенням масштабного народно – національного характеру в опері. Епічний розворот, притаманний мистецтву 20 – х років з усією потужністю зуміли відтворити лібретист Я. Мамонтов і композитор Б. Лятошинський. Водночас, епоха вносила свої корективи в тлумачення даного літературного першоджерела. Так, режисер наполягав на наданні опері масового звучання, орієнтації на традиції опери – серія, переведення змісту твору в площину соціального протистояння, зробити щось на зразок соціально – політичного памфлету. Крім того, численним критикам бракувало класової боротьби. Натомість, Б. Лятошинський не відмовляючись від ідеї панорамного показу народного життя, його визвольної боротьби, все ж спрямовує звучання музики у відтворення потужного народно – національного характеру, символічної багатозначності літературного першоджерела. Він надає твору граничної напруженості й конфліктності, нової просторовості, що виявляло зовсім інші, глибинні сутнісні тенденції.

Не вдаючись до детального відтворення сюжетних перепитій, автори кладуть в основу музичної драматургії опери, найбільш значущі, вузлові моменти у характеристиці головних персонажів, конфлікту опери в цілому. Епічна оповідність завдяки таланту Б. Лятошинського насичується граничним драматичним внутрішнім пульсом, стрімким наскрізним розвитком подій.

Композиційна єдність твору досягається за рахунок контрастного зіставлення сцен, стрімкого розгортання і зміни подій. Тут Б. Лятошинським своєрідно втілено принцип монтажності, швидкої зміни кадрів, загального і крупного планів.

В цьому розумінні вагомою є роль оркестрової партії, лейтмотивної та лейтінтонаційної системи. Б. Лятошинський представляє в партитурі розгалужену лейтмотивну систему, яка не тільки розкриває глибину психологічного стану героїв в той чи інший момент, але й слугує потужним засобом симфонізації ідеї опери.

Новаторським є і співвідношення вокального та інструментального пластів. Речитативна за складом вокальна мова передає глибинні внутрішні почуття героїв. Звідси наближення інструментального типу тематизму, використання ходів на широкі інтервали, опора на тритоновість, наявність мікроінтонацій, що гранично в стислому вигляді вичленовуються в процесі розвитку лейтхарактеристик героїв.

Музична мова опери несе на собі відбиток яскравих пошуків Б. Лятошинського. Гармонія відіграє надзвичайно важливу роль і базується на використанні притаманних, лише його творчості, складних, напружених акордових комплексах та гармонічних побудов, уникання тонального центру.

Складність музичної мови, багатозначність образного змісту спонукає до подальшого поглибленого розгляду цього твору у контексті розвитку сучасного європейського оперного театру.

Список використаних джерел

1. Бородавкін С. Оркестр в опері Б. М. Лятошинського «Золотий обруч» / Сергій Бородавкін. *Українське музикознавство : наук.-метод. зб.* Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. Вип. 37. С. 276-292.
2. Веселовська Г. Життя сценічного твору: з історії першопівлення опери Б. Лятошинського «Золотий обруч» за повістю І. Франка «Захар Беркут». *Вісник Львів.* 2006. № 6.
3. Гордійчук М. «Золотий обруч». *Музика.* 1990. № 2. С. 6-9.
4. Копиця М. Симфонізм Б. Лятошинського: епоха, колізії, драматургія. Київ, 1990. 131с.
5. Л. Грабовський. Музика Лятошинського – епос славянства. *Борис Лятошинський. Воспоминания. Письма. Материали.* Київ : Музична Україна, 1985. Т. Часть 1. Воспоминания. С. 62-69.
6. Малозьмова О. З історії української радянської опери 20-х років. Опера Б. Лятошинського «Золотий обруч». *Українське музикознавство.* Київ, 1967, в. 2, с. 10.
7. Самохвалов В. Борис Лятошинський. Київ, 1972, 1974, 1981.

Тетяна ДОРОШЕНКО,
заслужений працівник освіти України
доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка

ШЛЯХИ РЕАЛІЗАЦІЇ АКСІОЛОГІЧНОГО ПІДХОДУ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ

Функціонування і розвиток мистецької освіти характеризується значним впливом теорії цінностей на визначення форм і методів навчання. Цінності – це властивості буття, які створює людина, або які мають певне відношення до неї, це те, що може цінувати людина, що є для неї значущим і важливим. Цінності вивчає спеціальна галузь науки «аксіологія» – філософське дослідження природи духовних, моральних, естетичних та інших цінностей.

Суттєвий відбиток у провідних позиціях, зокрема теорії і практики викладання музичних дисциплін знайшли філософські, психолого-педагогічні, естетико-мистецтвознавчі підходи щодо аксіологічного спрямування навчання.

Проблема аксіологічного підходу розроблялася у працях українських учених (В. Андрущенко, І. Бех, М. Боришевський, О. Висоцька, С. Квіт, П. Кононенко, М. Марчук, М. Романенко, О. Сухомлинська, В. Шохін та ін.), у яких висвітлено провідну роль педагога, викладача у формуванні цінностей в учнів, студентів [2]; [5]. Вчені спрямовують свої зусилля на з'ясування аксіологічних доміант освітнього процесу, пошуки методів корекції ціннісних орієнтацій майбутніх фахівців, зокрема майбутніх викладачів мистецьких шкіл (Л. Василенко, А. Зайцева, А. Козир, В. Лабунець, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Реброва, О. Рудницька, Т. Стратан-Артишкова, Д. Юник та інші).

Актуальність зазначеної проблеми визначена основними положеннями, сформульованими у Законах України «Про освіту», «Про вищу освіту», Положенні про фаховий мистецький коледж, Стандарті фахової передвищої освіти та Стандартах вищої освіти за спеціальністю 025 Музичне мистецтво Галузі знань 02 «Культура і мистецтво, та інших державних актах і нормативних документах, у яких зазначається важливість формування в молоді ціннісних орієнтацій.

Вчені зазначають, що діяльність особистості зумовлена її ціннісним ставленням до дійсності, тому поняття «цінність» стало одним із засадничих у науковому дискурсі педагогіки мистецтва [1]; [3].

Актуальність посилення аксіологічних орієнтирів підготовки зростає і через необхідність виховання молоді в умовах сучасних суспільних і політичних викликів, таких як глобальні перетворення, культурна глобалізація, військова агресія російської федерації, що посилює загрозу втрати національної ідентичності та ціннісних орієнтирів.

Як зазначає В. Мельник, сьогодні глобалізація в культурній сфері, з одного боку, відкриває більш широкий доступ до цінностей національних культур, сприяє їх взаємозбагаченню і передбачає національну самобутність, а з іншого боку, глобалізація сприяє уніфікації культурного і духовного в різноманітному світі [4, с.90].

Антигуманний варіант глобальних перетворень, що характеризується такими явищами, як криза духовності, багатство і бідність, екстремізм, тероризм, екологічна криза, міграція інтелектуальної еліти, деформує духовно-ціннісні доміаннти людини.

Багато зарубіжних та українських учених акцентують увагу на тому, що в умовах глобалізації духовна сфера не може підпорядковуватися ні трансформації, ні уніфікації, а системи цінностей повинні бути відкритими до переосмислення і взаємозбагачення у зв'язку із національними коренями і традиціями.

У зв'язку із цим набуває особливої актуальності проблема розвитку аксіологічних аспектів системи підготовки майбутніх викладачів мистецьких шкіл, залучення їх до духовних і матеріальних цінностей суспільства, традицій і культури, акцентуація їхньої уваги на аксіологічному спрямуванні творчої та педагогічної діяльності українських композиторів. Тільки той фахівець, у якого сформовано особистісні духовно-моральні цінності, ціннісні орієнтації у сфері мистецтва, педагогіки, виконавської діяльності, зможе на високому рівні здійснювати професійну діяльність.

На основі врахування різних поглядів науковців аксіологічний підхід визначаємо як своєрідну філософсько-педагогічну стратегію, яка ґрунтується на ідеї пріоритету загальнолюдських цінностей і самоцінності кожної особистості та визначає перспективи подальшого вдосконалення системи освіти.

Розвиток духовних, соціальних, професійно-педагогічних цінностей майбутніх викладачів мистецьких шкіл відбувається у процесі навчання, у результаті чого майбутні фахівці набувають необхідних компетентностей, цінностей, особистісних якостей для успішної професійної самореалізації.

У мистецькій освіті аксіологічний підхід передбачає виховання у майбутніх викладачів здатності сприймати та оцінювати музику не лише як мистецтво, а й як інструмент впливу на духовний світ людини, щоб в майбутній професійній діяльності використовувати виховний потенціал музичного мистецтва для формування художнього смаку, цінностей, моральних ідеалів та соціальних норм у кожного учня, студента.

Основними шляхами реалізації аксіологічного підходу у професійній підготовці майбутніх викладачів мистецьких шкіл є:

- посилення інтеграції та ціннісної спрямованості змісту дисциплін, що вивчаються;
- визнання ролі теоретичних знань в активізації ціннісного ставлення майбутніх фахівців до музичних творів та їх інтерпретації;
- використання методів, спрямованих на розвиток у майбутніх викладачів здатності до емоційного й естетичного сприйняття, зокрема: аналіз музичних творів з точки зору їх етичного та естетичного змісту; використання національної музики як основи для формування

- ціннісних орієнтирів; інтерактивні методи навчання (дискусії, діалоги, бесіди, творчі завдання, міжпредметні творчі проєкти тощо);
- налагодження міжособистісного спілкування учасників освітнього процесу, що сприяє інтенсифікації педагогічного впливу, створення ситуацій успіху для розвитку творчого потенціалу майбутніх фахівців;
 - актуалізація ціннісних аспектів творчої та педагогічної спадщини українських композиторів, що сприяє формуванню у майбутніх викладачів почуття патріотизму та гордості за свою культуру;
 - виховання у майбутніх викладачів здатності до об'єктивної самооцінки і прагнення до постійного самовдосконалення;
 - посилення ролі викладача у формуванні цінностей суб'єктів освітнього процесу. Викладач є центральною фігурою, носієм і транслятором особистісної ціннісної культури, прикладом високої моральності, тому його діяльність має бути взірцем для майбутніх фахівців;
 - переростання співпраці учасників освітнього процесу у співтворчість на основі спільних, узгоджених підходів до сприймання й відтворення художніх цінностей музичного мистецтва.

Таким чином, аксіологічне спрямування мистецької освіти є важливою складовою формування духовно та морально розвиненої особистості майбутнього викладача. У сучасних умовах глобалізації, інформатизації, нестабільного політичного стану та посилення культурного різноманіття особливу цінність мають освітні практики, що орієнтовані на формування у майбутніх фахівців глибоких етичних, естетичних та культурних цінностей. Реалізація аксіологічного підходу у професійній підготовці майбутніх викладачів мистецьких шкіл сприятиме підвищенню рівня сформованості у них ціннісних орієнтацій, що забезпечить успішну самореалізацію в музично-педагогічній діяльності.

Список використаних джерел

1. Андрущенко В. А. Конституціалізація освітнього простору Європи: аксіологічний вимір / В. П. Андрущенко, Т. В. Андрущенко, В. Л. Савельєв. Київ: ТОВ «МП Леся», 2017. 464 с.
2. Бех І. Д. Цінності як ядро особистості. *Цінності освіти і виховання: наук.-метод. зб.* / за заг. ред. О. В. Сухомлинської. Київ: АПНУ, 1997. С. 8–11.
3. Кондрацька Л. А. Теорія і технологія культурологічної підготовки майбутніх учителів художньо-естетичних спеціальностей: автореф.

дис. ... доктора пед. наук : 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти». Тернопіль, 2004. 47 с.

4. Мельник В. Глобалізація в культурній сфері: теоретико-методологічний аналіз. *Гуманітарний вісник ЗДІА*, 2010. Вип. 43. С.90-97. URL:https://old-zdia.znu.edu.ua/gazeta/VISNIK_43_11.pdf (дата звернення: 05.02.2025).
5. Рудницька О. П. Педагогіка : загальна та мистецька: навч. посіб. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. 360 с.

Альона ДОРОШ,
студентка IV курсу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Науковий керівник – Олена ТАРАНЧЕНКО,
кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

ПЕРШЕ ФОРТЕПІАННЕ ТРІО Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО: НОВАТОРСЬКІ РИСИ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Перше фортепіанне тріо Б. М. Лятошинського створено у 1922 році – період, коли розгортається процес інтенсивного формування індивідуального стилю митця. Розширюється масштаб його творчої діяльності попри складні соціально-політичні події в Україні. Окрім композиторської, Б. Лятошинський розпочинає педагогічну діяльність в консерваторії та Вищому музично-драматичному інституті імені М. Лисенка у Києві, стає активним членом щойно заснованого Всеукраїнського музичного товариства імені М. Д. Леонтовича. Молодий митець інтенсивно працює над пошуками власного стилю, активно вивчає та опановує новітні тенденції сучасної зарубіжної та вітчизняної музики. Він поступово стає однією з помітних постатей у музично-творчому житті України, а його музика – одним з визначальних факторів розвитку новітнього модерного композиторського мислення в Україні. Водночас життя митця сповнене напружених пошуків шляхів самореалізації, самоідентичності. Як митець чутливої душі, він гостро і болюче реагує на всі драматичні колізії тогочасного життя, непрості обставини й стан музичного життя в Києві. Б. Лятошинський, як засвідчують листи композитора до Р. Глієра, гостро переживає почуття самотності, конфліктності часу. Всі ці та інші почуття, переживання, роздуми

унаочнились у сфері камерної творчості композитора, зокрема в Першому фортепіанному тріо. Композитор звертається до різноманітних традиційних й опановує нові жанри камерної музики, осмислює їх крізь призму індивідуального світосприйняття. У 1920-ті роки слідом за Першим тріо ним написані Другий (1922) і Третій (1926) струнний квартет, Соната для фортепіано (1924), Соната-балада для фортепіано (1925), фортепіанний цикл «Відображення» (1925), Соната для скрипки та фортепіано (1926) та інші. Серед камерно-вокальних жанрів – Три романси для низького голосу на тексти різних поетів (1922), вокальні цикли «Місячні тіні» на вірші поетів-символістів, Три романси на тексти старовинних китайських поетів (1925). Серед них особливе місце належить Першому фортепіанному тріо. Важливий етапний твір на шляху творчої еволюції Б. Лятошинського, він ще недостатньо досліджений в українському музикознавстві. Актуалізація цього опусу в ювілейний рік відзначення 130-річчя від дня народження композитора дозволяє цілісно осмислити період 1920-х років в еволюції мислення Б. Лятошинського, привернути увагу дослідників і виконавців до нього. Перше фортепіанне тріо композитора поруч з іншими зразками тріо (В. Барвінський, В. Косенко, В. Костенко, М. Скорульський та інші) свідчить про сучасне, індивідуально-авторське опанування цього жанру в українській музиці 1920-1930-х років. Твір відтворює емоційний стан Б. Лятошинського, особливість його світобачення, процес змушнення таланту митця. Перше тріо майстерно відтворює рух композитора від романтичних до пізньоромантичних стильових рис. В ньому поєднались жанрово-стильові традиції європейської та вітчизняної камерної музики, класичної виваженості та вільного, поемного лету думки. Митець вдається до використання класичних форм, проте підпорядковує їх єдиному наскрізному симфонічному розгортанню ідеї. Варіаційність, до якої вдається Б. Лятошинський, стає важливим принципом розвитку тематичного матеріалу. Саме це дозволяє автору розкрити значну гаму інтимних почуттів, пошуки ним гармонії та ідеалу в житті. Гармонічна мова твору, що базується на функціональності, набуває в Тріо нового, ускладненого звучання. Велику роль відіграє фонізм акордів та співзвуч, поєднання гостроти інструментальної природи тематизму з інтимно-ліричним насиченням його та вокальним диханням. Композиційно тріо №1 укладається в чітку тричастинну побудову, поданої у малотерцієвому тональному співвідношенні: G-B-G (романтична традиція). Основна тема першої частини лаконічна (4 такти), проводиться у партії скрипки. Особливої виразності їй додають низхідні ходи на м.7 та в.7, широкий діапазон й довге фразування, які посилюють експресивно-

патетичний, вольовий характер, внутрішню напругу і, водночас, надають об'ємності звучання. Слідом за нею контрапунктом звучить точне імітаційне проведення теми у партії віолончелі. Показово, що Б. Лятошинський проводить її на зб. 4 нижче від основного викладу, що також посилює внутрішню напругу і драматизм звучання. На цьому матеріалі побудована восьмитактова зв'язка, що постає як своєрідне «відлуння»-підголосок у партії струнних. Втретє тема проходить з інтервалом висхідної зм. 5 й двооктавним розривом між партіями. Загальний експресивно-поривчастий характер ще більше насичується внутрішнім сум'яттям, схвильованістю. Показово, що в першій частині, як і в Тріо загалом, роль тоніки від початку виконує великий мажорний септакорд. Він стане характерною рисою мислення композитора. Це створює внутрішню напругу і стимул до подальшого розвитку. Композиційно перша частина розгортається по типу «наростання» від проведення теми у скрипки до віолончелі і її звучання в обох струнних на відстані двох октав. Середній розділ сприймається як нова хвиля розвитку ідеї твору. Основна тема переінтоновується, трансформується ритмічно і загострюється, але зберігає напрямок мелодичного висхідного руху. Реприза – динамічна, з експресивним звучанням дуету скрипки та віолончелі на тлі прискореного «биття» тридцять других у партії фортепіано. У коді рух уповільнюється, музика набуває характеру авторського роздуму. II частина – В-dur – складна тричастинна з епізодом та кодою. Після схвильованої патетики першої частини її початок сприймається як стан зосереджених роздумів, спроба героя віднайти внутрішній спокій. Початкова тема (період з 9 тактів) експонується у партії фортепіано. Фактура в ній

змінюється на хоральну. Вона також побудована на притаманних стилю Б. Лятошинського великих мажорних септакордах у положенні терцієвого тону (октавно подвоєний). Це створює враження певної застигlosti, «холодності» (на це вказуються авторські позначки *lento con freddezza* – повільно з холодом/ байдужістю). Цікавою є тонально-гармонічна логіка цієї частини. Основна тональність В-dur розширена засобами мажоромінору, а тоніка, подібно до I частини, подається у вигляді великого мажорного септакорду. Тут знову, ніби нагадування, з'являється тематичний матеріал I частини тріо. Окрім нового контрастного матеріалу, який вносить скерцозний характер, тут з'являється новий ритмічний елемент (внутрішньодольова синкопа у партії фортепіано). Цей ритмічний малюнок далі переходить до партій струнних. Поява тематичного матеріалу з I частини тріо (діалог скрипки та віолончелі) є ніби нагадуванням про невідступність основної думки й переживань героя. Реприза частини скорочена. Кода

будується на матеріалі першого розділу частини. III частина – G-dur – знову повертає роздуми героя твору до сучасного буття. Складність і протирічливість думок позначилась на структурній складності й насиченості фіналу Тріо. Від початку у фіналі Б. Лятошинський використовує варіаційний принцип, який дозволяє щораз по-новому виявляти смислову сутність основної теми-ідеї. В ній, як і в попередніх частинах, за основу взято великий мажорний септакорд та його обернення (іноді пропущена терція), що вказує на подальше посилення внутрішньої напруги, прагнення композитора до динамізації як фіналу, так і музичної драматургії Тріо загалом. Завдяки цьому тут на новому рівні розкривається глибинна сутність твору, притаманна йому внутрішня конфліктність. У фіналі з усією смисловою насиченістю й виразністю знову постає одна з універсальї музики композитора – великого мажорного септакорду. За визначенням О. Козаренка – своєрідного «гармонічного знаку-символу його музичної мови», емансипація якого «особливо помітна у творчості композитора у 1920-ті роки» [3, с. 68]. У Першому фортепіанному тріо, як і в «Траурній прелюдії», двох Сонатах для фортепіано, циклі «Відображення», Сонаті для скрипки та фортепіано, «ця ніби одинична гармонічна вертикаль», –

як влучно зазначає О. Козаренко, – «стає уособленням скрябінської «теософічності» романтичного «вітаїзму», нематеріальної «звихреності» музики композитора» [3, с. 68]. В кодї узагальнюється основний матеріал тріо, стверджується його романтично-активне звучання. Так розкривається одна з новаторських особливостей музики Першого тріо, специфіка світобачення Б. Лятошинського на етапі досягнення ним нової дійсності та формування власного індивідуального стилю. Підпорядкованість загальному динамічному втіленню авторського задуму визначають й новаторські особливості структурно-композиційної побудови кожного розділу фіналу і твору загалом. Зберігаючи чітку тричастинність, вони підпорядковуються наскрізному симфонічному розвитку, укрупнюючись до рівня одночастинної поемної побудови. Важливого значення набуває щораз нове забарвлення теми на рівні тембрового та регістрового розвитку, завдяки чому розширюється її часопросторові рамки.

Список використаних джерел

1. Боровик М. К. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль. Київ : Муз. Україна, 1968. 104 с.
2. Грисенко Л. М. Формотворча роль гармонії у творах Б. М. Лятошинського. *Сучасна музика*. Випуск 1. Київ, 1973. С. 230-260.

3. Козаренко О. В. Про деякі універсалії музичного світу Бориса Лятошинського. *Ювілена палітра 2020: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів*. Суми, 2021. С. 68-76.

*Анна ЗАГЛЯДА,
студентка II курсу відділу народних інструментів
Чернігівського фахового коледжу ім. Л. М. Ревуцького,
артистка Капели бандуристів ім. О. Вересая
Науковий керівник - Олена ФЕНЬ,
викладач музично-теоретичних дисциплін
Чернігівського фахового коледжу ім. Л. М. Ревуцького*

ВНЕСОК ГЕРАСИМЕНКІВ У РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА

*«Генеалогічне дерево наших бандуристів
дуже високе – їх прями́й попередник це віщій Боян».
(Гнат Хоткевич)*

Історія розвитку бандурного мистецтва в Галичині починається діяльністю Гната Хоткевича (1877-1939) – українського музиканта, письменника, мистецтвознавця, театрального діяча та етнографа. На основі народного способу гри він заснував харківський спосіб виконання на бандурі. В своїй діяльності він поєднав східно та західноукраїнські традиції.

Наступниками Г. Хоткевича стали видатні бандуристи Ю. Сінгалевич, З. Штокалко, М. Грисенко.

Одними з головних «двигунів» розвитку бандурного мистецтва в Галичині слід вважати родину бандуристів – Герасименків. Головою цієї династії став Василь Явтухович Герасименко (1927-2015). Значення цієї постаті важко переоцінити.

Василь Явтухович Герасименко народився 1 травня 1927 року у с. Пищики на Київщині. Його інтерес до бандури виявився, коли ще дитиною він почув справжнього кобзаря. За спогадами митця, це кобзарське виконання історичної пісні про Морозенка запам'яталося йому на все життя [7].

У 1952 році закінчив Львівське музичне училище (клас бандури Миколи Грисенка), а у 1960 році Львівську консерваторію (клас бандури Андрія Бобиря). Згодом Василь Явтухович вів клас бандури і завідував відділом народних інструментів у Львівській музичній школі-інтернаті імені

С. Крушельницької, а також у музичному училищі та у Львівській консерваторії (нині національна академія ім. М. Лисенка). Близько 30 років (1967-1996) керував створеним ним ансамблем бандуристів консерваторії, з яким активно концертував в Україні та за її межами.

У тогочасній Галичині майже не існувало системної бандурної освіти, бо її сприймали як кобзарську традицію. Митець усе життя присвятив удосконаленню і модернізації конструкції традиційної моделі бандури. Його діяльність стала базою для сучасних бандуристів, а його винаходи мають попит та сенс і донині.

В. Герасименко став автором понад сорока моделей бандур, п'ять із яких були прийняті у промислове виробництво на Львівській фабриці музичних інструментів (де він також працював). Серед них унікальна бандура «Львів'янка» – символ львівської бандурної школи.

Головні інновації В. Герасименка:

- поліпшив механізм налаштування струн (від ключів він перейшов до механізму, який допомагає більш швидко і точно налаштувати струни);
- вдосконалив механізм перемикання струн, закладений Ю. Сінгалевичем та І. Склярем (звичайні потребують більших зусиль від музиканта, а його механізм дозволяє, укупі з усіма новими лаштунками, перемикатися швидше і точніше);
- збільшив кількість струн на інструменті, що додало йому більш виразної акустики та багатоголосого звучання;
- розробив зручнішу форму та конструкцію корпусу: він намагався зробити інструмент легшим (ніж чернігівська бандура), але при цьому більш міцним;
- зробив першу клепану бандуру з горіха, а в 1959 – з клепок явора (на противагу традиційному методу довбання);
- розробив зразки маленьких та легких інструментів для дітей;
- «Особливою заслугою В. Герасименка є винахід штучних капронових нігтів для гри на бандурі» [2].

Крім реконструкції старовинної бандури, В. Герасименко займався відродженням ліри різних історичних періодів, яка була популярним інструментом до ХХ століття.

Як педагог В. Я. Герасименко виховав понад 100 випускників, зробивши величезний внесок у розвиток нових поколінь музикантів, передаючи їм свої знання про бандуру, її техніку та репертуар. Його учні підтримують та розповсюджують українську пісню та звучання оновленої

ним бандури і за кордоном. Не лише на Батьківщині, але й в цілому світі стали відомими імена Г. Менкуш, тріо Оксани, Ольги Герасименко Олійник та О. Войтович, О. Созанського та багатьох інших [5].

Власне, львівська виконавська школа – це те, що заклав Василь Герасименко. Вона визначилася у формуванні світогляду бандуриста як мислячого виконавця.

Завдяки цьому видатному бандуристові, львівська школа стала однією з найавторитетніших в Україні поруч із київською. Бандуру стали сприймати не тільки як аматорський інструмент музикування, а вже як концертний сольний. В тому числі, В. Герасименко та його виконавська школа розвивали харківський спосіб гри – інструмент тримають у вертикальному положенні, притискаючи до грудей, і граючи по всіх струнах обома руками. Тож, по суті, В. Герасименко віродив те, що колись почав Г. Хоткевич, після розстрілу якого справа так і залишилася висіти в повітрі [6].

Діяльність доньок цього видатного майстра, Оксани та Ольги Герасименко – це продовження його любові до бандурного ремесла.

Оксана Герасименко - творча особистість, представлена різними гранями: музикознавиця, співачка, композиторка, викладачка, редакторка. За свою працю отримала звання Заслуженої діячки мистецтв України, членкині Національної спілки кобзарів та Національної спілки композиторів України, лауреатки багатьох конкурсів та премій (Міжнародного конкурсу ім. Григорія Китастого у 2000 році (Торонто, Канада), премій ім. В. Косенка (2016) та ім. С. Людкевича (2019) [3].

О. Герасименко здійснила не менш вагомий внесок у розвиток бандуристики: вона не лише підтримала ідеї свого батька (розширювала репертуар бандуристів, робила аранжування і переклади), а ще й збагатила їх новими підходами та продовжила розбудову і популяризацію бандури в Україні.

Народилася О. Герасименко 2 червня 1959 року у Львові. Навчалася у Львівській музичній школі № 1 по класу фортепіано. Продовжила музичну освіту на народному відділенні Львівського музичного училища та згодом академії по класу бандури у свого батька, який закінчила у 1978 році.

Концертна діяльність цієї музикантки неймовірно цікава: концертувала в Україні та в багатьох країнах світу (Польщі, Японії, США, В'єтнамі, Іспанії, Франції та ін.) разом із сестрою Ольгою та О. Войтович у складі тріо бандуристок «Львів'янки», а також як солістка [3]. У її програмі – класичний, фольклорний і авторський репертуар. Бандуристці притаманний власний виконавський стиль, визначальною прикметою якого є лірико-поетичність.

Упродовж шести років (1983-1989) вона працювала музичним інспектором на Кубі, співпрацювала з багатьма міжнародними музикантами. Одна з її цілей – показати світові наш унікальний інструмент. Численні іноземні слухачі порівнювали звучання бандури у виконанні О. Герасименко з райським звучанням янгольських голосів.

У 2005 році закінчила Львівську музичну академію як композиторка по класу професора М. Скорика. Її творчість налічує понад 500 (за деякими даними понад 800) різножанрових творів: соло для флейти, камерна сюїта для бандури, каталонське рондо, цикл прелюдій «Осінні акварелі» для фортепіано, прелюдія для віолончелі і фортепіано, струнний квартет № 1 та багато інших. В центрі уваги композиторки твори для двох улюблених інструментів – фортепіано та бандури (як соло, так і в численних ансамблях з різноманітними інструментами).

Для її композицій характерне занурення у внутрішній світ, переживання емоцій, почуттів, що є характерною ознакою романтичного стилю. Мисткиня значно розширила бандурний репертуар для музичних шкіл, коледжів та вишів.

Також вона працювала викладачкою у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка. Підхід Оксани Василівни до викладання поєднує академічну точність та емоційно-образну глибину. Особливою гордістю О. Герасименко є солістки Львівської національної філармонії – квартет бандуристок “Львів’янки” у складі заслужених артисток України: О. Коломієць, Л. Стефанко, І. Плахтій та О. Ніколенко.

Не можна не додати, що О. Герасименко проявила себе і як музикознавиця та методистка: писала статті про бандурне мистецтво, в т. ч. про творчість свого батька, працювала над реконструкцією деяких малодосліджених форм бандурного виконавства, розробляла навчальні програми тощо.

Вона часто виступає в ролі журі на мистецьких заходах. Її думка має вагу у професійному колі за рахунок незламної репутації, що тільки підтверджує вагомість цієї постаті у бандурному мистецтві.

Ольга Герасименко-Олійник – українська бандуристка, музично-громадська діячка. Перша професійна бандуристка, яка у 1992р. виступила як солістка з американськими симфонічними оркестрами. Вона записала три концерти для бандури з оркестром її чоловіка, українсько-американського композитора Ю. Олійника. Це – перший історичний запис, де бандура прозвучала як сольний інструмент з симфонічним оркестром. На даний

момент вона розвиває українське бандурне мистецтво в українській діаспорі США [4].

Отже, завдячуючи династії Герасименків, бандура сьогодні звучить не лише як народний інструмент, але й як інструмент з широкими виконавськими можливостями – від академічних класичних форм сольного та ансамблевого музикування до електро-, пластикової, карбонової бандури та її вживання у джазовій та естрадній музиці. Процес розвитку бандуристики – це те, як ми сприймаємо її сьогодні: звучання, техніка, основи, які свого часу заклали великі майстри своєї справи.

Список використаних джерел

1. Бобечко О., Синьовська Н. Універсалізм творчої постаті Оксани Герасименко (з нагоди ювілею мисткині)//Молодь і ринок №6(173), 2019 р. URL:<http://mir.dspu.edu.ua/article/download/174501/174482/385959>
(дата звернення 23.04.2025)
2. Герасименко Василь Явтухович. Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії. URL:
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%8C_%D0%AF%D0%B2%D1%82%D1%83%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення 23.04.2025).
3. Герасименко Оксана Василівна. Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії. URL:
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE_%D0%9E%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B0_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0 (дата звернення 23.04.2025).
4. Герасименко Ольга Василівна. Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії. URL:
https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE_%D0%9E%D0%BB%D1%8C%D0%B3%D0%B0_%D0%92%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%B%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0 (дата звернення 23.04.2025).
5. Дутчак В. Клас бандури в Львівській музичній академії імені М.Лисенка (До 60-літнього ювілею)// Вісник прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. 28-29. Ч. 1. Івано-Франківськ, 2014 р. С.168-174

URL: <https://art.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/9/2018/02/Вісник-Мистецтвознавство-2014-Вип.-28-29-Ч.-1.pdf> (дата звернення 23.04.2025).

6. Карбун О. Василь Герасименко – бандурист, педагог і майстер. Дипл. роб. Київ, 2010 р. URL: <https://studfile.net/preview/9605137/page:3/> (дата звернення 23.04.2025).

7. The Master of Bandura. URL: <https://web.archive.org/web/20060822170818/http://home.att.net/~bandura.ca/Bandura-OlaH/4Page.html> (дата звернення 23.04.2025).

*Олена Кавунник,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри музичної педагогіки
та хореографії НДУ ім. Миколи Гоголя*

МИСТЕЦЬКИЙ КОНТЕНТ НІЖИНА ЧЕРНІГОВО-СІВЕРЩИНИ УКРАЇНИ В СЬОГОДЕННІ МІЖКУЛЬТУРНИХ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМУНІКАЦІЙ

Постановка проблеми у загальному вигляді. Міжкультурні комунікації України із країнами ЄС становлять важливий соціомистецький чинник у сьогоденні європейського простору. На початку ХХІ століття вони продовжують започатковані майже 100 літ потому всесвітньовідомими музикантами з України, як-от хормейстери Олександр Кошиць, Павло Вірський, хореограф Григорій Верьовка, трубач Тимофій Докшицер, традицій культурного діалогу, сутність якого - у популяризації митцями України національних надбань культури та мистецтва в країнах Західної Європи крізь призму композиторської, сценічно-виконавської музичної, хореографічної творчості. Виступи на концертах, участь у конкурсах, фестивалях, комунікації та обмін думками, їх обговорення на міжнародних конференціях, відгуки на сторінках зарубіжної преси, на сайтах інтернет-мережі лише зміцнюють їх значимість.

Актуальність даної теми зумовлена потребою дослідження міжкультурних комунікацій українських митців-представників громади міста Ніжин Чернігово-Сіверщини Лівобережної України в сьогоденні європейського музично-інформаційного простору. Об'єктом стала концертно-виконавська творчість на міжнародній арені різновікових учнівських, студентських аматорських, професійних хорів,

хореографічних, фольклорних колективів. На численних концертах вони захоплюють глядачів міст, селищ України, закордонних глядачів художньо-естетичною виразністю виконання творів різножанрового репертуару, довершеністю концертно-сценічною вбрання. Овації фольклорно-сценічному гурту «Народна криниця» на фестивалях народної творчості в Турції, Литві, Латвії, Естонії, схвальні відгуки преси на виступи університетського молодіжного хору «Світич» - Володаря Золотої медалі I Світової олімпіади, Лауреата хорових конкурсів у німецькому Дрездені, французькому Ненсі, в австрійському Лінці, захоплення глядачів мистецтвом класичного, народного, бального танців ансамблів «Ритм», «Гармонія», «Квіти України», «Аструм» хореографічної школи в Болгарії, Литві сприяють головному – поширенню знань про традиції та інновації різножанрової національної культури України на європейському континенті.

Творча біографія кожного з них свідчить про самобутність, своєрідність кожного. На підставі значної кількості власних різножанрових публікацій помітила своєрідну смислову єдність у найменуваннях колективів, як-от: ритм сяйва Світича в гармонії квітів України з народної криниці ніжинської козачки.

Доцільна й хронологія початку творчості цих колективів:

- «Ритм» – зразковий ансамбль бального танцю, заснований 1994 року.
- «Сяйво» - дитячий зразковий хор ніжинської музичної школи: діяв у 1982-2023 роках.
- «Світич» - молодіжний аматорський мішаний хор, заснований 1993 р. у Ніжинському державному університеті імені Миколи Гоголя;
- «Гармонія» - ансамбль бального танцю, заснований 2009 р. в Ніжинській хореографічній школі;
- «Квіти України» - ансамбль народного танцю, заснований 2000 р. в Ніжинській хореографічній школі;
- «Народна криниця» - фольклорно-етнографічний гурт Ніжинського фахового Коледжу культури і мистецтв ім. М. Заньковецької (1985-2005).
- «Ніжинська козачка» - народний аматорський молодіжний пошуково-дослідницький фольклорний гурт, заснований 2002 р. при Будинку культури міста.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наявні власні монографії, статті в наукових виданнях, журналах, газетній періодиці, написанню яких сприяли майстер-класи, концерти цих колективів, на яких я мала за честь

бути й ведучою, свідчать про їх значення у справі популяризації впродовж десятиліть культури й мистецтва України в містах Польщі, Італії, Франції, Німеччини, Австрії, Болгарії, Греції, Туреччини, країн Прибалтики.

Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми. Потребують поширення в ряду з науковими дослідженнями й джерела з газетно-журнальної публіцистики за авторством хормейстерів й хореографів вище наведених колективів. Цитати зі статей надають знання про специфіку проведенні міжнародних конкурсів, фестивалів, у яких обов'язкові сумісні репетиції з авторитетними хормейстерами країн Європи; про право виступати першим тому колективу, хто є Лауреатом п'яти попередніх; про запрошення країною-засновницею учасників заходу на екскурсійні програми до її Музеїв. Наведені авторами в статтях факти сприяють популяризації знань про культуротворення мистецьких колективів Ніжина в країнах Європи, стверджують дефініцію про Ніжин як «геосоціокультурний образ регіону» в світі.(дефініція Мартинюк Т. В.).

Мета статті зумовлена потребою актуалізувати дослідження міжкультурних європейських комунікацій мистецького Ніжина в сьогоденні кризь призму сконсолідованих дій ніжинців, націєтворчість яких зміцнюється фундаментальними в європейському соціумі світоглядними поняттями демократії, свободи, гуманізму.

Виклад основного матеріалу. Старовинний Ніжин Чернігово-Сіверщини, його митці сповна відповідають вище вказаним вимогам. Важливу роль грає й досвід, зокрема їх керівників, умотивованих прагненням виховувати учасників колективів - учнів, студентську молодь на здобутках мистецької культури й освіти України. Певний вплив мають статті про мистецький тезаурус Ніжина в світовому інформаційно-музичному просторі, уславленому іменами уродженців ніжинщини, осібно Марії Заньковецької – першої народної артистки України, актриси театру, Тимофія Докшицера – всесвітньо відомого концертуючого трубача, батька й сина Федора (педагог-хормейстер, диригент) та Андрія (флейтист, педагог) Проценків. Ці та багато інших прикладів, фактів стверджують мистецько-освітню цінність міста в музичній культурі України, країнах Європи, континентів світу. Свідченням цьому стали науково-практичні конференції: до 100-річчя пам'яті Т. Докшицера (2021 р.), проведена на базі НДУ ім. М. Гоголя за участю музикантів – духовиків Чернігова й Харкова, Львова й Києва, Сум й Ніжина, резонанс якої посилює відеозапис на однойменному сайті у соцмережі на ютуб. Достатньо пригадати у цьому контексті відеозаписи з життя й

гастролей знаменитого трубача з України до Японії, Фінляндії, Франції, Німеччини.

Як відомо минуле та сьогодення Ніжина, включеного 2016 р. у славетну десятку номінації «Сім чудес України», примножують мистецько-освітні традиції педагогів-музикантів, хореографів Ніжинської вищої школи. Їх концертно-виконавська творчість є потужним підґрунтям для розвитку в сьогоденні Ніжина міжкультурних європейських комунікацій. В контексті розвитку мистецької освіти це творчість її носіїв-викладачів закладів освіти I-IV рівнів акредитації, як-от вокалістки М. Ф. Бровченко, засновниці ніжинської вокальної школи, піаністки В. А. Розен – засновниці персоніфікованої виконавської піаністичної школи. Саме випускники її класу з успіхом впроваджують в країнах Європи, США набуті від неї знання.

Яскравим прикладом активізації європейських комунікацій митців Ніжина є в ряду з науково-педагогічною й концертно-виконавською працею діяльність Людмили Юріївни Шумської та Людмили Василівни Костенко. Вражає й слугує за приклад наслідування для наступних поколінь педагогів-хормейстерів концертно-виконавська творчість заснованого ними 1993 р. вище представленого в статті молодіжного хору «Світич». Диригентки «Світича», заслужені діячки мистецтв України, професорки Л. Шумська та Л. Костенко, вважають участь хору в міжнародних хоровах змаганнях не тільки значним стимулом для творчого зростання колективу, але й важливою патріотичною місією, під час якої молоді виконавці продовжують ще від незабутніх Олександра Кошиця, Григорія Верьовки традиції культурного діалогу – популяризувати слухачам з різних країн світу українську хороваму музику, що сприяє нашій інтеграції в європейський соціум, є реальним втіленням ідеї міжнародної культурної дипломатії. Адже отримані на фестивалях хорової музики знання, як-от про творчі контакти на сумісних репетиціях з авторитетними хормейстерами країн Європи, гордість за право виступати першим «Світичу» - Лауреату п'яти попередніх фестивалів, відвідування екскурсій до Музеїв Італії, Німеччини стають важливим чинником збагачення мистецькими враженнями не одного покоління хористів «Світича». Про стан емоційного піднесення й власної значущості згадувала після перемоги 2001 р. на фестивалі у німецькому місті Вернігорде Л. Ю. Шумська коли нашими вихованцями диригував засновник академічної хорової школи Ізраїлю маестро Генрі Клауснер. «Це було видовище, - розповідає Л. Шумська. Наші співали разом з філіппінцями, утворюючи довершене злиття голосів, гармонічне звучання» (1, 5.) Там само Л. В. Костенко таке спілкування назвала майстер-класами.

Вже понад 30 літ Хор «Світич» гідно представляє мистецькі, вокально-хорові традиції Університету на культурно-мистецьких теренах в містах України: Київ, Чернігів, Львів, Вишгороді, Ніжин, Конотопі, військовій частині смт Десна України, на міжнародній арені в містах Польщі, Німеччини, Франції, Італії, Австрії, Греції, Туреччини. Колектив демонструє творчий зріст завдяки набутим на репетиціях, зміцненим на численних міжнародних фестивалях, конкурсах, виконавським традиціям якісно довершеного багатоголосного співу.

Університетський «Світич» посилив мистецький резонанс Ніжина в австрійському місті Лінц, де 2000 р. проходила унікальна за масштабами музична акція – I Всесвітня хорова Олімпіада, на якій змагалися 335 хорів з п'яти континентів світу. Її організатор - міжнародне хорове товариство «Інтеркультур», яке щорічно проводить міжнародні хорові конкурси й змагання в різних куточках світу. Вручена «Світичу» Золота медаль Всесвітньої хорової Олімпіади особливо цінна. Австрійська преса писала, що міжнародне журі, численні слухачі були вражені органічним поєднанням співу й театрального дійства, національним колоритом сценічного вбрання, прекрасною вокально-хоровою технікою хорового співу.

Як відомо, подальший творчий рух університетського Хору з Ніжина позначений участю в численних міжнародних конкурсах та фестивалях в Італії, Німеччині, Польщі, Сербії, Туреччині, Угорщині, Франції, Україні, де отримані Золоті дипломи, медалі, спеціальні призи й відзнаки. Нині за кількістю та високим статусом мистецьких результатів хор «Світич» є абсолютним лідером у царині університетського хорового руху України, став лауреатом майже 100 міжнародних, всеукраїнських конкурсів і фестивалів, здійснив понад 80 записів у Фонд Українського радіо, випустив 2 ліцензійні компакт-диски. (8, 75).

Представлені вище вектори націєтворення студентів-хористів важливі для презентації України в світі! А нещодавно, в жовтні 2024 р. молодіжний хор «Світич» презентував традиції хорового мистецтва України на дипломатичній зустрічі Ректорату ЗВО з представниками дипломатичної команди Індонезії, а у наступні дні - Посольстві Індонезії в Києві. Початок листопада теж запам'ятався Послу Польщі, який був зачарований хоровим звучанням «Світича» на зустрічі в Гоголівському університеті Ніжина. Саме такі мистецькі зустрічі мають резонанс як для польської урядової делегації так й для студентів, що збагачують власний мистецький досвід новими враженнями в ході міжкультурних комунікацій із зарубіжними гостями країн Європи, світу.

В контексті європейських комунікацій мистецького Ніжина відомі й виступи в Литві, Естонії вище вказаного фольклорно-сценічного гурту «Народна криниця» на чолі з засновниками-керівниками подружжям Ольги та Івана Синиць, академічного жіночого хору на чолі із засновницею колективу у 2000 р. хормейстеркою Любов Олексіївною Дорохіною Ніжинського фахового Коледжу культури і мистецтв ім. Марії Заньковецької, що брав участь у хорових конкурсах у Болгарії, Чехії, Німеччині, Польщі.

Яскраві приклади міжкультурних європейських комунікацій в сьогоденні Ніжина становлять хореографічні колективи, як-от: ансамбль бального танцю «Ритм», на чолі якого з 10994 р. його засновниця-незмінна балетмейстер, заслужена працівниця культури України Галина Львівна Тимошенко, заснований 1997р. у Ніжинській хореографічній школі хореографом Олександром Миколайовичем Пархоменко ансамбль народного танцю «Квіти України», який на початку 2000-х вперше на міжнародному рівні представив запальні «Ніжинські гуляння». Це і юні танцюристи закладу, осібно створений 2006 р. ансамбль сучасного класичного танцю «Гармонія» (керівник Алла Ганага), ансамбль сучасного танцю «Astrum», заснований 2008 р. випускником Ніжинської дитячої хореографічної школи Олександром Бобирем. Їх участь й перемоги у 13-ти міжнародних та всеукраїнських фестивалях, конкурсах, в ряду яких є Гран-прі Міжнародного фестивалю-конкурсу «Балтійський бриз» (Литва, м. Вільнюс, 29.10.2019 р.), Міжнародного фестивалю-конкурсу «CREATIVE FEST ELENITE» (Болгарія, м. Еленіте, 2021 р.) в ряду з Почесною відзнакою Міжнародного хореографічного фестивалю імені Гочі Шаламберідзе (Грузія, м. Зестафоні, 2018 р.), участю у Міжнародному фестивалі-конкурсі «Сузір'я Орфея» (Болгарія, Сонячний Берег, 23.06-02.07.2021 р.). переконливо ствердили як розвиток творчого потенціалу учнів школи, так й мотивовану діяльність педагогів та юних танцівників у залученні до цінностей міжнародної танцювальної культури національних танців на мелодії українських народних пісень, зокрема, «Ніч яка місячна», «Слов'янка», «Очі чорнії», виконання яких юними ніжинцями в ряду з бальними танцями з європейської і латиноамериканської програми «Перші кроки з ча-ча-ча», «Весняний вальс» та композиція латиноамериканських танців «TheBest» підкорило журі, глядачів Міжнародного фестивалю-конкурсу «Балтійський бриз» (Литва, м. Вільнюс, 2019 р.), II Міжнародного фестивалю-конкурсу мистецтв «Зірки Греції» (Греція, м. Халкідікі, 2019 р.)

Висновки. Міжнародні культурно-мистецькі комунікації колективів Ніжина Чернігово-Сіверщини становлять важливий контент націєтворчості

громади Ніжина. Творчі гастролі, турне студентських хорів, юних танцюристів хореографічної школи міста сприяють розвитку міжрегіональних та міжнародних контактів з митцями країн Європи для набуття досвіду, збагаченню форм культурної дипломатії, розвитку мистецько-освітнього діалогу представників Півдня й Півночі, Сходу і Заходу континентів, осіб, країн Європи. Дослідження міжкультурних європейських комунікацій ніжинських виконавців виокремлює виняткову культурно-історичну значимість громади поліетнічного Ніжина, що примножує в соціотворчих комунікаціях на континенті загальноєвропейські цінності демократії, свободи, гуманізму в добросусідських відносинах представників країн.

Концертні турне, гастролі, численні перемоги й звання лауреатів ніжинських виконавців на міжнародних хорових, хореографічних, фольклорних, естрадних конкурсах, фестивалях в містах країн Європи поширюють культурно-мистецьку панораму сьогодення України.

Список використаних джерел

1. Кавунник О. А. Перемога ніжинського Світича у Німеччині. *Газета «Вісті» Ніжин*, 2001 р., 27 липня, с. 5.
2. Кавунник О. А. У колі друзів / газета «Вісті» - Ніжин, 2003 р., 19 грудня, с.4.
3. Кавунник О. А. Творчість хореографічних колективів Ніжина: представники, здобутки/Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти: зб. Матеріалів III Всеукр. Наук.-практ. Конф. (21 берез. 2016 р.) наук. ред. канд. пед. наук проф. А. М. Гордійчук. Луцьк : Вежа-Друк, 2016. 144 с.
4. Шумська Л. Ю. Велич ніжинського «Світичу»! *Газета «Вісті» Ніжин*. 12 жовтня 2012 р., с. 4.

Література

5. Кавунник О. А. Музиканти Ніжина /музично-красознавчий довідник, – Ніжин : Міланік, 2008. 188 с.
6. Кавунник О. А. Ніжинська виконавська хореографічна школа: віхи розвитку, представники. Хореографічні мистецькі, педагогічні та наукові школи України та світу: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. [упор. А. М. Підлинська, ред. Ю. В. Тарач], м. Київ, 21 квітня 1918 р. Київ : КНУКіМ, 2018. С. 61–67.

7. Кавунник О. А. З когорти незабутніх: Іван Синиця. *Музика*. ТОВ «Видавничий дім «Українська культура», Київ, №1-2, 2021, С. 48-49.
8. Кавунник О. А. Молодіжному хору «Світич» - 30! *Музика*. №1-4, Київ, 2023 р. с.75-77.

*Ганна КАРАБЄРОВА,
викладач Харківського національного
університету мистецтв імені І. П. Котляревського,
Прилуцької дитячої музичної школи імені Л. Ревуцького*

МУЗИКА ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ДІТЕЙ З ОСОБЛИВИМИ ПОТРЕБАМИ

Ключові слова: *музична педагогіка, діти з аутизмом, інклюзивна освіта, імпровізація, сенсорне сприйняття, мотивація, структуроване навчання*

Музика – це універсальна мова, яка здатна проникати в найглибші куточки душі. Вона має унікальну силу впливати на емоційний, психічний та фізичний стан людини. Особливо важливим є використання музики у роботі з дітьми, які мають особливі освітні потреби. Через музику вони можуть краще пізнавати світ, себе, інших людей і виражати свої емоції та думки. Музичні заняття сприяють розвитку пам'яті, уваги, уяви, координації рухів і навіть мовлення. Завдяки музичним іграм, ритмам, пісням та елементарному музикуванню діти з аутизмом можуть краще адаптуватися у суспільстві.

Окрім того, музика виконує терапевтичну функцію – вона знімає напруження, знижує рівень тривожності та сприяє емоційному розвантаженню. Особливо ефективною є музикотерапія, яка може бути як активною (гра на музичних інструментах, спів, рух під музику), так і пасивною (слухання музики). Музика як мистецтво глибоко впливає на емоційний, когнітивний та сенсорний розвиток дитини. Особливого значення вона набуває у процесі навчання дітей з особливими освітніми потребами. У педагогічній практиці авторки досвід роботи з дитиною з аутизмом - Нікою Тишкевич - став основою для спостереження, аналізу та формування ефективних методик навчання музики, адаптованих до специфіки таких учнів.

Одним із головних інструментів, що використовуються у навчальному процесі, є метроном, який виконує не лише функцію підтримки темпу, але й служить засобом концентрації уваги, ритмічної стабільності та організації музичного мислення. Для дітей з розладами спектра аутизму, які мають труднощі з абстрактними поняттями, чіткий ритм метронома є необхідним маркером часу, що створює комфортне середовище для сприйняття музики.

У процесі викладання враховуються особливості сприйняття дітей з аутизмом - їх схильність до конкретного мислення, залежність від візуальних та сенсорних стимулів, потреба в чіткій структурі. Уроки будуються на поєднанні візуального моделювання, тактильного контакту та фізичного досвіду. Зокрема, спостереження за рухами викладача, дотик до клавіш, опора на тілесні відчуття створюють стійкі асоціації, що сприяють засвоєнню складного музичного матеріалу.

Окрему увагу приділено структурованості навчання – чітко визначеним етапам, формулюванню досяжних цілей, візуальним схемам, позитивному підкріпленню та передбачуваності дій. Такий підхід формує мотивацію, почуття безпеки та внутрішню впевненість дитини.

Н. Савельєва-Кулик звертає увагу на необхідність обережного підходу до добору музичних творів для дітей із аутистичними розладами, аби уникнути можливих негативних наслідків для їхнього емоційного й психофізичного стану. Вона виділяє кілька аспектів, які слід враховувати:

1. Невідповідність між музичним контентом та естетичними вподобаннями, а також культурним світоглядом слухача може викликати дискомфорт або відторгнення.

2. Музика, яка не відповідає психоемоційному стану дитини, наприклад, надто динамічна або напружена, здатна загострити внутрішнє напруження чи викликати дратівливість.

3. Твори, що мають трагічний емоційний зміст - як-от туга, біль або глибоке страждання, - попри свою мистецьку цінність, можуть чинити негативний вплив на дитину, спричиняючи пригнічений настрій або психологічний дискомфорт.

4. Контекст, у якому застосовується музика, також має значення: деякі композиції можуть бути неприйнятними в корекційній роботі, оскільки потенційно здатні погіршити емоційний баланс.

5. Надмірно гучні звуки завжди залишаються сильним подразником для нервової системи. Акустичне перевантаження розглядається як один із чинників, що викликає стрес, тому важливо контролювати рівень звукового тиску, щоб не завдати шкоди вегетативній системі та загальному стану здоров'я.

Музика у цьому процесі виступає не лише як інструмент технічного розвитку, а насамперед як засіб формування емоційного інтелекту - уміння виражати та розпізнавати емоції, розвивати емпатію та увагу. Імпровізація, навіть у найпростіших формах, використовується як діалог з собою та світом, як засіб самовираження дитини, що часто стикається зі складнощами у вербальній комунікації.

Загалом, практика навчання дітей з аутизмом свідчить: при правильному підході музика стає простором, де дитина не лише розвиває свої навички, а й відчуває себе прийнятою, почутою та значущою. Вона розкриває свої потенціали, долає страхи й формує цілісну особистість.

Можна впевнено стверджувати, що аутизм - це не бар'єр, а інший ракурс сприйняття світу, і завдання викладача - знайти мову, якою можна до дитини «достукатися». У цьому контексті музика є універсальною мовою порозуміння.

Робота з дітьми, які мають розлади аутистичного спектра, вимагає всебічного підходу та особливої чутливості до їхнього внутрішнього світу. Питання інклюзії в системі музичної освіти набуває все більшої актуальності, адже випадки діагностування аутизму в дітей зростають. У цьому контексті музика виступає потужним засобом розвитку соціальної взаємодії та комунікації у дітей із РАС.

Педагогічна робота з такими дітьми суттєво відрізняється від занять із типовими учнями, тому в публікації стисло висвітлено ключові елементи побудови уроку, зокрема - організацію музичних занять. Значущість порушеної проблеми пояснюється тим, що навіть досвідчені викладачі часто не мають необхідної підготовки для ефективної взаємодії з учнями, які мають особливі освітні потреби. Обмеженість знань, недостатність методичних матеріалів, а також певні психологічні установки створюють труднощі у наданні якісної музичної освіти дітям із РАС. Саме тому методика інклюзивного уроку трансформується так, щоб кожна дитина - незалежно від своїх здібностей чи індивідуальних особливостей - мала можливість реалізувати себе через музику. Багато дітей із аутизмом мають виняткові здібності у певних сферах, зокрема у творчості.

Таким чином, дана публікація є спробою зробити перший крок у формуванні нової педагогічної парадигми для музикантів-викладачів, які прагнуть працювати в інклюзивному середовищі.

Список використаних джерел

1. Алвін Д. Музична терапія для дітей з аутизмом. Київ, 2014.

2. Базима Н. В, Мороз О. В. Значення музикотерапії для розвитку мовлення у дітей з аутистичними порушеннями. Логопедія. 2013. № 3. С. 3-8. URL:

http://nbuv.gov.ua/UJRN/logoped_2013_3_2

3. Владімірова С. В., Хавіна І. В. Вплив музики на життя людини. Психологічний інструментарій розвитку лідерського потенціалу сучасної молоді: теорія і практика [Електронний ресурс] : зб. наук. пр. наук.-практ. конф., 30 листопада 2022 р.; Нац. техн. ун-т «Харків. політехн. ін-т». Електрон. текст. дані. Харків. 2022. С. 21-23. URL: <http://repository.kpi.kharkov.ua/handle/KhPI-Press/60154>

4. Музикотерапія. Навчальна програма для загальноосвітніх навчальних закладів (курс за вибором) / Н. П. Гуральник, Г. З Мороз, О. З. Безклинська, Г. К. Бондаренко. Чернігів : Десна - Поліграф. 2017. С. 14-16.

5. Побережная Г. И. Музыка в детской душе. Киев. 2007. 80 с.

6. Призванська Р. А. До проблеми застосування музичної терапії в системі корекційної роботи з дошкільниками, які мають розлади спектру аутизму. Актуальні питання корекційної освіти. 2018. Вип. 10. С. 255-264.

7. Призванська Р. А. Теоретичні та практичні аспекти музикотерапевтичної роботи з дітьми із аутизмом. Актуальні питання корекційної освіти. Педагогічні науки. 2017. Вип. 9. (1) С. 192-201. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apko_2017_9%281%29_20

8. Савельєва-Кулик Н. О. Музична терапія в інтегративній медицині : навч. посіб. для лікарів-слухачів закладів (факультетів) післядипломної. Київ : Інтерсервіс, 2014. 138 с.

9. Скрипник Т. В. Феноменологія аутизму : монографія. Київ : Видавництво «Фенікс», 2010. 320 с.

10. Субота М. В. Психологічна сутність емоційного сприймання музики. Збірник наукових праць «Проблеми сучасної психології». 2011. Вип. 11. С. 859-870.

*Єлизавета КАРПЕНКО,
студентка спеціальності 025 Музичне мистецтво
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.*

*Науковий керівник – Ірина КОНДРАТЕНКО,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка*

ПОЧАТКОВА ФОРТЕПІАННА ОСВІТА В КИТАЇ

Китай справедливо називають флагманом академічного музичного мистецтва. По-перше, це пов'язано з тим, що в країні серйозно опікуються талановитими дітьми та молоддю, яким пропонують усе найкраще. По-друге – винятковий престиж музичного мистецтва. Засоби масової інформації Китаю активно пропагують музичну освіту та культуру, держава інвестує значні кошти у їх розвиток, оскільки вважається, що цей сегмент економіки є найважливішим для просування країни та її іміджу в світі.

У мистецьких навчальних закладах Китаю виховуються піаністи-віртуози світового рівня. Китайці вважають себе нацією високих досягнень, а тому потреба бути першим понад усе стає потужним стимулом до зайняття високих посад і здобуття лауреатських звань. Проте, на відміну від європейців, для них емоційність виконання не є першочерговою і значно поступається технічній досконалості. Для того, щоб навчити піаніста відчувати, вони запрошують педагогів – в тому числі з України. На відміну від нас, у Китаї виступ викладача-іноземця з майстер-класом для дітей є звичним явищем. У кожному класі стоїть камера, ці заняття записуються, систематизуються й оприлюднюються на сайті навчального закладу.

У ХХІ столітті фортепіанна освіта в Китаї стає ефективним бізнесом, який дозволяє долучити до професійних занять значну кількість бажаючих. Китайський учень може обрати один із трьох варіантів: музична школа, приватні заняття з викладачем і тренінг-центри поглибленого навчання [5, с. 378]. Після проходження курсу кожен учень складає екзамен ABRSM, який визначає його рівень володіння інструментом. Ця аббревіатура розшифровується як Асоційована рада королівських музичних шкіл. Вона заснована 1889 року у Великобританії, пропонує іспити для виконавців на оркестрових струнних, духових та фортепіано більш ніж у 93 країнах світу і щорічно об'єднує понад 650 000 студентів [1].

У рамках статті згадаємо про основну методичну працю, яку використовують у Китаї для навчання піаністів-початківців. 2018 року відбулася прем'єра збірки п'єс для фортепіано під назвою «Китайська

музична колекція». Її з успіхом використовують і педагоги інших країн, які ставлять за мету ознайомити учнів з китайськими народними мелодіями та казковими персонажами. До збірки увійшли композиторські твори Лі Інхая («Панда», «Маленька мавпочка», «Павич»), Діня Шанде («Півень Лухуа», «Танець жаби», «Хованки»), обробки революційних («Юні піонери йдуть», «Пісні про продаж газет») та народних пісень різних регіонів Китаю – «Вишитий гаманець» (провінція Юньнань), «Мелодія лакея» (Шеньсі), «Збір квітів» (Сичуань). Твір «Квітковий барабан Феньян» (Аньхой) дає уявлення про традиційне китайське мистецтво «Цюй», яке одночасно є піснею і танцем [4].

Серед видатних композиторів-піаністів ми згадували Діня Шанде (1911–1995). Народився в Куньшані, провінція Цзянсу. З 1928 року навчався у Шанхайській консерваторії, де спочатку вивчав піпу (кит. 琵琶) – традиційний 4-струнний щипковий музичний інструмент типу лютні, а через рік – фортепіано. Пізніше був обраний професором цього закладу, керівником та віце-президентом кафедри композиції, а також третім та четвертим віце-головою Асоціації китайських музикантів. Відомі його твори для фортепіано, у яких органічно поєднані західні і східні мотиви: «Весняна прогулянка», Варіації на тему китайських народних пісень, токати «Радісна вістка» [2, с. 295].

Інший нами згаданий композитор, Лі Інхай (1927–2007) – уродженець Фушуня (провінція Сичуань). Це відомий композитор, теоретик, музичний активіст, професор та віце-президент Китайської музичної консерваторії. У різний час викладав композицію в Хуайньській, Шанхайській, Китайській і Центральній консерваторіях, Школі літератури і мистецтва Університету Чжун'юань, Південно-Центральній академії мистецтв армії. Також обіймав посади виконавчого директора Асоціації китайських музикантів, заступника директора Національного музичного комітету та Асоціації пекінських музикантів, віце-президента китайського національного оркестрового товариства. Автор праць «Налаштування національності Хань і її гармонія», «Практика аплікатури на п'ятитональному фортепіано», «П'ятдесят народних пісень для фортепіано» [3].

Як бачимо, початкова фортепіанна освіта Китаю є вельми цікавою у науковому плані. Вона самотня, але в той же час її здобутки відкриті світові, що відкриває перспективи для подальших досліджень.

Список використаних джерел

1. ABRSM : web-site. URL: <https://www.abrsm.org/en-gb>

2. Антошко М.О. Розвиток фортепіанної культури Китаю у ХХ столітті. *Молодий вчений*. №11 (75). 2019. С. 294–296.
3. Біографія Лі Інхая. URL: https://vhsagj.smartapps.baidu.com/pages/lemma/lemma?lemmaTitle=%E9%B%8E%E8%8B%B1%E6%B5%B7&lemmaId=5744157&from=bottomBarShare&_swebfr=1&_swebFromHost=heytabbrowser
4. Світова прем'єра збірки китайських пісень. URL: <https://baijiahao.baidu.com/s?id=1615287376215144329&wfr=spider&for=pc&searchword=%E5%93%AA%E4%BD%8D%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E4%BD%9C%E6%9B%B2%E5%AE%B6%E4%B8%BA%E9%92%A2%E7%90%B4%E5%88%9B%E4%BD%9C%E5%84%BF%E7%AB%A5%E4%BD%9C%E5%93%81>
5. Сюнь Ї. Еволюція фортепіанної освіти в Китаї: аналіз соціокультурного впливу та перспектив розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 1. С. 374–379.

Олена КОЖУХ,
*викладач-методист, завідувачка оркестрового відділу
Київської дитячої музичної школи №15 ім. В. Г. Щигловського*

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА: ВІД ВПЛИВУ НА ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ ДО ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ НА СВІТОВОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Наше культурне середовище швидко змінюється і стає все більш різноманітним. Культурна різноплановість є важливою умовою людського суспільства, викликана транскордонною міграцією, культурними наслідками глобалізації, зростаючою взаємозалежністю між усіма регіонами світу, прогресом засобів комунікації. Усвідомлюючи необхідність збагачення української культури кращими взірцями світової класики, варто спиратися на поглиблення та розширення національного спадку. З огляду на те, що століттями російська імперія пригнічувала розвиток української культури, замовчувала досягнення науковців, літераторів, композиторів, культурних діячів українського походження, замінювала авторство творів українського етносу – це питання стає глибоко актуальним. Загально відомо, що Україна подарувала світові геніальних митців і педагогів – філософа Григорія Сковороду; видатного педагога, психолога, фахівця з дидактики та національного виховання Григорія Ващенко, який з 1945 року обіймав посаду професора педагогіки та психології філософського факультету Українського

Університету в Мюнхені; балетмейстера та хореографа Василя Авраменка, який в еміграції організував при Товаристві «Просвіта» школу народного українського танку; всесвітньовідомого балетмейстера та теоретика танцю Сергія Лифаря; засновника української професійної університетської архітектурної та художньої освіти Василя Кричевського; скульптора Олександра Архипенка, який заснував свої школи в Парижі, Берліні, Нью-Йорку; видатних оперних співаків - Івана Козловського, який з 19 років гастролював за кордоном, попри численні бюрократичні перепони, співакові вдалося організувати навчання дітей в музичній школі в рідному селі Мар'янівка та створити дитячий симфонічний оркестр; Олександра Мішугу, вистави з його участю в Італії, Польщі, Німеччині, Австрії, Англії, Франції відбувалися з аншлагами; Бориса Гмирю, який виконував українські народні пісні на гастролях в країнах Європи та в Китаї; Соломію Крушельницьку, неперевершений голос якої звучав в Польщі, Італії, Іспанії, Франції, Португалії, Австрії, Єгипті, Аргентині, Чилі; скрипаля і педагога Давида Ойстраха, який до кінця своїх днів був пропагандистом української культури на Заході; піаніста Володимира Горовиця, який і після еміграції до США на концертах виконував українські твори. Список знаменитостей початку ХХ ст. нескінченний та його варто продовжувати, знайомлячи підрастаюче покоління з творчістю інших не менш відомих митців.

Обираючи для естетичного виховання наймолодші верстви суспільства, потрібно розуміти, що основи культури закладаються в ранньому дитинстві. Піднімаючи питання подальшого розвитку культури в Україні, понад 30 митців, посадовців, народних депутатів різних фракцій виступили на парламентських слуханнях «Культурна політика в Україні: пріоритети, принципи та шляхи реалізації», які відбулись 20 квітня 2005 року у Верховній Раді [1]. Відповідно до цього було ініційовано започаткування великого соціального проекту під назвою «Культура великого народу починається з душі маленької дитини» [2]. Проект передбачає музично-естетичне виховання у дошкільних закладах, музичне й образотворче мистецтво у початковій школі, наскрізне музичне виховання в загальноосвітній та мистецькій школах. Варто зазначити, що згідно Положення про мистецьку школу (із змінами, внесеними згідно з Наказом Міністерства культури та інформаційної політики № 227 від 22.03.2024) основними функціями мистецької школи є:

- виховання громадянина України шляхом вивчення та виховання поваги до народних звичаїв, традицій, національних цінностей українського народу, етносів України, а також інших націй і народів;

- популяризація академічного та народного мистецтва, долучення до нього широкого кола громадян незалежно від місця проживання, віку та сфери зайнятості;
- формування потреб громадян у якісному культурному та мистецькому продукті, здобутті додаткових компетентностей у сфері культури, мистецтва, пробудження їх інтересу до творчості, спілкування з мистецтвом, мистецьких практик [3].

Саме тому виховання особистості учнів мистецької школи є процесом формування цілісного сприйняття, правильного розуміння прекрасного у мистецтві та дійсності і вимагає свідомого, цілеспрямованого, планомірного, систематичного та педагогічно скоригованого розвитку. Тільки викладач мистецької школи може значною мірою закласти підґрунтя естетичного розвитку особистості та визначити сталий напрямок цього процесу.

Важливим фактором розвитку здобувачів мистецької освіти є існуючий предмет колективного музикування. На групових заняттях інструментального виконавства, хорової музики найуспішніше реалізуються актуальні завдання збереження духовної спадщини народу, формується естетична культура особистості. Тому так важливо вводити до репертуару учнівських колективів твори, пов'язані з народною піснею, народним танцем. Це можуть бути цікаві обробки, перекладення чи варіації, створені на їхній основі. Народні пісні побутового характеру, думи, романси, танцювальна музика зрозумілі та прості у виконанні, та багатогранні за змістом. Величезне виховне значення, а також актуальність мають твори патріотичної тематики. Вони формують вірність традиціям нашого минулого та сучасного, громадянську зрілість, є неминучим духовним багатством, джерелом натхнення. Саме такі твори увійшли до авторської збірки перекладень для різного складу ансамблів «Музична мозаїка».

Пишаюсь тим, що 27.05.2024 року у приміщенні КДМШ №1 ім. Я. Степового за Планом роботи Київського міського методичного центру закладів культури та навчальних закладів відбулась презентація авторського збірника педагогічного (навчального) репертуару для елементарного підрівня початкової мистецької освіти «Музична мозаїка. Вибрані твори для ансамблю скрипалів у супроводі фортепіано». З метою популяризації творчості українських композиторів викладачі мистецьких шкіл міста Києва та Київської області звернулись з пропозицією виконати твори, що увійшли до збірки, їхніми дитячими ансамблями. Такий експеримент був дуже вдалим. Один з кращих залів музичних шкіл міста був заповненим вцент. Перекладення для ансамблю віолончелей «Фігурного вальсу» київського

композитора та звукорежисера Г. Салова, пісні «Встало сонце» композитора з Полтавської губернії З. Компанійця, пісенних творів широковідомого П. Майбороди «Київський вальс» та «Рідна мати моя» прозвучало у виконанні ансамблю віолончелістів «НАДІЯ» КДМШ №3 ім. В. Косенка (керівник Н. М. Новікова, концертмейстер О. Єрмоленко). Перекладення пісні З. Компанійця «Встало сонце» для скрипалів елементарного підрівня виконав ансамбль скрипалів молодших класів Білоцерківської школи мистецтв №4 (керівниці: Т. М. Іваніцька, Т. М. Скугарєва, концертмейстер О. Волицька). «Тополину баркаролу» полтавчанина П. Майбороди виконав ансамбль скрипалів старших класів Білоцерківської школи мистецтв №4 (керівниці: С. М. Дзюман, І. В. Ярославська, концертмейстер О. Волицька). Ще одне перекладення твору З. Компанійця «Пісня горобчика» виконав ансамбль молодших класів «Тоніка» КДШМ ім. С. Турчака (керівник І. Ю. Келемен-Книщенко, концертмейстер С. Копаниця). Перекладення для ансамблю скрипалів яскравих дитячих пісеньок В. Івасюка «Кольорові пташки» та «Повертайся, ластівко» В. Верменича виконав ансамбль скрипалів «Квінтарики» КДМШ №35 (керівник О. М. Бардасевич, концертмейстер О. Любчинська). «Вальс» киянина Є. Жарковського прозвучав у виконанні ансамблю скрипалів «Чарівні скрипки» КДМШ №24 (керівник Т. Б. Квятковська, концертмейстер М. Павленко). Ще один пісенний твір П. Майбороди «Тополина баркарола» та енергійну п'єсу «Ковзанярі» одесита А. Ашкеназі виконав ансамбль скрипалів «Веселі нотки» КДМШ №12 (керівник С. В. Генерозова, концертмейстер Н. Скворцова). «Київський вальс» П. Майбороди прозвучав у виконанні ансамблю скрипалів старших класів Творчої майстерні «ДШМ №7» КХМ «КМАТ імені Сержа Лифаря» (керівник О. О. Павлусь, концертмейстер З. Лебедева). Перекладення пісенного твору П. Майбороди «Тополина баркарола» стало відкриттям для викладачів, тому на презентації цей твір звучав у виконанні декількох ансамблів. Свою інтерпретацію цього твору запропонував ансамбль скрипалів ДМШ №20 (керівник М. Я. Грабовська, концертмейстер Т. Козак). У виконанні цього ж ансамблю прозвучав «Український танець» в обробці Олени Кожух. Слухачам також був запропонований твір, відомий всій Україні і за кордоном - «Рідна мати моя» П. Майбороди у виконанні ансамблю скрипалів КДМШ №28 (керівник І. М. Лисенко, концертмейстер І. Рибіцька). Ще один варіант перекладення твору А. Ашкеназі «Ковзанярі» для скрипок, арф, віолончелей прозвучав у виконанні ансамблю струнних інструментів КДМШ №15 ім. В. Г. Щигловського (керівник О. М. Кожух, концертмейстер Т. Трегуб).

Завершенням цієї події стало спільне виконання учнями мистецьких шкіл міста Києва обробки маршу січових стрільців «Ой, у лузі червона калина» (концертмейстер Т. Трегуб), яке «нікого не залишило байдужим!» [4].

Сприяють популяризації творів українських композиторів проведення міжнародних конкурсів, де не тільки представники складу журі, а й конкурсанти з інших країн мають змогу познайомитися з різнобарв'ям української культури, оцінити технічний та художній розвиток одноліток.

Багато зусиль для міжкультурного діалогу прикладає німецький фонд «Допомоги жертвам війни в Україні» доктора Аннет Фенспергер (Unterstützung für Kriegsofer in der Ukraine Dr. Annette Fhensperger), який організовує благодійні концерти в багатьох містах Німеччини. Твори українських композиторів виконує одна з учасниць, моя учениця (дочка військового) Дарина Єфанова.

Свій вклад в популяризацію української культури вносить випускниця мого класу Наталія Павлова (Шостак), яка з концертами виступала у Польщі, Німеччині, Франції, Іспанії, Італії, ОАЕ, США та, окрім виконання творів світової класики, знайомила аудиторію з творами Б. Лятошинського, М. Лисенка, М. Вербицького, Є. Станковича, Л. Ревуцького, М. Сільвестрова, Ю. Шевченка, Л. Дичко, М. Скорика, В. Косенка, Р. Глієра та інших маститих та молодих композиторів України. Такі концерти завжди супроводжувались оваціями стоячи, що говорить про відкритість світової публіки до взаємообміну та збагаченню своєї культури кращими взірцями української музичної спадщини.

Список використаних джерел

1. Парламентські слухання 20 квітня 2005 року: «Культурна політика в Україні: пріоритети, принципи та шляхи реалізації» https://www.rada.gov.ua/news/Novyny/Parlamentski_slukhannya/4622.html.
2. Постанова Верховної Ради України «Про Рекомендації парламентських слухань «Культурна політика в Україні: пріоритети, принципи та шляхи реалізації» <https://zakon.rada.gov.ua/go/2680-IV>.
3. Положення про мистецьку школу <https://zakon.rada.gov.ua/go/z1004-18>.
4. <https://www.facebook.com/share/p/1XBt7SYSJQ/>.

ІНТЕРАКТИВНА ГРА ЯК ЗАСІБ ЗАКРІПЛЕННЯ ТЕОРЕТИЧНИХ НАВИЧОК ЮНОГО ПІАНІСТА

На тлі реформування початкової мистецької освіти до першого класу вступають діти, які тільки досягли шестирічного віку та яким складно сприймати складний теоретичний матеріал. Тому гра є основним засобом навчання, що робить освітній процес цікавим і ефективним на початковому етапі. В. Сухомлинський писав: «У грі розкривається перед дітьми світ, розкриваються творчі можливості особистості. Без гри немає і не може бути повноцінного дитячого розвитку» [1, с.176].

Сучасні діти виростають у світі технологій, де цифрові засоби стали невід'ємною частиною їхнього повсякденного життя. Технології, від смартфонів до комп'ютерних ігор, оточують дітей і формують їхній спосіб сприйняття світу. Використання інноваційних сучасних технологій у навчальному процесі сприяє активізації пізнавальної діяльності учнів, підвищенню інтересу до навчання та кращому запам'ятовуванню навчального матеріалу [2]. У такому середовищі віртуальні музичні ігри, особливо створені в PowerPoint, стають не лише захоплюючим, але й ефективним засобом навчання. Вони інтегрують елементи гри з навчальними завданнями, що робить процес вивчення музики більш цікавим та доступним для дітей, котрі звикли до інтерактивних та візуальних методів отримання знань.

Ігри можуть використовувати не тільки викладачі з музично-теоретичних дисциплін, а й викладачі-інструменталісти. Як викладач-піаніст, я активно використовую ігри PowerPoint на уроках фортепіано, оскільки вони допомагають вирішувати одразу кілька педагогічних завдань. По-перше, у кінці заняття така гра є чудовим способом закріплення теоретичних знань у невимушеній формі. Це особливо корисно для дітей, які швидко втомлюються від звичайних письмових або усних вправ. В ігровій формі вони повторюють розташування нот на нотному стані, тривалості нот та пауз, знаки альтерації та інші важливі елементи музичної грамоти, що дозволяє їм засвоювати матеріал без перевантаження.

По-друге, використання гри в середині уроку дає змогу урізноманітнити заняття, зробити паузу між роботою над творами. Це переключає увагу учня, зменшує психологічну та фізіологічну напругу після

виконання складних технічних або ритмічних моментів в творах. Дитина отримує можливість відпочити, але водночас продовжує навчатися, оскільки взаємодія з музичним матеріалом відбувається у ненав'язливій формі.

Крім того, ігри PowerPoint дозволяють розвивати важливі когнітивні навички: увагу, пам'ять, швидкість реакції, уміння аналізувати та співвідносити інформацію.

Враховуючи ефективність ігор у навчальному процесі, розглянемо кілька ігор, які допомагають закріплювати теоретичні знання. Кожна з них спрямована на вирішення певного педагогічного завдання.

Гра «Детектив Рекс» – це гра, яка допоможе вивчити ноти другої октави у скрипковому ключі. Учень бере на себе роль детектива, який розгадує музичні загадки та вчиться швидко розпізнавати ноти.

Приклад 1



Гра «Балакучий кіт» спрямована на вивчення нот у басовому ключі, допомагаючи гравцям запам'ятати їх розташування на нотному стані. Особливу увагу приділено розрізненню нот, написаних на лінійках (соль, сі, ре, фа, ля), та тих, що розташовані між лінійками (ля, до, мі, соль). Завдяки інтерактивним завданням і веселому персонажу – балакучому коту – розвиваються навички читання з листа та покращуються загальне сприйняття нотного запису в басовому ключі.

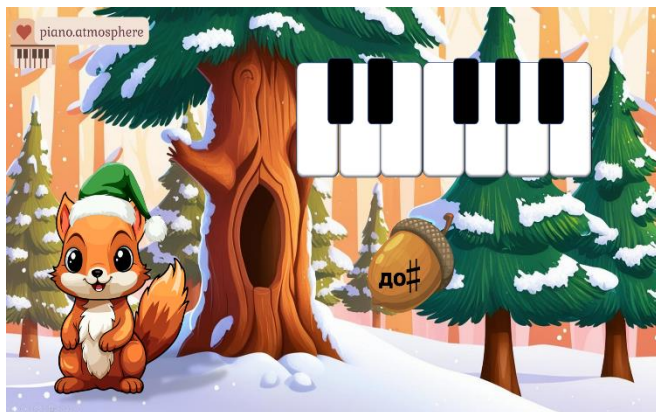


Приклад 2

Гра «Білочка» розвиває навички швидкого орієнтування на клавіатурі фортепіано, зокрема у знаходженні нот із діезами та бемолями. Головний персонаж – білочка – прагне віддати подарунки своїм друзям, але для цього

їй потрібно стрибати на правильні клавіші. Завдання гравця – допомогти білочці знайти потрібні ноти відповідно до вказаних знаків альтерації. Такий формат гри формує стійкі асоціації між назвами нот і їх розташуванням на клавіатурі. Завдяки інтерактивному підходу гра сприяє розвитку музичного мислення, покращенню координації рухів та зорового сприйняття клавіш.

Приклад 3



Гра «Пірати» спрямована на вивчення тривалостей нот у захопливій пригодницькій формі. Учень стає частиною піратського екіпажу та допомагає піратам відшукати скарби, розв'язуючи музичні завдання. Щоб просунутися на карті скарбів, необхідно правильно вирішити музичні приклади.

Приклад 4



Таким чином, використання ігор PowerPoint у процесі навчання музиці є сучасним підходом, який поєднує теоретичні знання, практичні навички та психологічний комфорт учнів. Інтерактивні завдання роблять процес навчання динамічним та цікавим, сприяючи розвитку ритмічного відчуття, концентрації уваги та швидкості обробки музичної інформації, що підвищує рівень засвоєння матеріалу, розвиває самостійність та ініціативність у навчанні.

Список використаних джерел:

1. Сухомлинський В. О. Серце віддаю дітям. Вибрані твори: в 5-ти томах. Київ: Рад.школа, 1977. Т. 3. 3273 с.

2. Стрельников В. Ю., Бритченко І. Г. Сучасні технології навчання у вищій школі: *модульний посібник для слухачів авторських курсів підвищення кваліфікації викладачів МППК ПУЕТ*. Полтава: ПУЕТ, 2013. 309 с.

Денис КРАВЧЕНКО

*студент 4 курсу спеціальності
середня освіта (Музичне мистецтво)*

Національного університету

«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка

Олександр СОЛДАТЕНКО,

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,*

Національного університету

«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка

ВИКОРИСТАННЯ МОЖЛИВОСТЕЙ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ПРИ РОЗУЧУВАННІ НОВИХ ТВОРІВ ГІТАРНОГО РЕПЕРТУАРУ

Розвиток штучного інтелекту (ШІ) відкриває нові можливості для вдосконалення методів навчання гри на гітарі. Технології ШІ здатні аналізувати виконання музиканта, надавати миттєвий зворотний зв'язок і створювати персоналізовані плани навчання. Як зазначає гітарний педагог Джастін Сандеркоу, «репетитори ШІ зможуть визначати слабкі місця виконавця, розвивати його музикальність, стиль і технічні навички, використовуючи дані з тисяч гітарних виступів». Окрім цього, ШІ спрощує пошук репертуару, підбираючи композиції відповідно до рівня виконавця та його музичних вподобань. Хоча впровадження ШІ викликає певні побоювання щодо ролі традиційного викладання, Сандеркоу наголошує, що «справжня цінність ШІ полягає не в заміні викладачів, а у створенні гармонійного поєднання людського досвіду і технологічного прогресу». Таким чином, інтеграція ШІ у процес навчання гри на гітарі не лише оптимізує процес розучування нових творів, а й робить освіту більш доступною та адаптованою до індивідуальних потреб кожного музиканта [7].

ШІ у сфері музики – це комплекс алгоритмів і технологій, які аналізують, генерують та персоналізують навчальні матеріали, допомагаючи музикантам вдосконалювати свої навички. У навчанні гри на гітарі ШІ використовує машинне навчання, обробку звуку та аналіз великих обсягів даних, щоб адаптувати освітній процес під індивідуальні потреби учня. Основні алгоритми включають системи розпізнавання аудіо, які можуть

«слухати» виконання студента, визначати помилки та пропонувати корекцію в реальному часі. Також використовуються нейронні мережі для аналізу стилю гри, підбору репертуару та створення персоналізованих вправ.

III відкриває нові можливості для навчання гри на гітарі, дозволяючи автоматично генерувати інтерактивні навчальні матеріали з наявних відеоуроків та надавати миттєвий зворотний зв'язок.

Одним із прикладів такого підходу є система «**Soloist**», яка використовує аудіообробку та алгоритми глибокого навчання для аналізу виконання учня. Як зазначають зарубіжні музиканти «Soloist» автоматично розбиває відеоуроки на семантичні сегменти, надає візуалізацію мелодії та оцінює правильність виконання, створюючи керований навчальний досвід. Крім того, інтерактивний інтерфейс цієї системи дозволяє швидко навігувати по відеоуроках, знаходити необхідні фрагменти та повторювати їх для закріплення матеріалу. Завдяки таким технологіям, III не тільки спрощує процес навчання, але й адаптує його до рівня кожного музиканта, роблячи навчання більш ефективним та доступним [1].

«**Ultimate Guitar**» впровадив функцію **Practice Mode**, що перетворює додаток на персонального музичного тренера, використовуючи технології машинного навчання для аналізу гри користувача та надання рекомендацій щодо покращення. Ця функція допомагає музикантам визначати, які частини композицій потребують додаткової практики, та підтримує їх у процесі навчання. Користувачі можуть обирати пісні, записувати свої сесії та отримувати миттєвий зворотний зв'язок, що сприяє ефективнішому освоєнню музичних творів [8].

«**Yousician**» — інтерактивний музичний сервіс, який допомагає користувачам навчатися гри на гітарі, фортепіано, бас-гітарі, укулеле та вокалу. Додаток пропонує структуровані уроки, вправи та відео, розроблені професійними музичними педагогами, що дозволяє користувачам навчатися у власному темпі. Використовуючи вбудований мікрофон пристрою, «Yousician» аналізує виконання в реальному часі, надаючи миттєвий зворотний зв'язок щодо точності та ритму [9].

Сучасні алгоритми III відкривають можливості для автоматичної генерації гітарних табулатур, дозволяючи створювати музичні композиції, що враховують особливості гри на гітарі. Одним із перспективних підходів є використання архітектури «**Transformer-XL**», яка дозволяє генерувати послідовності нот із відповідними техніками гри, а також забезпечувати ритмічну узгодженість музичного твору. Дослідження підтверджують, що «нейромережа може не лише генерувати послідовності нот, а й враховувати

розташування пальців на грифі, що є важливим для гітарної музики, але не характерним для клавішних інструментів». Крім того, такі системи можуть навчатися на великих наборах даних табулатур, аналізуючи стиль різних виконавців і адаптуючи музику під конкретні технічні параметри. Завдяки цьому алгоритми ШІ поступово наближаються до рівня людської творчості, пропонуючи нові можливості для автоматичної композиції гітарних партій [3].

«**Chordify**» – онлайн-сервіс, який автоматично розпізнає акорди до будь-якої пісні, допомагаючи музикантам грати улюблені композиції на гітарі, фортепіано чи укулеле. Платформа використовує алгоритми обробки аудіо для аналізу музичних файлів або відео з YouTube і створює інтерактивні акордові схеми в реальному часі. «**Chordify**» дозволяє змінювати темп, транспонувати акорди та експортувати табулатури у форматах MIDI та PDF. Завдяки зручному інтерфейсу та широкій базі пісень, сервіс є популярним серед початківців та досвідчених музикантів, які хочуть швидко освоїти новий репертуар [4].

«**Moises**» — інноваційний додаток для музикантів, що використовує ШІ для покращення практики та творчості. Він дозволяє видаляти або ізолювати вокал та інструменти з будь-якої пісні, налаштовувати темп, змінювати тональність та автоматично генерувати метрономні кліки, синхронізовані з музикою. Крім того, «**Moises**» пропонує функцію розпізнавання акордів у реальному часі, що допомагає музикантам швидко освоювати нові композиції [6].

«**AIVA (Artificial Intelligence Virtual Artist)**» – ШІ, розроблений для створення саундтреків до фільмів, ігор, рекламних роликів та телевізійних шоу. «**AIVA**» є першою у світі системою ШІ, що офіційно отримала статус композитора та має право на авторські відрахування за свою музику. Алгоритм працює на основі глибокого навчання, аналізуючи великі бази даних музичних творів відомих композиторів, виявляючи закономірності та створюючи унікальні мелодії. Як зазначають науковці, «**AIVA практикує своє розуміння музики, передбачаючи, що буде далі у треку та створює набір математичних правил для цього стилю музики**». Це дозволяє ШІ створювати не просто копії відомих стилів, а й персоналізовані композиції відповідно до вподобань користувача [2].

Перевагами використання ШІ у навчанні гітаристів є те, що воно значно змінює традиційні методи музичної освіти, забезпечуючи персоналізований підхід, миттєвий зворотний зв'язок і інтерактивні навчальні матеріали. Системи ШІ можуть адаптувати навчальний процес

відповідно до рівня виконавця, надаючи індивідуальні рекомендації та вправи для покращення техніки гри. Як зазначається у дослідженнях, **«інтеграція ШІ сприяє персоналізованому навчанню, надаючи учням можливість отримувати зворотний зв'язок у реальному часі та вдосконалювати свої навички на основі точного аналізу виконання»**. Крім того, ШІ допомагає структурувати навчальні матеріали, що сприяє більш ефективному засвоєнню інформації. Також гітаристи можуть використовувати алгоритми для автоматичного розпізнавання акордів, аналізу звуку та навіть створення власних аранжувань, що значно розширює їхні творчі можливості [10].

Хоча ШІ має значний потенціал для покращення музичної освіти, його впровадження супроводжується низкою обмежень і викликів. Однією з ключових проблем є етичні та правові питання, пов'язані з використанням ШІ в освітньому процесі. Як зазначається у дослідженнях, **«інтеграція ШІ у музичну освіту потребує чітких нормативних рамок для забезпечення прозорості алгоритмів, захисту персональних даних та дотримання авторських прав»**. Крім того, виникають питання щодо впливу ШІ на творчість і самовираження учнів, оскільки надмірна автоматизація може знижувати розвиток індивідуального музичного стилю. Також існує проблема залежності від технологій: студенти можуть покладатися на ШІ як на єдине джерело зворотного зв'язку, що зменшує роль традиційного навчання та викладача. Важливим аспектом залишається якість навчальних алгоритмів, адже сучасні системи ШІ не завжди точно аналізують емоційні та технічні аспекти виконання. Незважаючи на ці виклики, подальші дослідження та розробки спрямовані на вдосконалення ШІ, щоб він став ефективним доповненням до традиційних методів музичної освіти [5].

Отже, ШІ відкриває нові можливості у навчанні гри на гітарі, забезпечуючи персоналізоване навчання, миттєвий зворотний зв'язок та автоматизований аналіз виконання. Використання систем ШІ дозволяє оптимізувати навчальний процес, зробити його доступнішим та ефективнішим. Штучний інтелект не замінює традиційних методів, а стає їхнім доповненням, допомагаючи музикантам покращувати свої навички та розширювати творчі можливості. Подальший розвиток ШІ у музичній освіті сприятиме створенню більш інтерактивного, адаптивного та інклюзивного навчального середовища.

Список використаних джерел

1. ACM SIGCHI. *Soloist: Generating Mixed-Initiative Tutorials from Existing Guitar Instructional Videos Through [Відео]*. YouTube. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=joDokLJYLjs> (accessed 18 February 2025).
2. AIVA Technology – Composing Music using AI. Digital Innovation and Transformation. Available at: <https://d3.harvard.edu/platform-digit/submission/aiva-technology-composing-music-using-ai/> (accessed 18 February 2025).
3. Automatic Composition of Guitar Tabs by Transformers and Groove Modeling. arXiv.org. Available at: <https://arxiv.org/abs/2008.01431> (accessed 18 February 2025).
4. Chordify - Instant chords for any song. Main page. Available at: <https://chordify.net/> (accessed 18 February 2025).
5. Merchán Sánchez-Jara, J.F.; González Gutiérrez, S.; Cruz Rodríguez, J.; Syroyid Syroyid, B. Artificial Intelligence-Assisted Music Education: A Critical Synthesis of Challenges and Opportunities. *Educ. Sci.* 2024, *14*, 1171. <https://doi.org/10.3390/educsci14111171>
6. Moises App: The Musician's App. Vocal Remover & much more. Available at: <https://moises.ai/uk/> (accessed 18 February 2025).
7. Sandercoe, J. “The opportunities that AI presents for guitar education are immense”: Why one of the world’s top guitar tutors is embracing AI – even if he’s out of a job. guitarworld. Available at: <https://www.guitarworld.com/features/ai-guitar-education-justin-sandercoe> (accessed 18 February 2025).
8. ULTIMATE GUITAR TABS - 1M+ songs catalog with free Chords, Guitar Tabs, Bass Tabs, Ukulele Chords and Guitar Pro Tabs!. Available at: <https://www.ultimate-guitar.com/> (accessed 18 February 2025).
9. Yousician. Learn Guitar, Piano, Ukulele With The Songs you Love. Available at: <https://yousician.com/> (accessed 18 February 2025).
10. Zhang , Y., Beh Wen Fen, Chao Zhang, & Sheng Pi. (2024). Transforming Music Education Through Artificial Intelligence: A Systematic Literature Review on Enhancing Music Teaching and Learning. *International Journal of Interactive Mobile Technologies (iJIM)*, *18*(18), pp. 76–93. <https://doi.org/10.3991/ijim.v18i18.50545>

*Наталія КРИВОЛАП,
магістрантка спеціальності 025 Музичне мистецтво
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.*

*Науковий керівник – Ірина КОНДРАТЕНКО,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка*

ПОЛІЖАНРОВІСТЬ У РЕПЕРТУАРНОМУ ДОСВІДІ ВИКЛАДАЧА- АКОРДЕОНІСТА ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Акордеон є універсальним інструментом, завдяки якому виконавець має можливість виконувати музику різних стилів і напрямів – від народної та класичної до джазової та сучасної. Звідси, поліжанровість відіграє важливу роль у формуванні репертуарного досвіду викладача-акордеоніста закладу вищої освіти. У такий спосіб стимулюється творчий потенціал та удосконалюється виконавська майстерність співучасників освітнього процесу.

Під поняттям поліжанровості ми насамперед розуміємо органічну взаємодію та співіснування різних жанрів у репертуарі виконавця. Для виконавця-акордеоніста її можна трактувати як виконання творів, які належать до етнічної, класичної, фольклорної, народної, джазової та поп-музики. Також це композиції, які можуть бути адресовані до різних типів аудиторії. Поліжанровість в акордеонному виконавстві допоможе сформувати уявлення про репертуар як багатогранне явище. Роз'яснимо окремі його складові:

- завдяки обізнаності про різні музичні жанри, стилі і напрями викладачі мають змогу впроваджувати їх до роботи в класі акордеону;
- ознайомлення з різними жанрами робить студентів стають більш адаптивними. Адже для того, щоб розвинути музичний слух та креативність, вони удосконалюють навички імпровізації під час виконання джазових творів;
- працюючи в різних музичних стилях і напрямках, у співучасників навчального процесу апріорі стимулюється розвиток креативності та творчої індивідуальності. Насамперед, це стосується експериментів з техніками гри, а також створення транскрипцій, кавер-версій і власних аранжувань;
- поліжанровість дозволяє виконавцеві-акордеоністу вивчати музику інших культур, завдяки чому виховуються розуміння, повага та неупереджене

ставлення до світових музичних традицій. Викладач може впроваджувати яскраве репертуарне різноманіття – старовинну та барокову музику, твори композиторів різних країн світу, обробки фольклорних та естрадних мелодій.

Як бачимо, поліжанровість слугує каталізатором змін у закладі вищої освіти, і її інтеграція у навчальний процес сприяє наступному:

- розширенню репертуару завдяки оновленим програмам, які включатимуть твори різних стилів, жанрів і напрямів. Наприклад, для того, щоб продемонструвати приклади традиційної гри на акордеоні, можна використовувати твори на народній основі;
- підвищенню мотивації студентів за допомогою практичного ознайомлення із музикою, яка їм до вподоби. Завдяки цьому здобувачі можуть виконувати твори популярної музики у власній обробці та активно музикувати в ансамблі, що сприятиме інтерактивності під час занять;
- у продовження вищесказаного, поліжанровість істотно впливає на розвиток інструментальних ансамблів за участю акордеона. Зазвичай, студентські і молодіжні колективи виконують музику різних стилів із перевагою в бік естрадної та популярної музики. Виконання творів в аранжуванні для різних виконавських складів (включаючи різні музичні інструменти та вокал) істотно розвиватиме музичне мислення молодих акордеоністів.

Поліжанровість надає викладачу додаткові переваги у виконавській практиці:

- завдяки вивченню і виконанню творів різних жанрів викладач розширює власний «золотий запас» педагогічного репертуару [2, с. 148];
- виконавські навички збагачуються новими техніками та виконавськими прийомами, які засвоюються під час виконання музики різних епох та стилів;
- «вплив музичних традицій на сучасну музику», «підходи до виконання, музичні ідеї, стилі» – саме на такі теми для роздумів наштовхує поліжанровість. Відбуватиметься конструктивна комунікація зі студентами, яка може наштовхнути на створення цікавих музичних проєктів.

Разом із тим, поліжанровість є і певним викликом для викладачів-акордеоністів:

- з метою ефективного навчання студентів педагог має постійно стежити за виконавськими «новинками» в інтернет-просторі, а також систематично

- оновлювати власні знання з метою їх адаптації до специфічних і новітніх жанрів;
- можливі певні труднощі в адаптації методів навчання. Деяким викладачам досить складно знайти підхід до вивчення різних жанрів, враховуючи їх специфіку. І, що вже було сказано, – кожний музичний твір вимагає індивідуального підходу;
 - викладачу доволі часто доводиться адаптувати власний підхід під час роботи з творами різних музичних традицій, які безпосередньо містять в собі унікальні стилі та техніки виконання. Якщо викладач виховуватиме в собі увагу до культурних контекстів, які стосуються виконуваної музики, – він розумітиме доцільність застосування певних методичних прийомів, які істотно полегшать засвоєння й увиразнять інтерпретації творів різних жанрів і напрямів.

Як висновок, поліжанровість у репертуарі для акордеону є важливим аспектом формування виконавського досвіду викладача ЗВО. Це є важливим засобом розвитку професійних навичок і креативності у викладанні. Адже професійному становленню молодого покоління виконавців, які здатні адаптуватися до змін у музичному середовищі, значною мірою сприяють саме викладачі. Акордеон за своєю природою є поліжанровим інструментом: він слугує засобом вираження міжкультурного діалогу, «репрезентантом активного процесу розширення звукової картини світу» [1, с. 20]. З огляду на сучасні тенденції в закладах вищої освіти, поліжанровість лише посилюватиме актуальність та важливість цього явища, що може стати важливим напрямом досліджень.

Список використаних джерел

1. Жила Є. Звуковий образ акордеона в сучасному художньому просторі. *Слобожанські мистецькі студії*, (2), 2024. С. 20–24. URL: <https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/article/view/345/320>
2. Стельмахук З. Виконавська майстерність акордеоніста в контексті фахової підготовки музиканта-педагога. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2021. С. 146–152. URL: <https://journals.tnpu.ternopil.ua/index.php/pedagogy/article/view/208/192>

ЕВОЛЮЦІЯ ДОМРИ

З давніх-давен слов'янський народ прагнув виразити свої думки, сподівання і душевні переживання за допомогою музики. У давніх слов'ян був різноманітний інструментарій, про що свідчать історичні документи. На теренах України здавна проживало багато племен і народів, а також проходили торгівельні шляхи (в тому числі найвідоміший «із варяг у греки»). Домра з'явилася в побуті ще за часів Київської Русі. Однак, незважаючи на стародавність свого виникнення, інструмент пережив різні етапи – розквіт, заборони, забуття та відродження. Тільки в ХХ столітті його було введено до системи професійної музичної освіти.

Як видно, домрове виконавство є порівняно молодого галуззю академічного музичного виконавства – хоча на інструментах, які ззовні схожі на домру, грали скоморохи. У «Повісті временних літ» йдеться про сопелі, бубни, гусли, гудки, смики; під час військових походів використовували труби, сурми, накри тощо. У багатьох рукописах вміщені зображення давньоруських музикантів, а на початку ХVІ століття при дворі Івана Грозного існувала «Потішна палата» зі скоморохів.

Історія виникнення і розвитку домри водночас є цікавою, заплутаною і драматичною. Слово «домра» стало відомим у ХVІ столітті, однак перші згадки про «тамбуровидні» інструменти на Русі відносяться до Х століття. «Тамбур» описав іранський вчений та філософ Ібн Даст, який відвідав Київ між 903 і 912 роками. У нотатках арабського мандрівника Ібн Фадлана знаходимо відомості, що під час поховання «русів» клали тамбур у домовину поряд з іншими речами. Цей факт заперечує твердження деяких мистецтвознавців, що домру було запозичено у східних народів в епоху татаро-монгольської навали, тобто в першій половині ХІІІ століття.

Разом із тим, дослідник Олександр Фамінцин у своїй книзі «Домра і споріднені їй інструменти» висуває іншу гіпотезу. Він стверджує, що арабсько-персидський тамбур є родоначальником домри, і що цей інструмент у вигляді трансформованої домри побутував у слов'ян з ХVІ-ХVІІ століть. Можливо, тамбуровидні інструменти з'явилися на теренах України за часів скіфської держави. У казахів, які вважають себе нащадками царських скіфів, народними інструментами є домбра і кобиз. Ці струнні інструменти мають

співзвучні назви з домрою і кобзою, що нашоухує на думку про їх давнє побутування на території України [2, с. 8].

У 1648 році указом царя Олексія Михайловича і патріарха Никона діяльність скоморохів опинилася під заборонаю. Щипкові музичні інструменти хоча й вилучалися з офіційного вжитку, але в середовищі народних умільців трансформувалися в балалайку. Тільки наприкінці ХІХ століття Василь Андреев, який займався реконструкцією й удосконаленням балалайки, знайшов у В'ятці інструмент з овальним корпусом і помилково назвав його домрою. Не маючи достовірних відомостей і керуючись лише власною інтуїцією, митець створює власний зразок – який, як підтвердилося пізніше, виявився дуже схожим зі стародавнім.

Процес вивчення і відродження домри був досить тривалим, оскільки до другої половини ХХ століття залишалися невідомими ані зображення, ані найдавніші зразки цього інструмента. Вивчаючи рукописні церковні книги, дослідник Михайло Імханицький на одному із гравюр «Апокаліпсиса» ХVІІ століття знайшов зображення інструмента овальної форми з широким і коротким грифом. На малюнку рукою художника було написано «лик домер», що означає «зображення домри». У підтвердження, зображення старовинної домри у книгах ХVІ–ХVІІ століть свідчать про її використання в ансамблях з іншими інструментами, а це є показником виняткового професіоналізму виконавців.

Разом із тим, провідний український домрист Валерій Івко у своїх лекціях з курсу «Методика і теорія виконавства» дещо по-іншому трактує історію виникнення домри і зникнення скоморохів. Він спирається на наступні факти і вважає, що витoki сучасної домри слід шукати саме на території України:

- 1) наявність скомороства в Київській Русі Х століття, свідчення Ібн Даста, билини про богатирів;
- 2) домра була провідним інструментом у давньоруських музикантів;
- 3) мирне співіснування православної церкви і народної музики. Про це свідчить зображення скомороха з інструментом, який схожий на сучасну домру, у Софійському соборі в Києві (середина ХІ століття – початок будівництва храму Ярославом Мудрим);
- 4) не виявлено жодного історичного документу з відомостями про східне походження домри;
- 5) діяльність скоморохів зупинилася, скоріш за все, через політичні інтереси;

б) у своїй роботі Євген Бортник наводить свідчення щодо кількості проданих домр після початку масового виробництва: *«тільки за три роки (1905–1907) ... в чотирьох містах України (Київ, Харків, Ніжин, Полтава) було продано 9172 інструменти»* [домр і балалайок. – Прим. авт.] [1. с. 14]. Цей факт може свідчити про популярність домри в Україні через генетичну пам'ять нашого народу.

Важливим кроком у відродженні інструмента стала поява чотириструнної домри з квінтовим строем на зразок скрипкового. Її сконструював у 1908 році диригент і виконавець Григорій Любімов. А вже у 1915–18 роках у складі домрового квартету митець успішно популяризував її в Європі. Це свідчить про те, що не лише популярність В. Андрєєва спонукала швидкому розповсюдженню інструмента, адже домра саме цієї конструкції є поширеною в Україні.

Як наслідок, технічне вдосконалення конструкції домри сприяло стрімкому підвищенню виконавського рівня. На це істотно вплинуло і відкриття класів домри в усіх ланках системи музичної освіти – музичних школах, коледжах, закладах вищої освіти. Через кілька десятиліть домра досягла рівня академічних інструментів, в Україні з'явилася плеяда талановитих українських солістів-домристів: Борис Міхеєв, Валерій Івко, Ніна Проценко, Олександр Олійник, Віталій Видмідський, Володимир Левицький. Виконавська майстерність багатьох із них слугувала стимулом для створення оригінальної домрової музики відомими українськими композиторами. Серед них назвемо Дмитра Клебанова, Костянтина Домінчена, Ганну Гаврилець, Вікторію Польову та багатьох інших. Високий рівень майстерності демонструють молоді виконавці-домристи на всеукраїнських і міжнародних конкурсах [3, с. 333].

У завершення, на сучасному етапі еволюції домрі відведено почесне місце в музичному мистецтві України. Завдяки Інтернет-простору оприлюднено у вільному доступі багато нотної літератури і відеозаписів видатних майстрів. З'являються нові композитори, виконавці-солісти і творчі колективи, які створюють та популяризують репертуар для домри. Це сприяє подальшому зміцненню позицій домри як академічного інструмента в системі сучасної музичної освіти і виконавства.

Список використаних джерел

1. Бортник Є. Домра в самодіяльному мистецтві Радянської України. Харків: ХДІК, 1974. 57 с.

2. Бортник Є. До питання функціонування тамбуровидних інструментів в Україні: минуле і сучасність. Київ, 1995. С. 8–10.
3. Данилюк Я.В. Розвиток домрового мистецтва в Україні в контексті відродження народної музично-інструментальної культури на порубіжжі ХХ – ХХІ століть. *Аспекти історичного музикознавства*, 2019. Вип. ХVІІІ. С. 120–136.

Поліна КУХАРЕНКО

*студентка ІV курсу теоретичного відділу
Чернігівського фахового музичного
коледжу ім. Л. М. Ревуцького
Науковий керівник – Олена ФЕНЬ
викладач-музично теоретичних дисциплін
Чернігівського фахового музичного коледжу ім. Л. М. Ревуцького*

СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ Б. М. ЛЯТОШИНСЬКОГО НА ПРИКЛАДІ СТРУННОГО КВАРТЕТУ № 2 ОР. 4

Цього року музична спільнота святкує 130-річчя від дня народження Бориса Миколайовича Лятошинського – видатного українського симфоніста, якого по праву називають засновником українського модернізму, батьком українського авангарду.

На жаль, ще немає повної та ґрунтовної монографії по творчості Б. М. Лятошинського, яка б включала повний огляд його життєтворчості, в тому числі камерно-інструментальну музику композитора.

У вищезазначеному жанрі Б. М. Лятошинський створив два фортепіанні тріо, «Український квінтет», декілька п'єс для квартету дерев'яних духових, сонату для скрипки і фортепіано, а також чотири струнні квартали.

Термін квінтет (з лат. quartus – четвертий) має декілька значень. По-перше, це ансамбль із чотирьох музикантів, по-друге, це особливий жанр для чотирьох музикантів з окремою партією для кожного. [6] Жанр струнного квартету викристалізувався у творчості Й. Гайдна і став одним з провідних у віденських класиків. Розвиток цього жанру в Україні почався лише наприкінці ХІХ – початку ХХ сторіччя, і був підготовлений багатою виконавською базою: музикування в поміщицьких маєтках, наприклад у садибах Лизогубів у Седневі, Тарновських в Чернігівській губернії та інших, появою багатьох виконавських колективів в найбільших культурних центрах

XIX століття. [7] Зерно розвитку камерно-інструментального жанру заклав М. В. Лисенко: навчаючись у консерваторії в Ляйпцигу (1867-1869), він написав тричастинний струнний квартет d-moll. Однак справжній сплеск розвитку вищезазначеного жанру камерно-інструментальної музики відбувся у 20-ті роки XX століття: серед митців, які працювали в цьому жанрі можна назвати І. І. Рачинського, В. І. Сокальського, П. О. Козицького, В. О. Барвінського.

Борис Миколайович Лятошинський створив 4 струнні квартети, а також один «Юнацький», не позначений опусом. [2] Кожен з квартетів має свій стильовий напрям: №1 (1915-1916) має опору на класичні зразки, і наділений рисами епічної драматургії; №2 (1922) має ліричне спрямування, написаний у руслі поєднання імпресіоністичного та романтичного стилів; №3 (1928) позначений впливом експресіонізму, окрім цього, має сюїтний принцип побудови; №4 (1943) написаний в «український» період композитора, базується на темах українських народних пісень. [5]

Квартет №2 написаний у 20-ті роки XX століття, які були часом пошуку власного стилю, творчих експериментів та плідної громадської роботи: саме в цей час композитор очолював Асоціацію сучасної музики.

Квартет №2 op.4 (1922) має цілеспрямовану драматургію: від бентежно-хвилюючої лірики першої частини через спокійно-м'яку лірику другої і похмуре скерцо третьої частин до драматичного фіналу, що об'єднує образи всіх частин.

Перша частина (A-dur, сонатне allegro з кодою) втілює бентежно-радісне очікування чогось прекрасного. Вона вщерть наповнена ніжнотонними мріями, романтичними сподіваннями. Г.П. та П.П. схожі за характером та музичними засобами. Г.П. має імпресіоністичний колорит; попри активні стрибки в мелодії, енергійну ритміку, вона є кантиленною, а тонка хроматика надає їй вишуканості. Інтонаційні та ритмічні елементи якої простежуються протягом усього квартету, що надає йому єдності і є ознакою симфонічної драматургії. Розробка розгорнута, як і в усіх частинах квартету. В цій частині сонатного алегро зароджується тема ворожих сил, яка у фіналі одержить перемогу над ліричним героєм.

Друга частина (Fis-dur, складна тричастинна форма з кодою) має підзаголовок «Інтермецо». Має спокійний, споглядальний, дещо мрійливий настрій. На думку одразу спадає імпресіоністичний твір М. М. Коцюбинського «Intermezzo», а конкретніше, епізод, де ліричний герой відновлював душевний спокій серед природи. Основна тема легка, плавна, розмірена. У виконанні струнного квартету ім. М. В. Лисенка вона нагадує

звучання дерев'яних духових, що надало частині пасторального тону. Імпресіоністичного колориту додає м'яке коливання паралельних квінт, тиха динаміка, що неначе допомагає утворити медитативний настрій; мелізми, що додають їй імпровізаційності; пентатонічність теми позбавляє її різкостей, що могли б зруйнувати напівсонний образ.

Третя частина (cis-moll. Сонатна форма з кодою) дещо моторошне і зловісне скерцо нагадує зіткнення жорстокої реальності та бентежних і піднесених поривань ліричного героя. Частина насичена передчуттям чогось недоброго, неначе втілює каверзні діяння підступних сил. Теми цієї частини мають нестабільний, нервовий характер; вони наділені експресіоністичними рисами.

Четверта частина (fis-moll – A-dur. Сонатна форма з кодою) синтезує образи всіх частин, але злі сили, що зародилися ще у першій частині, здобули тут перемогу. Г.П. (fis-moll) має загострений, драматичний характер. Композитор застосував чітку маршову ритміку, трель скрипки у високому регістрі, що нагадує виття сирени; нерегулярна акцентуація, що дестабілізує тему, розриває її на «шматки».

Проведений аналіз струнного квартету №2 ор.4 дав змогу дійти висновків, що цей твір синтезує риси різних стилів: класицизму, романтизму, імпресіонізму та модернізму. Особлива цінність квартету №2 полягає в тому, що попри те, що це твір раннього періоду, в ньому простежуються типові риси композиторського письма Б. М. Лятошинського, серед яких симфонічне мислення, лірико-драматична образність, поліфонічність фактури, використання засобів гармонії 20 століття тощо.

Квартети Б. М. Лятошинського є важливою ланкою в еволюції українського струнного квартету в цілому. В подальшому цей жанр розвивався у тенденціях, що властиві постмодернізму: камернізація та індивідуальний підхід композитора до складу квартету. До цього жанру зверталися такі композитори як І. Ф. Карабиць, В. В. Сільвестров, Є. Ф. Станкович тощо. І наразі цей жанр залишається актуальним.

Список використаних джерел

1. Гнатів Т. Ф. Музична культура Франції рубежу XIX – XX століть. Навчальний посібник для музичних вузів. Київ : Музична Україна, 1993.
2. Гомон Т. В. Ранній період творчості Бориса Миколайовича Лятошинського: наукова реконструкція за матеріалами невідомих і маловідомих джерел 1910-х років: дис. ... канд. музикознавця: 17.00.03. Київ, 2017. 255 с.

3. Історія української музики / Ред. Л. Пархоменко. Т.4. Київ: Наукова думка, 1992. 615 с.
4. Самохвалов В. Черты музыкального мышления Б.Лятошинского. Київ: Музична Україна, 1970. 279с.
5. Самохвалов В. Я. Борис Лятошинський: Київ : Музична Україна, 1974.
6. Українська музична енциклопедія. Т. 2 / Редкол. Г. Скрипник (голова) та ін.; Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К.: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. 664 с. : фото.
7. Фецак Н. 2021. Виконавські засади функціонування українського струнного квартету: історичний аспект. Часопис Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського. 2(51) (Чер 2021), 26–43. [URL:https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(51\).2021.239387](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(51).2021.239387) (дата звернення 19.02.2025)

*Лариса КУРОВСЬКА,
викладач-методист, викладач
теоретичних дисциплін
Чернігівського фахового музичного
коледжу ім. Л. М. Ревуцького*

МАЕСТРО ОЛЕКСАНДР КОШИЦЬ – МІСІОНЕР УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ (ДО 150-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

*Особливої шани заслуговують ті, хто своїм життям чи
творчістю зміцнили українську націю або виявили перед
усім світом великі скарби народу, до якого належали*

Сьогодні йтиметься про Олександра Кошиця, без постаті якого важко уявити національне музичне життя перших десятиліть ХХст. Як і без постатей:М.Леонтовича,К.Стеценка,Г.Давидовського,П.Сениці,В.Верховинця,П.Козицького,Я.Яциневича,П.Демуцького.Однак, тривалий час, більшість із перелічених прізвищ відома була хіба що фахівцям.Діяльність цих музикантів, більшовицькою пресою, не висвітлювалася, а твори – не виконувалися. Їх зневажливо називали церковниками, а когось – і зрадниками.

Так важливий пласт нашої музичної культури вкотре опинився на маргінесах, що дало підстави російським імперцям поширювати, ще не одне десятиліття, улюблені тези про недолугість усього вкраїнського.

Різко негативно «червона» влада відгукувалася про тих діячів, котрі, хай і не зі своєї волі, опинилися за кордоном. Їх зараховували до категорії «ворогів», «українських буржуазних націоналістів».

З-поміж останніх – рідкісного таланту хоровий диригент, композитор, музикознавець, педагог, історик-етнограф, музично-громадський діяч, письменник-мемуарист, високо інтелігентна людина й великий патріот України – Олександр Антонович Кошиць, 150 років від дня народження якого виповниться 31 серпня.

Ім'я цього музиканта в ССРСР оминалося, навіть тоді, коли до концертної програми потрапляла котрась із його хорових обробок народної пісні. Духовна ж музика митця, зрозуміло, не виконувалася десятиліттями. Натомість у світі Маестро Кошиця шанували, пропагували його твори – за життя й по смерті.

Розповідь про ювіляра слід почати здалеку. Адже рід Кошиців виводиться від X ст. й вимовляється як: «Кошиць, герба Порай». Той, рицарського звання, Порай, за короля Мечислава, прийняв польське підданство – й осів у Литві...

Отже, далекі предки, по чоловічій лінії, були шляхтичами, Порай-Кошицями. А ближчі – священнослужителями Кошицями, зокрема й батько Антоній Гнатович, що мав парафії на Київщині (спочатку у селі Ромашки, де народився майбутній митець, а згодом у Тарасівці).

Щоб не переривати сімейної традиції, у дев'ятирічному віці, Олександр Кошиць вступає до Богуславської єпархіальної бурси. Згадує: «Співав у хорі – спершу сопрано, а потім тенором. Уперше в житті почув концерти Бортнянського, і вони zostалися в душі... Почав тихенько компонувати».

З 1890р. юнак навчається вже у Київській духовній семінарії, де вперше почув українські пісні в аранжуванні Лисенка, які, як напише згодом у «Спогадах», «звели з ума, створили музичний національний світ та дали непереможний вже, свідомий потяг до рідної пісні».

Наступною сходинкою у здобутті духовної освіти стала Академія. Тут, пригадує Олександр Антонович, «був чудовий церковний хор... Це той хор, яким колись керував знаменитий, мій улюблений Ведель, що вся його творчість ґрунтується на українських мелодіях».

У недалекому майбутньому Кошиць «взяв у свої руки хор Академії» – і, відтоді музика, хоровий спів, опанування хоровою масою стали не лише бажаною метою, а й сенсом усього його життя.

Мине час – і Маестро поділиться думками стосовно хорової справи: «У такому ділі, як хоровий спів, де усе побудовано на авторитеті однієї особи,

абсолютній слухняності й карності, дуже трудно взяти в свої руки таку масу. На велике моє щастя, мені це пощастило зробити раніш, ніж я сподівався, так що майже з самого початку я мав у руках слухняну хорову масу. Коли ж додати до цього, що ця маса була високо інтелігентна, з прекрасною музично-хоровою підготовкою, то можна зрозуміти, як успішно працювалося, з яким запалом віддався я своїй роботі. Хор став моїм дійсним життям – усе решта ілюзією...».

1902р. випускник Духовної Академії Кошиць їде на Кубань, де, перелельно із викладацькою роботою, записує, з голосу нащадків запорозьких козаків, сотні пісень.

Враженнями від спілкування з козаками він поділиться вже у далекому Нью-Йорку: «...співучість кубанських козаків була дійсно надзвичайна. Тут виказувалась вся природна українська музикальність і старовинна хорова традиція. Які чудові, вправні хорові співаки (не кажу вже про знамениті голоси), які музикальні!».

Повернувшись 1904р. до Києва, Олександр Кошиць отримав можливість знову заявити про свій диригентський хист. Цьому сприяло, насамперед, тісне знайомство із Миколою Лисенком, робота з хором студентів Київського університету св.Володимира (ще за життя Лисенка, Кошиць перебере на себе обов'язки керівника цього колективу, і 1916р. уперше виконає із ним «Щедрика» М.Леонтовича). Помітним явищем для киян стануть тематичні програми, укладені Маестро: «Канти і псалми», «Колядки й щедрівки», «Веснянки» – з елементами обрядової театралізації.

Вже будучи визнаним диригентом, Кошиць навчається у Музично-драматичній школі Лисенка, і 1910р.стає випускником класу теорії музики та композиції професора Г.Любомирського. Навчаючись, веде клас хорового співу в Київському Імператорському музичному училищі, реформованому в Київську консерваторію.

З 1912-го до 1916-го він – диригент і хормейстер у театрі Миколи Садовського. А з 1916-го до 1917-го – диригент Київської російської опери. Нарешті, з 1913-го до початку 1919-го – викладач хорового співу в Музично-драматичній школі Лисенка, що невдовзі отримала статус Музично-драматичного інституту.

Повалення царизму у лютому 1917р. блискавично відбилося на подіях у Києві. Створена у березні Українська Центральна Рада обирає О. Кошиця музичним представником Театрального і Музичного Комітету, пізніше перетвореного в Музичний відділ Міністерства Мистецтв України, де він головував.

1918-го, за Гетьманату Павла Скоропадського, Кошиць очолив Головне управління справ мистецтв і культури. Залучив до роботи відомих музикантів, з-поміж яких: М.Леонтович, К.Стеценко, Я.Степовий. Мету окреслив чітко – у самостійній Українській державі закласти міцні культурно-мистецькі підвалини..

І – результати не забарилися. З'являються проекти: Диригентського інституту, Народної консерваторії, Кобзарської школи. Почали функціонувати: Український театр драми та опери, Українська Державна капела, Державний симфонічний оркестр. На громадських засадах працювали 2 національні хори, керовані: О.Приходьком, К.Стеценком, О.Кошицем та Ф.Сободем.

Ще одна важлива сторінка цього періоду пов'язана із відродженням української церкви (УАПЦ), що надихнуло багатьох композиторів на творення музики до Відправ – музики з яскраво означеним національним колоритом. У першій п'ятірці: М.Леонтович, К.Стеценко, Я. Яциневич, П. Гончаров, О.Кошиць (останній є автором 5 Літургій!..).

Не мине й десятиліття, як процес розвитку української духовної музики перерветься тотальною антирелігійною кампанією. Коли – не просто байдужість, а зневага до цієї культурної царини – ставали умовою творчого, а то й фізичного, виживання українських митців. Лише в еміграції можливо було: зберегти, примножити, науково опрацювати цінне надбання українців. Цьому присвятили роки й десятиліття представники української діаспори: Павло Маценко, Григорій Китастих, Юрій Сластьон, Андрій Гнатишин і, звичайно ж, Олександр Кошиць.

Але повернімося в Україну...Успіхи в духовно-мистецькій сфері періоду Гетьманату П.Скоропадського мали продовження і за Директорії С.Петлюри (Кошиць і о.Стеценко очолювали Музичний Департамент Міністерства Народної Освіти). Проте обстановка на фронтах загострювалася. Неспокійно було і в самому Києві.

І ось, за таких обставин, у перші дні січня 1919-го, Олександр Кошиць отримав, від голови Директорії, завдання терміново укомплектувати Українську Республіканську Капелу, для закордонної подорожі по країнах Європи. Мета – репрезентувати українське хорове мистецтво, а з ним – молоду й загрожену Українську Державу.Зацікавити Європу, хоч у такий спосіб, національним найменням, викликати увагу до народу, що стікав кров'ю у нерівній боротьбі з кількома ворогами.

Так розпочався тріумфальний похід української пісні, котру, по світах, своєю геніальною рукою, повів О.Кошиць. Перший концерт, у Празі, 10

травня, став «пробним» каменем – і, на щастя, вдалим. А попереду були ще десятки виступів, у найкращих залах: Австрії, Швейцарії, Франції, Бельгії, Голандії, Англії, Німеччини, Польщі, Іспанії. У репертуарі хорового колективу – народні пісні в обробках: Лисенка, Леонтовича («Щедрик» був коронним номером!), Стеценка й самого Кошиця.

Західна преса, з-поміж іншого, писала: «Хоч як ми шануємо наші великі хори, але рівного цьому не маємо. З хором і в хорі живе його диригент...Це, власне, не диригент у загальноприйнятій значенні цього слова, він є справжній чарівник» (Берлін,квітень 1921р.).

1923р. хор, із Гамбурга, дістався пароплавом американського континенту. Співали у: Мексиці, Аргентині, Бразилії, Уругваї, США, Канаді... Світ продовжував відкривати для себе Україну й українців!..

І мало кого цікавило, що Ризьким договором, від 18 березня 1921р., українську державність було ліквідовано, що УНР, на європейській мапі, так і не закріпилась!..

А 1924-го припинила своє існування й Українська Республіканська Капела (на той час – Український Національний Хор). Колектив, який дав 900 концертів – у десятках країн Європи й Америки. Колектив, який періодично налічував до 300 прекрасних голосів (чого вартували 12 басів-октавістів!..). Колектив, якому підвладні були найзахмарніші вершини майстерності.

О.Кошиць, незмінний керівник, що вмів зачаровувати, накидати свою волю цьому колективу й добувати з нього усе, що хотів, оселився у Нью-Йорку. Там продовжив хормейстерську діяльність (збірні українські хори виступали ще: на Світовій виставці 1939р., у дні проведення Конгресу українців 1940р., і в рамках Шевченківських свят тощо). Не полишав Олександр Антонович викладацької та композиторської праці.

А ще – сумував за батьківщиною: «Єдина моя надія, що держить мене на землі і дає сили жити, – це бути перед смертю дома, побачити милих друзів, мій дорогий Київ, мою Україну».

Проте жодного шансу на це більшовицька влада йому не дала. Що, очевидно, й на краще. Позаяк доля тих, хто зважився повернутися в Совдепію (так СРСР називав і Кошиць), була – якщо не трагічною, то вельми драматичною!..

Останні роки життя видатний музикант пов'язав із канадським містом Вінніпег, у якому доктор П.Маценко започаткував Вищі Освітні Літні Курси, і де Олександр Антонович читав лекції з історії української музики, вів уроки

диригування та співу. Ніхто не припускав, що Курси 1944-го будуть останніми. Що 21 вересня серце Кошиця перестане битися.

Поховали Маестро у мавзолеї цвинтаря Глен Іден, де ховають визначних православних канадців українського походження. Архів митця було передано Осередку української культури й освіти у Вінніпезі.

До речі, Вінніпег, столиця провінції Манітоба, вважається одним із головних центрів українського життя в Канаді. Там, до сьогодні, функціонує хор імені О.Кошиця, керівниками якого стали його учні та послідовники.

Тепер стосовно композиторського доробку. За винятком оркестрового аранжування «Ще не вмерла Україна», це – музика хорова. А саме: п'ять, згаданих вище, Літургій, Херувимські пісні, канти, псалми і, близько сотні, обробок українських народних пісень.

Пісні Кошиць почав записувати у Тарасівці, у середині 90-хрр. Які принципи сповідував при опрацюванні народнопісенного матеріалу? Найперше – самодостатність фольклорного зразка – головний принцип Лисенка!

Зрештою, було б дивно, якби музичний етнограф, хормейстер такого рівня оминув увагою народну українську пісню, природу якої він глибоко знав і тонко відчував. Це давало можливість інтерпретувати її у найвигідніший спосіб – як з позиції композитора, так і з позиції диригента. Часом переважав саме диригент, тобто виконавець: «Я аранжую народні пісні лише тоді, коли мене щось змушує це робити, коли я, переживши сюжет у своїй душі, сам відчуваю потребу розповісти його по-своєму... А тому виходить надто «індивідуальна» робота...В цьому моя слабкість як аранжировщика, але в цій щирості люди знаходять мою силу як виконавця...».

Серед аранжувань – пісні різних жанрів: колядки («Була вдовойка»), веснянки («Царівна»), історичні («Пісня про Байду», «Максим-козак Залізник»), «Гей, не дивуйте, добрії люди», «Ой на горі та жінці жнуть»), суспільно-побутові («Запив чумак, запив бурлак», «Ой горе тій чайці»), ліричні («Ой у полі нивка», «В кінці греблі шумлять верби», «Тихо, тихо Дунай воду несе»), танцювальні («Вийди, Грицю, на вулицю», «На вулиці скрипка грає»), колискові («Ой ходить сон коло вікон»).

Підкреслюючи самодостатню природу фольклорного зразка, у кожному обробку композитор додавав чинник образності, а то й – відвертості театральності. Малюючи за текстом картину, він поєднував текст і спосіб виконання, яскравим прикладом чого є обробка для мішаного складу

танцювальної пісні «На вулиці скрипка грає», на мелодію М.Кропивницького.

Обробку витримано в куплетно-варіаційній формі, і починається вона без будь-яких прелюдій. Бадьора мелодія, у темпі *Allegretto*, звучить у сопрановій партії й запрошує до танцю. Решта голосів – акомпонують. Динаміка – від *mf* наростає до *f*. Потім – різко – *p*, після чого гучність знову посилюється, рух прискорюється, досягається кульмінація (*ff*), на словах «та не дійду до кужеля».

У заключній частині танцювального дійства мелодія частково переходить до альтів, потім (фрагментами) її знову перебирають сопрано. Альти імітують окремі фрази, а баси, повторюючи висхідну кварту – то заохочують танцюючих, то натякають, що пора зупинитись (багаторазове повторення слова «вимовля» на стихаючій динаміці).

Ще одна популярна хорова обробка «Ой ходить сон» (Колискова) для мішаного хору і сопрано-соло. Тут хор формує загальну атмосферу, а сама пісня неквапно ллється й розгортається у соло. Тим часом змінюються гармонії, динаміка ж балансує – між *pp* й *p*.

Розповідають, на концерті Українського Національного хору під орудою Кошиця (Нью-Йорк, 1929р.) був присутній Дж.Гершвін. Мелодія української колискової «Ой ходить сон» йому запам'яталася, і 1935р. слухач «влловив» її у щойно завершеній фолк-опері «Поргі і Бесс» (арія «Summertime»).

Обробки О.Кошиця друкувалися, ще в Києві, у роки його активної хормейстерської практики (декілька встигли записати й на грамофонні платівки). А наступні видання здійснені за кордоном, великими тиражами. Мовами – як українською, так і англійською.

Отже, поле, на якому працював Кошиць – диригент і композитор – це, перш за все, українська пісня. Адже пісня, як не раз наголошував митець, є частиною душі народу, виявом його природи.

Тому й Капела співала, майже без винятку, народні пісні. На репетиціях диригент нагадував: «Ви співаєте українську пісню. Вороги її знівечили, а ми хочемо її відродити».

І віродив. Більш того, через пісню славетний диригент розкрив і показав Старому й Новому Світові талановитість українського народу. Маєстро Кошиць, більш як 100 років тому, змусив заговорити про Україну й українську націю. І в цьому також була його висока місія.

*Галина МАРКОВИЧ,
викладач-методист, викладач баяну, акордеону
Березнянської школи мистецтв ім. Г. Г. Верьовки*

ВНЕСОК МИКОЛИ ЛИСЕНКА В ІНТЕРПРЕТАЦІЮ ФОЛЬКЛОРУ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ

Миколу Лисенка можна впевнено назвати ініціатором інтерпретації українського фольклору. Він одним із перших систематизував та гармонізував народні мелодії, використовуючи європейські музичні принципи.

Його збірки українських народних пісень стали основою для подальших досліджень у сфері етномузикології. Першу збірку обробок він видав у 1868 році, під час навчання у Лейпцізькій консерваторії.

Тому метою нашої роботи є дослідження ролі Миколи Лисенка у розвитку інтерпретації українського фольклору та значення його у світовій етномузикології.

У 1860-х рр. Київ не мав своєї консерваторії. Тому прагнення М. Лисенка здобути професійну музичну освіту привело його до Лейпцизької консерваторії. У жовтні 1867 р. М. Лисенко вступив до консерваторії, де вивчав гру на фортепіано та композицію.

Викладачами талановитого юнака по класу фортепіано були найкращі на той час професори – К. Рейнеке, В. Венцель, І. Мошелес.

Студентські зошити, книжки з позначками, чернетки музичних творів, особливо дбайливо збережені батьками листи, в яких Микола докладно описував своє життя, ритм навчання, ділився своїми спостереженнями, доносить до нас піднесений настрій людини, що перебувала в храмі музики.

Так, 30 жовтня 1867 р. він писав: «Я листів ваших чекаю, як нагороди небесної. Це єдина моя підтримка в моєму майже самотньому тружденному житті в Лейпцигу. Занять у мене стільки, що і сказати вам не можу. Що Божий день, я від 8 години ранку і до вечора, крім лекцій, обіду, зрозуміло, не встаю від фортепіано...» [1, с. 30].

До Лейпцигу М. Лисенко прибув ще і з наміром видрукувати свої обробки українських народних пісень, із зшитком яких він ознайомив професора Ф. Венцеля (друга Р. Шумана і вчителя Е. Гріга). Професор пообіцяв посприяти молодому киянину, надавши свою рекомендацію до нотовидавця Редера.

У грудні 1867 р. , за запрошенням свого друга Миколи Білозерського, М. Лисенко вирушає до Праги, де акомпанує відомому російському диригенту і співаку Д. Агрєнєву, палкому пропагандисту слов'янського пісенного фольклору. У Празі М. Лисенко репрезентує й українську музику – народні пісні, які схвилювали чехів своєю чарівністю. Його концерти перевершили усі сподівання. Слухачі захоплено вітали імпрровізації Лисенка та його власні аранжування народних пісень, серед яких були героїчні, ліричні, жартівливі твори.

Гостя з України запросили до «Умелецької бесіди» – Празького Художнього клубу. Про організацію концерту подбав сам Бедржіх Сметана.

Чеська преса першою в Західній Європі заговорила про Лисенка – піаніста і композитора: «Особливо ж сподобались українські пісні, дотепно аранжовані (Лисенком) для фортепіано... Пан Лисенко готує до друку цілу збірку українських пісень, бажаємо йому швидко знайти видавця, бо ці пісні справді збагатять слов'янську літературу» [1, с. 31].

На другому курсі навчання в консерваторії на М. Лисенка чекав приємний сюрприз – за літо був надрукований його «Збірник українських пісень» для голосу в супроводі фортепіано. Останній рік у консерваторії був особливо напруженим, адже М. Лисенко закінчував повний чотирирічний курс навчання за два роки!

Після повернення з Лейпцизької консерваторії до Києва М. Лисенко розпочав велику педагогічну, виконавську і науково-фольклористичну діяльність. 1 лютого 1870 р. відбувся перший концерт М. Лисенка у Києві. Він мав великий успіх. З цього виступу розпочалась його вітчизняна сценічна концертна діяльність.

Навчання в Лейпцизькій консерваторії дало йому можливість інтегрувати європейські композиторські прийоми (контрапункт, гармонію, поліфонію) в обробку народних пісень. Використання складніших акордів і класичних композиційних форм підняло українську народну музику до рівня академічного мистецтва. Його методи інтерпретації фольклору вплинули на розвиток національних музичних шкіл Східної та Центральної Європи.

Фольклор – це джерело пізнання народу. М. Лисенко вважав, що народна музика містить у собі глибокий культурний код, що відображає характер, світосприйняття та історичну пам'ять українського народу. Він збирав, записував і гармонізував народні пісні, розуміючи їх не просто як мелодії, а як важливі свідчення життя українців – їхньої праці, побуту, традицій, вірувань і боротьби. Для нього фольклор був засобом збереження

національної ідентичності, особливо в умовах русифікації та утисків української культури в Російській імперії.

Микола Лисенко вбачав у фольклорі не лише історичну, а й естетичну цінність. Він показав, що народні пісні мають багатий мелодичний, ритмічний і гармонічний потенціал, який можна розвивати у професійній музиці. Його обробки народних пісень довели, що вони можуть звучати на рівні з європейськими класичними творами, зберігаючи при цьому свою унікальність. Він підкреслював, що кожен народ має свій власний музичний стиль, і саме через музику можна найкраще передати його дух.

М. Лисенко використовував народні мелодії у своїх творах, створюючи на їхній основі романси, фортепіанні п'єси, симфонічні та хорові композиції. Він показав, що народні пісні можна не лише гармонізувати, а й використовувати як фундамент для великих музичних форм – опер, симфоній, кантат. Його опера «Тарас Бульба» є яскравим прикладом того, як народні мотиви можуть інтегруватися в масштабні музичні полотна, зберігаючи автентичність, але водночас набуваючи академічного звучання.

Микола Лисенко зробив український фольклор невід'ємною частиною академічної музики, довівши, що народні мотиви можуть бути основою високого мистецтва. Він показав, що українська музика має потенціал для рівноправного існування поряд з європейськими музичними традиціями, такими як німецька, французька чи італійська. Його діяльність стала прикладом для наступних поколінь українських композиторів, таких як Станіслав Людкевич, Борис Лятошинський, Левко Ревуцький, Василь Барвінський та ін., які продовжили розвивати фольклорні традиції у своїх творах.

Обробки народних пісень Лисенка виконувалися на європейських сценах, сприяючи популяризації української музики. Його праця стала зразком для композиторів, які прагнули розвивати національну музику в Чехії, Польщі, Угорщині, Грузії. Обробки народних мелодій виконувалися не тільки в Україні, а й у Європі – зокрема в Німеччині, Австрії, Франції.

Лисенко надихнув представників інших національних шкіл, зокрема білоруських та грузинських композиторів, які прагнули інтегрувати свій фольклор у професійну музику.

Французький композитор Клод Дебюссі цікавився слов'янською музикою і був знайомий із українськими народними мотивами, які М. Лисенко гармонізував.

Його опера «Тарас Бульба» (хоча довгий час не виконувалася в повному вигляді) стала відомою за межами України й зрештою була поставлена на європейських сценах.

Українські хори за кордоном (зокрема в Канаді та США) включали в репертуар його твори, що сприяло їх поширенню серед української діаспори та іноземної публіки.

Диригенти й музиканти за межами України виконували його фортепіанні та вокальні твори, зокрема Володимир Горовиць та Святослав Ріхтер.

Його робота над українською мовою в оперному мистецтві мотивувала композиторів інших країн використовувати рідну мову у вокальній музиці.

Лисенко став одним із перших, хто зібрав, систематизував і аранжував український музичний фольклор, що пізніше надихнуло європейських дослідників фольклору, зокрема угорського композитора Бели Бартока.

Його методи запису й гармонізації народної музики стали основою для подальших етномузикологічних досліджень.

Микола Лисенко відіграв важливу роль у світовій музичній культурі, зробивши українську музику частиною європейської традиції. Його творчість стала джерелом натхнення для багатьох композиторів і сприяла збереженню та популяризації українського музичного спадку на міжнародній арені.

Микола Віталійович Лисенко усвідомлював, що українська музична культура потребує власної національної школи, яка базуватиметься на фольклорних традиціях. Він зробив усе можливе для того, щоб українська музика не розчинялася у російській або західноєвропейській традиції, а розвивалася як самостійне явище. Завдяки його зусиллям фольклор став основою української композиторської школи, що відрізняється від інших європейських традицій своєю мелодикою, гармонією та ритмікою.

Підхід М. Лисенка до народної музики сформував основи української національної композиторської школи. Він показав, що фольклор є не просто матеріалом для обробки, а важливим засобом вираження національного духу. Його діяльність сприяла тому, що українська музика здобула власне обличчя та посіла гідне місце в європейському культурному просторі.

Список використаних джерел

1. Коляда І., Вергун С., Коляда Ю. Микола Лисенко. Харків: ПЕТ, 2015. 128 с.

*Алла МАСЛЮК,
студентка факультету дошкільної,
початкової освіти і мистецтв
Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка,
Чернігів, Україна
Науковий керівник – Тетяна СКОРИК, д. п. н.,
професор, завідувач
кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка,
Чернігів, Україна*

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ЕМОЦІЙНОЇ СТІЙКОСТІ У МУЗИЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Емоційна стійкість є важливою якістю особистості, що дозволяє ефективно долати різноманітні емоційні труднощі, зберігати внутрішню рівновагу та контролювати власні емоції в стресових ситуаціях. У шкільному середовищі розвиток емоційної стійкості має особливе значення, адже учні стикаються з різними викликами, такими як соціальна адаптація, навчальні навантаження, міжособистісні конфлікти тощо.

Музична діяльність має унікальну здатність викликати та посилювати широкий спектр емоцій, що надає учням можливість не тільки відчувати, але й навчитися усвідомлено контролювати власні почуття. У процесі виконання музичних творів учні стикаються з багатством емоційних відтінків – від радості й натхнення до смутку чи тривоги. Такий досвід допомагає їм глибше відчувати власні емоційні реакції, що з часом полегшує розуміння того, як ці емоції впливають на їх поведінку та сприйняття навколишнього світу [1, с.55-59].

Крім того, музична діяльність часто включає колективні форми роботи, як-от хор, ансамбль, оркестр, що вимагає активної взаємодії та синхронізації дій з іншими учасниками. В такому контексті учні вчаться прислухатися один до одного, відчувати ритм групи, координувати свої дії з діями інших, щоб досягти гармонійного звучання. Спільна музична творчість сприяє формуванню таких соціальних навичок, як взаєморозуміння, терпимість до думки інших, здатність підтримувати і підтримуватися у колективі. Цей досвід дозволяє учням розвивати емоційну гнучкість і стійкість, особливо в ситуаціях, які вимагають командної роботи та емоційної підтримки один одного

Завдяки колективній музичній діяльності учні здобувають навички ефективного спілкування, вчать справлятися з напругою, що виникає в процесі спільної роботи, та розвивають здатність контролювати власні емоційні реакції у взаємодії з іншими. Наприклад, учасник оркестру, що переживає хвилювання перед виступом, має змогу отримати підтримку від колег, що допомагає знизити тривожність та посилити почуття впевненості. Такий досвід формує здатність регулювати свої емоційні стани, що, в свою чергу, зміцнює емоційну стійкість і допомагає учням зберігати внутрішню рівновагу, незалежно від зовнішніх обставин [2, с.139-143].

Емоційна стійкість розвивається також через процес підготовки до публічних виступів, що є важливим етапом у навчанні. Підготовка до виступу передбачає опанування технічного матеріалу, зокрема вивчення нотного тексту, відпрацювання техніки гри, а також розвиток музичної інтерпретації та емоційної виразності твору, зосередження на нюансах виконання та роботу над сценічною витримкою. Під час цього процесу учні часто стикаються з хвилюванням, страхом сцени та відчуттям непевненості, що природно виникають перед виступом. Згодом вони навчаються справлятися з цими емоціями, освоюючи техніки самоконтролю та самозаспокоєння, такі як контроль дихання, позитивна візуалізація результату або концентрація на музичному тексті [3, с.129-138].

Музична діяльність розширює емоційний інтелект учнів, адже в процесі освоєння музичних творів вони аналізують і відтворюють різні емоційні настрої та образи. Цей досвід сприяє розвитку емоційного сприйняття, що є важливою складовою емоційної стійкості. Здатність розуміти та виражати свої емоції дозволяє учням краще справлятися з життєвими труднощами [4, с.80-88].

Сприятливий вплив музики на емоційну сферу учнів обумовлений також її впливом на фізіологічний стан. Музика здатна знижувати рівень стресу, нормалізувати дихання, знижувати м'язове напруження, що сприяє загальному розслабленню та гармонізації емоційного стану. Таким чином, учні не лише вчать керувати своїми емоціями, а й підтримувати загальну емоційну стабільність [4, с.80-88].

Особливе значення в розвитку емоційної стійкості має взаємозв'язок між грою на фортепіано та формуванням самостійності. У процесі навчання музиці учні розвивають здатність до самоконтролю, планування та самодисципліни, що є невід'ємними компонентами емоційної стійкості. Самостійна робота над музичними творами вимагає від них відповідальності та вміння долати власні емоційні бар'єри.

Гра на фортепіано сприяє розвитку внутрішньої мотивації учнів. Музичні досягнення, особливо якщо вони є результатом тривалої та наполегливої праці, підвищують почуття задоволення, впевненості у власних силах та здатності досягати поставлених цілей, що сприяє емоційній стійкості.

Таким чином, музична діяльність є ефективним засобом розвитку емоційної стійкості учнів завдяки своїй здатності впливати на емоційний інтелект, самоконтроль, соціальні навички та внутрішню мотивацію. Вона надає дітям можливість розвивати впевненість у собі, здатність до саморегуляції та емоційної стабільності, що є важливими для ефективного функціонування в сучасному світі.

Список використаних джерел

1. Федоренко В. Розвиток впевненості музикантів-початківців при підготовці до виконавської діяльності. MHC Proceedings. 2019. С. 55 -59.
2. Смородський В. І. Педагогічна діагностика сформованості виконавських навичок гри на фортепіано. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія № 14: Теорія і методика мистецької освіти : 73 зб. наук. праць. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2015. Вип. 19 (24). С. 139-143.
3. Гурак Г. М. Емоційний інтелект як психологічний чинник розвитку емоційної стійкості молодших підлітків. Актуальні проблеми психології: Збірник наукових праць інституту психології імені Г. С. Костюка НАПН України: Загальна психологія. Історична психологія. Етнічна психологія. 2016. Т. 9. Вип.10. С. 80-88.
4. Кордунова Н. О., Дмитріюк Н. С. Емоційна стійкість як важлива складова особистості у період фахової підготовки. Актуальні проблеми психології: збірник наукових праць Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПН України. 2020. Т. 6. Вип. 17. С. 129-138. DOI: <http://appspsychology.org.ua/data/jrn/v6/i17/17.pdf>

*Ганна МИТЬКО,
викладач музично-теоретичних дисциплін
Чернігівської міської школи мистецтв
ім. Любомира Боднарука*

МИРОСЛАВ СКОРИК. МУЗИКА ДО КІНОФІЛЬМУ «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» У КОНТЕКСТІ НЕОФОЛЬКЛОРИЗМУ

Мирослав Скорик – народний артист України, лауреат Державної премії імені Тараса Шевченка, член-кореспондент Академії мистецтв

України, професор, кандидат мистецтвознавства, завкафедрою композиції Львівської консерваторії, голова Львівського відділення Спілки композиторів, секретар Спілки композиторів України в 2006-2010 роках і завкафедрою історії української музики Київської консерваторії, художній керівник Київської опери (з 2011) та керівник Центру музичної україністики, неодноразово художній керівник фестивалів «КиївМузикФест», «Червона рута», «Контрасти», влітку 2020 р. за ініціативи президента В.Зеленського до уряду направлено відповідні листи щодо заснування Державної премії імені Мирослава Скорика – за вагомий внесок у розвиток музичного мистецтва.

Одним з найбільших здобутків Мирослава Скорика є музика до фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків», за повістю Михайла Коцюбинського, який за даними ЮНЕСКО, згодом увійшов у десятку кращих фільмів всіх часів і народів. Композитор написав саундтрек до цієї кінострічки у віці 26 років. Як розповідав Мирослав Скорик: «Сергій Параджанов приїхав до Львова, щоб знайти композитора, якому буде близька західноукраїнська тематика. Він пішов на радіо і попросив поставити місцевих авторів. Почувши один з творів Скорика, Параджанов зрозумів хто йому потрібен...» Втім Мирослав не одразу погодився співпрацювати з видатним режисером, бо той йому не сподобався. «...Але Параджанов якщо вирішив, то не поступиться – він ще раз приїхав, ми поговорили більш серйозно, і відтоді в нас була прекрасна праця...».

Музика Мирослава Скорика є важливою частиною драматургічного задуму Сергія Параджанова у впливі на глядачів за допомогою суцільної звукової маси, синкретичності всіх звуків фільму – звуків гірської природи, простору полонини, лісу, річки, церковного співу, молитви, голосінь, автентичної гуцульської говірки. В цьому фільмі є дуже важливим саме слухання всього цього і воно захоплює. Всі звуки, разом з музикою Скорика, зачаровують і доповнюють і навіть іноді домінують над візуальним, тому що не всі почуття героїв, в першу чергу Івана і Марічки, можна передати вербально.

Музика, створена Мирославом Скориком, є сконцентрованим зразком фольклору гуцулів, за ладо-інтонаційними ознаками, тембровими, метроритмічними. Це яскраві прояви музики напряму неофольклоризм. Мирослав Скорик інтегрував і зростив між собою усі компоненти. Використав і автентичні жанри вокальної музики: співанки-хроніки, коломийки, голосіння, молитви, колядки, і усі інструменти які є на Гуцульщині: сопілку-денцівку, флюяру, козу, колісну ліру, дрімбу, трембіти.

Скорик цитує фрагменти гуцульських пісень – аматорським колективом виконується обрядова пісня «Вербова дощечка», «На тім боці при потоці», «Добрий вечір, пане господарю», «Го-го-го, коза». Пісні «вплетаються» разом з музикою Скорика в сюжет фільму, створюючи яскраві колоритні епізоди.

Для запису звуку трембіт до Києва приїжджали трембітарі з гуцульського села, їх записували в студії звукозапису, а потім для того щоб відтворити барви просторового звучання і ефект відлуння тембри трембіти Мирослав Скорик плавно «передавав» інструментам симфонічного оркестру.

Фольклористка, дослідниця та звукорежисера Оксана Бут визнає значущість праці Мирослава Скорика і геніальність його музики. На думку Тетяни Конівіцької – «такого багатства звукових складових до «Тіней забутих предків» не знав жоден український фільм.

Список використаних джерел

1. Джей Джей Гурга «Слухають тіні: акустемологія «Тіней забутих предків». URL : http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1736 (дата звернення 01.02 2025).
2. Конівіцька Т. Я. Історія кіно: навчальний посібник для студентів та курсантів усіх спеціальностей. Львів, ГАЛИЧ-ПРЕС. 2024. 264 с.
3. Ольга Брюховецька «Поетичний матеріалізм. «Тіні забутих предків». URL : http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1561 (дата звернення 01.02 2025).
4. Оксана Бут, інтерв'ю в ефірі радіо «Культура». URL : <https://ukr.radio/channel.html?channelID=1> (дата звернення 10.02 2025).

Олена МАРЦЕНКІВСЬКА
кандидат мистецтвознавства, доцент
член-кореспондент
міжнародної академії «МАФ ОБ»
Проректор з науково-педагогічної роботи
по організації освітнього процесу
Київської муніципальної академії
музики ім. Р. М. Глієра

МУЗИЧНИЙ РОМАНТИЗМ В КОНТЕКСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО

Увага музикознавчого дослідження спрямована на розкриття механізмів творення Б. Лятошинським сучасної фортепіанної музики

пізньоромантичної та неоромантичної полістильової основи як фактору новаторства в системі модерної культури, у простеженні генезу спадкоємних зв'язків творчості Б. Лятошинського як репрезентанту переосмислених романтичних традицій.

Актуальність дослідження обумовлена спробою методологічної розробки сучасного механізму спадкового аналізу своєрідних засад феномена музичного романтизму в фортепіанній музиці Б. Лятошинського в контексті оновленої традиції, що і визначає його місце в типологічній структурі форм художньої свідомості. *Метою дослідження* є розгляд фортепіанної творчості Б. Лятошинського з подальшим обґрунтуванням національно-засадничих ознак пізньоромантичної та неоромантичної полістильової основи в аспекті своєрідно-творчого переосмислення романтичних традицій. *Методи*, які розкривають механізм проведення дослідження, базуються на *порівняльному, комплексному* підході, *порівняльно-історичному, порівняльно-описовому* аналізі, *системному* підході, *структурному та семіотичному* аналізі, *культурологічному* підході.

Головними результатами та висновками дослідження є виявлення фактору спадкоємності у фортепіанній творчості Б. Лятошинського, що відображено у синтезі традиційних та своєрідно-новаторських ознак сучасного мистецтва. Це, в першу чергу, обумовлене вагомим механізмом творення модерного музичного викладу у площині пізньоромантичного та неоромантичного **полістильового концепту** як результату взаємодії різностильових напрямів, породжених спадкоємними зв'язками. Значимість таких результатів музикознавчого дослідження прихована у перспективі подальшого розкриття і втілення наскрізного спадкового зв'язку композиторів сучасного мовленнєвого коду, оновленого полістильовим модерним нагромадженням своєрідної музики непересічної особистості *Бориса Лятошинського*.

Сучасний механізм спадкового аналізу своєрідних засад феномена музичного романтизму в творчості Б. Лятошинського є актуальною темою музикознавчого дослідження з позиції історичної перспективи. Такий аспект аналізу надає значно глибшого визначення традиційно успадкованих та своєрідно-індивідуальних стильових ознак в музиці композитора. Творчість митця у конкретному жанровому прояві також спрямує увагу на наукове осмислення проблеми на рівні змістовної теорії. Пізнання змістовності, що закладена в індивідуальному композиторському стилі, стає можливим у разі осмислення своєрідної, семантично знакової специфіки музичних

композицій, які містять у собі «мозаїку дзеркал», що випромінюють різні сторони діяльності, свідомості та особистості творця.

Музичний романтизм у сучасному музикознавстві розглядається як ідейно-художній напрямок, явище, термін та поняття, естетична система, творчий метод, як тип художнього мислення. Як напрямок, музичний романтизм зародився під потужним впливом літературно-філософської основи та протиставив утилітаризму та нівелюванню особистості жагу до безмежної свободи, до індивідуальної досконалості та людської незалежності.

Виразником *романтичної традиції* у фортепіанній музиці Б. Лятошинського є реалізація одночастинного типу сонатної форми, наближення циклічних форм до одночастинного моноциклічного різновиду. Прикметними рисами одночастинних композицій стали пошук драматургічної функціональності, тобто драматургічного обумовлення конкретного композиційного рішення. Для його реалізації оптимальними виявились принципи думно-баладного, вільно-поемного розгортання, єдність композицій забезпечили монотематичний, лейтмотивний принципи драматургічного тематичного розвитку. Особливо прикметними романтичними ознаками в одночастинних творах митця виступають невимущена метроритмічна свобода та імпровізаційно-ораторський, речитативно-декламаційний тон музичного виразу із належною лаконічно-змістовною формою та загострено експресивною інтонацією.

Особливо показовою у романтичну добу стає антагоністична модель «суб'єкт-об'єкт», що характеризувала собою болючий розлад вільної творчої індивідуальності та оточуючого соціуму. Дослідниця О. Рощенко [8], аналізуючи діалектику міфологеми та нової міфології музичного романтизму, розглядає романтизм у послідовності явище-термін-поняття. Така послідовність пояснює сутність трьох ракурсів-значень у розумінні вербальної фіксації художнього феномену. Під явищем даного феномену мистецтвознавець розуміє актуальну, музично-практичну форму буття романтизму, що репрезентована сукупністю музичних творів; під терміном – словесне позначення явища, його ім'я як потенційну форму буття знань про феномен; під поняттям – віртуальну форму буття явища як цілісну систему суджень про предмет, ядром якого є судження про сутнісні ознаки предмета.

Як відмічають Г. Жданов [2], Д. Житомирський [3], поняття «романтизм» має походження від епітету «романтичний», що до кінця XVIII століття вказував на деякі особливості літературних творів, записаних мовами класичної давнини. В музиці «романтичне» постає у більш ширшому

значенні та, частково проявляючи характерні ознаки у класичну добу, найбільш виразно експонує свої особливості у романтизмі. До романтичних ознак в музиці дослідники відносять інтерес до старовинного, самобутньо народного, наївного, фантастичного, духовно піднесеного, дивовижного, прекрасного, що мали вираження в естетико-ідеологічній системі романтизму.

Романтизм в мистецтві XIX століття є частковий та водночас особливий випадок максимальної концентрації загальноромантичних ознак – із домінуючими для цього періоду ідеями, образами, жанрами, мовно-лексичними компонентами, зі своєю стильовою системою, в якій все це існує в узгодженні. Дослідник К. Зенкін, аналізуючи складну естетичну проблему про природу та витoki музичного романтизму, даний феномен відносить до типу світовідчуття, типу культури, конкретно сформованої естетичної позиції. Оглядаючи історичні зміни в змісті та об'ємі поняття «романтизм», К. Зенкін наводить позицію Е.Т.А. Гофмана, згідно якої для композитора вже романтиками були Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен, а також відмічає музично-історичну концепцію Б. Яворського, за якою до цих композиторів долучається й К. Глюк.

Світ для романтика стає живим організмом, частини якого зумовлені та скеровані цілим. Зокрема, духовне життя людини залежить від тілесної сфери і здатне підноситись до надлюдського, неосяжного. Високу оцінку дістала в світі романтики любов, яка відкрила людині «безмежне» поривання в інший світ до сфери переживань, що виводять її за межі повсякденної реальності. Так особливо характерною та неповторною ознакою романтичного мистецтва й стає опора на трансцендентальний ідеалізм як філософський метод, спрямований до зближення із міфологією.

У романтичному розумінні творчості розуму протиставляються почуття емоції, доказовим аргументом яких є інтенсивна гра уяви та фантазії. *Романтичний метод творчості* не лише підтверджує *романтичний тип мислення*, поглядів художника, а також віддзеркалює особливе світосприйняття художника з його конфліктною системою образів, жанровою формою, стильовою спрямованістю у творчості. Зауважимо, що в якості стильової категорії романтизм належить до своєї історичної епохи і разом із нею закінчився. Проте, вичерпавши себе як стиль, романтизм зберігається у наступних періодах розвитку мистецтва у вигляді *творчої тенденції*, яка не тільки не згасла у другій половині XIX століття, а поступово посилилась наприкінці XIX – на початку XX століття.

Згідно поглядів А. Цукера: «Музичний романтизм пройшов крізь ХІХ століття та увійшов із творчістю Малера, Скрябіна у століття ХХ-е». Далі дослідник вказує: «Ми маємо можливість говорити про романтизм періоду імпресіонізму, символізму чи експресіонізму, коли музика, не змінюючи своїх сутнісних властивостей, типологічних ознак, засобів відображення моделювання дійсності, стає органічною ланкою різноманітних естетичних систем та творчих методів» [9, с. 7]. Цьому сприяє особливий «романтичний менталітет», відповідно до якого романтична емоція сполучена з такими характеристиками як підкреслена загостреність виразу, підвищена експресія, патетика, афектація, екстатичність, потяг до особливого, виняткового, унікального.

У даному аспекті розгляду мається на увазі феномен *панромантизму*, під яким розуміємо не напрямок або течію, а *метод художнього моделювання дійсності*, що репрезентує романтичний тип творчості, відображає психологічну рису митця – бути композитором-модерністом у свій час (відзначимо творчість Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Ліста, М. Лисенка, Б. Лятошинського та інших).

У постромантичну добу ХХ століття стильові пошуки Б. Лятошинського у 20-ті роки балансують на межі пізньоромантичного, символістського, експресіоністського стильового континууму. Зазначимо, у кожному окремому творі переважають чи виступають у рівновазі елементи цих, глибино і генетично споріднених стильових напрямків. У такому значенні новітні стильові тенденції ще не виступають у повному запереченні пізньоромантичної стильової основи.

На думку І. Барсової [1], часто-густо у композиторів-експресіоністів, композиторів-неокласицистів на етимологічному рівні художнього мислення відмічаємо традиційно успадковані від класицизму та романтизму музичні лексеми, що несуть в собі пам'ять про давній зміст. До інтонаційних лексем, що походять від внутрішніх форм музичного класицизму, мистецтвознавець залучає фігури «Zirkel» (коло) та «Schwarmer» (півколо). Такі фігури напрочуд часто застосовують в своїй музиці Р. Шуберт.

У Б. Лятошинського дану фігуру відмічаємо у Сонатах ор. 13 та ор. 19, Слов'янському концерті ор. 54 ч. II.

Зазначимо, І. Барсова у пізньому романтизмі, експресіонізмі, у прояві постромантизму відзначає звуження самого кола музичних лексем як фігур, що «репрезентують емоційний тонус стилю» [1, с. 206]. Серед них особливе місце посідають лексеми, внутрішні форми яких походять від епохи бароко – риторичні фігури поклику (exclamatio) та скорботи (lamento). Поєднання

даних фігур, на думку дослідниці, стає притаманним саме для романтиків, в творчості яких музична лексема осмислюється у значенні «стрибок із заповненням» (даний термін включають у своїй роботі також В. Цукерман та Л. Мазель). Ця новітня лексема чітко окреслюється в мелосі композиторів ХХ ст. Зауважимо, інтервал стрибка у композиторів ХХ ст. варіантно змінюється: митці поряд із проведенням традиційної кварта часто включають висхідні рухи на сексту, септиму, октаву, нону. Таке оновлення є притаманним для *Adagio appassionato* із циклу «Ліричні сюїти» А. Берга, *Варіацій для фортепіано ор. 27* А. Веберна.

У висвітленні стильової концепції музики А. Берга, А. Шенберга та А. Веберна, згідно якої межа між епохами проходить всередині нововіденської школи, І. Барсова творчість Шенберга та Берга з їх «людським, занадто людським» мистецтвом приписує ще до *романтичної концепції* музики з точки зору сучасності, а у «тихому» Веберні відкриває новий світ. На рівні внутрішніх лексем романтичні традиції в музиці А. Берга відзначає й дослідник Ю. Векслер.

У фортепіанній творчості Б. Лятошинського романтичну лексему, що складається із поєднання двох риторичних фігур та проявляється у вигляді висхідної квартової інтонації із низхідним секундовим заповненням, виявляємо як успадковану традицію від романтичної доби. Дану інтонаційну лексему позначаємо у Сонаті ор. 19 ч. I, «Українському квінтеті» ор. 42 ч. I. Як оновлена традиція дана фігура проводиться композитором у різноманітних варіантах дисонуючої інтерваліки у Сонаті ор. 13, П'єсах №№ 2, 3, 4, 7 із циклу «Відображення» ор. 16.

З одного боку, в творчості композитора проступає романтична тенденція, для якої властивим є поєднання риторичних фігур доби бароко у змістовну семантичну форму, що виражена у новітній лексемі. З іншого боку, є вираженими сучасні тенденції, що споріднюють творчість митця із композиторами-експресіоністами. Така спорідненість є помітною із ранньою музикою А. Берга (Соната ор. 1) та А. Шенберга (П'єси ор. 11), творчість яких ще не повністю заперечує стильовому орієнтиру пізнього романтизму, а репрезентує наявність романтичного експресіонізму (*постромантизму*).

Термін «*романтичний експресіонізм*» включають у своїх роботах І. Барсова [1], Д. Житомирський [3], І. Пясковський [7], А. Цукер [9]. Як зазначають О. Козаренко [4], [5] найбільш відчутними експресіоністичні тенденції є у вокально-інструментальній та хоровій музиці Б. Лятошинського. Дослідники акцентують увагу на романсах 20-х років, в

основу яких покладено вірші поетів (П. Шеллі, Ш. Бодлера, М. Метерлінка, Е. По), які культивували естетику страждання і смерті.

У ранньому циклі «Відображення» ор. 16 мистецтвознавці вбачають експресіоністичну тенденцію у міфологізації категорії трагічного, що виражена у загостреному трагізмі бароково-знакових фігур страждання, скорботи, смерті. Так, вплив естетики модернізму на творчість майстра слід вбачати лише у розумінні ним трагічного як загальної умови людського буття, яке у своєму кінцевому результаті пов'язане з проблемою смерті.

У фортепіанній музиці Б. Лятошинського раннього періоду також культивується одна з граней трагічного – тема самотності – як зворотній бік теми спілкування, що у знаковому просторі українського романтизму походить саме від творчості Т. Шевченка. Зазначимо, що темою самотності також пройнята і музика Л. Бетховена, твори якого були модерними знахідками для його сучасників та наповненими образом негідкореної вільної людини, що протистоїть суворому вирoku долі.

Отже, з одного боку, в музиці Б. Лятошинського декларування та загострене вираження трагічного виступає як одна з граней наближення до сучасної експресіоністичної тенденції початку ХХ століття. З іншого боку, трагічне виступає як успадкована тенденція від романтично-знакової доби. Зазначимо, що повне заперечення пізньоромантичної стильової основи сучасною спрямованістю мистецтва відбувається, в першу чергу, на рівні техніки композиції, принципів організації, що проходять під знаком видозмінення традиційної системи – криза мажоро-мінорної системи, мелодики, запровадження додекафонної, полімодальної техніки.

Відмітимо, що у ранній творчості Б. Лятошинського наближення до експресіонізму та ознаки постромантизму виявляємо у симетричному та асиметричному ладово-конструктивному мисленні, прийомах розширено-тональної дванадцятиступеневої техніки, що в той же час не переходять до повного усунення опорної тональної основи або відмови від мелодичної лінії.

Поряд із експресіоністичною тенденцією в музиці Б. Лятошинського експонують свої властивості й імпресіоністські та символістські елементи. Імпресіоністичні моменти проявляються у регістрових колористико-тембрових нашаруваннях, фактурних прийомах письма, частковій опорі на пентатоніку. Ознаки романтичного символізму виявляються в семантичній фігурі «відображення» як знаку дзеркального обернення, що проявляється на композиційно-структурному рівні художньої умовної макрокомпозиції, до якої залучаємо Сонату ор. 13, цикл «Відображення» ор. 16, Сонату-баладу ор. 18.

Отже, у ранній творчості Б. Лятошинського стильовою опорою є пізньоромантична основа, в надрах якої проявляють свої якості сучасні тенденції романтичного імпресіонізму, символізму та експресіонізму. Виразником неоромантичного стильового явища виступає формотворчий аспект художнього мислення композитора. Згідно поглядів О. Дерев'янченко, у самому розумінні трактовки лексеми «нео» закладене поняттєве значення нового, молодого, що надає можливість говорити про модерний романтизм чи надсучасний романтизм. У такому розумінні сприймаються явища неофольклоризму, неокласицизму. У ХХ столітті можливо розглядати подвійний відтінок у значенні «нео», що вказує на нову фазу розвитку та відродження романтизму (неоромантизм) та на модернізацію стилів, напрямків, які були витіснені іншими стилями та напрямками (романтизм, пізній романтизм). Такий розвиток передбачає діалектичні зміни, в яких іманентне згодом переосмислюється, а переосмислене в контексті іншої системи координат стане іманентним.

В музиці Б. Лятошинського неоромантична стильова основа характеризується пошуком новітньої одночастинної (вільно поемної форми з ознаками думно-баладного розгортання) та циклічної, наближеної до одночастинного зразка, сонатної форми. Також пошуком новітньої форми чергування у закономірній або вільній послідовності додаткових розмірів у прояві регулярної метричної змінності як показника вільної невимушеної думки.

Переосмислення романтичних традицій в музиці Б. Лятошинського призводить до появи пізньоромантичного та неоромантичного полістильового концепту, в якому актуальним стає виявлення традиційно успадкованих тенденцій від загальноєвропейського, українського та загальнослов'янського романтизму.

Зорієнтованість творчого методу роботи на пошук нових, комбінаторно-синтетичних форм художнього мислення посилює внутрішню змістовність романтичної музики. Зазначимо, кожен із композиторів-романтиків по-своєму «експериментував» з конкретним колом формальних структур. Так Ф. Шуберт поєднував у своїй творчості елементи пісенності, варіаційності та сонатності. Р. Шуман синтезував сюїту та рондо з елементами сонатного розвитку. Ф. Шопен широко розповсюдив комбінаторну техніку музичного виразу у сплаві варіаційності з сонатністю, також рондоподібності з сонатністю. Ф. Ліст поєднав принципи сонатності з циклічністю, також запровадив різноманітне моделювання сонатної форми із елементами варіаційно-варіантного, рондоподібного розвитку.

Творчість М. Лисенка експонує в собі ознаки думно-поемного типу музичного виразу з рисами вільної рапсодійності та варіаційності. У структурній основі композицій Б. Лятошинського відмічаємо ознаки поєднання сонатності та варіаційності, сонатності та рондоподібності, сонатності та циклічності, поемності.

Основним висновком даного мистецтвознавчого дослідження є виявлення фактору спадкоємності у творчості непересічного митця сучасного мистецтва, що відображено у синтезі традиційних та своєрідно-новаторських ознак фортепіанної музики. Це, в першу чергу, обумовлене вагомим механізмом творення сучасного музичного мовлення у площинах пізньоромантичного (виразником якого є засоби музичної виразності) та неоромантичного (окреслений у структурній побудові одночастинних та циклічних композицій) спрямувань *полістильового концепту* як результату взаємодії різностильових напрямів, породжених спадкоємними зв'язками.

Таким чином, *наукові результати* мистецтвознавчого дослідження виявляються у прояві характерних тенденцій загальноєвропейського музичного романтизму в фортепіанній музиці Б. Лятошинського крізь призму висвітлення інтересу композитора до риторично-семантичної знаковості барочного мистецтва, в поглибленні симфонічного методу музичного мислення, в розвитку характерних чинників поліфонічної музики, у спрямуванні митця до вільно-оповідного типу музичного викладу. У логіко-конструктивному плані музичний романтизм відмічаємо у відтворенні комбінаторно-синтетичних прийомів роботи з музичним матеріалом, у прояві ознак синтезу мистецтв та відбитті трансгресивних сутностей музичного романтизму. Національно засадничі тенденції музичного романтизму в фортепіанній музиці композитора проявились у зверненні митця до думно-епічного принципу музичного викладу та характерних технічних прийомів бандуро-кобзарського думного музикування.

Список використаних джерел

1. Барсова И.А. Поздний романтизм и антиромантизм в свете риторического типа творчества (опыт рассуждения). *Научный вестник НМАУ им. П.И. Чайковского*. Київ. 1999. Вип. 6. С. 202-218.
2. Жданов Г.В. Романтизм. *Музыкальный энциклопедический словарь*. 1990. С. 469.
3. Житомирский Д. К изучению западноевропейской музыки XX века. *Современное западное искусство. Идеиные мотивы и пути развития: театр, кино, живопись, музыка*. Наука. 1971. С. 195-274.
4. Козаренко О. Музична мова Б. Лятошинського в умовах стратифікації національного музично-семіотичного процесу. *Українське*

- музикознавство: науково-методичний збірник*. Київ. 2000. Вип. 29. С. 116-124.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Л. НАУКОВЕ ТОВ-ВО ІМ. Т. ШЕВЧЕНКА. 2000. 285. [1] с.
 6. Підсуха О. До проблеми стилєвих пошуків Б. Лятошинського у 20-ті роки ХХ ст. в контексті європейських стилєвих тенденцій часу. *Музичний світ Бориса Лятошинського : збірка матеріалів Міжнародної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження композитора*. Київ. 1995. С. 26-29.
 7. Пясковський І. Оновлення романтичних і постромантичних традицій в ладогармонічному мисленні Б. Лятошинського. *Українське музикознавство*. Київ. 1991. Вип. 26. С. 74-93.
 8. Рощенко Е.Г. Диалектика мифологеми и новая мифология музыкального романтизма: дисс. доктора искусствоведения : 17.00.03. *Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського*. Київ. 2006. 436 с.
 9. Цукер А. Романтизм и музыкальное искусство. *Музыкальный мир романтизма : от прошлого к будущему : Материалы научных конференций*. 1998. С. 6-9.

*Анна МАТЯШ,
студентка ІІ курсу ОПП
хорового диригування,
Чернігівського фахового
коледжу ім. Л. М. Ревуцького
Науковий керівник – Олена ФЕНЬ,
викладач музично-теоретичних дисциплін
Чернігівського фахового коледжу ім. Л. М. Ревуцького*

ОСОБЛИВОСТІ ВЕСІЛЬНОГО ОБРЯДУ В НІЖИНСЬКОМУ РАЙОНІ ЧЕРНІГІВЩИНИ (КІНЕЦЬ ХХ – ПОЧАТОК ХХІ ст.)

Ця стаття створена на основі дослідження весільного обряду в моїй родині. Весілля бабусь відбулося в одному й тому ж селі – Червоні Партизани (нині Володькова Дівиця), Ніжинського району Чернігівської області – та в один і той самий день – 25 лютого 1984 року.

Також я використала спогади своєї мами, весілля якої відбулося 13 травня 2007 року. Я опитала маму й обох бабусь і на основі цих розповідей написала статтю.

Весілля бабусь – 25.02.1984 (Матяш Світлана Іванівна та Примушко Ніна Михайлівна)

Весілля мами – 13.05.2007 (Матяш Марина Миколаївна)

«Чоловік тричі дивним буває: як родиться, як жениться і як помирає», – каже народне прислів'я. Весілля – одна з найважливіших подій у житті кожної людини. І в кожному регіоні України є свої звичаї. Українське весілля – це не просто одруження, а велика подія. Весілля триває кілька днів, складається з багатьох обрядів, дій, пісень, танців. Усе це супроводжується жартами, пантомімами, обрядами. Упродовж ХХ століття весільні звичаї змінювались. На них впливала радянська ідеологія, зміна світогляду, мода, урбанізація. Замість вінчання з'явився розпис, традиційний український одяг замінили на сукню та костюм, натомість багато обрядів збереглося.

Весілля починалося зі сватання. Приходили свати. Якщо дівчина погоджувалася, то їх запрошували до хати. Якщо ні – давали гарбуза. У разі згоди свати викупували наречену. Це був веселий обряд із піснями, жартами.

Ось приклад:

2) Віддайте нам бочку за батькову дочку віддайте нам другу за нашу подругу.

Викуп на весіллі моєї мами відбувався напередодні весілля, було дуже багато людей. А в бабусь викуп був прямо у весільному поїзді.

Підготовка до весілля починалася ще в середу. Жінки пекли короваї та шишки.

У четвер готували страви: холодець, м'ясо, котлети. У цей час наречена перевозила придане в хату молодого, вішала тюль, штори, прибирала.

У п'ятницю – запросини. Їздили по селу та запрошували людей. Запрошували на конях. Віз прикрашали квітами, гілками, стрічками. Гілки слугували певним затишком для нареченої. Молодята мали їздити разом, але кликати кожен окремо свою родину та знайомих, іноді наречена могла ходити не сама, а з дружкою. Був також окремий чоловік – «Кликальник», який запрошував старших людей.

Як правило, «Кликальником» був якийсь дядько, якого обрали на селі, також ним міг бути і батько. Він, як правило, кликав старих людей з короваєм. І коли вже все село покликали, починається перший етап гуляння – це перша сімейна вечеря.

А у мами на весіллі був одразу спільний обід.

Власне, день самого весілля на Ніжинщині починається у суботу. Зранку вбирають у весільний одяг молодят. За традицією вони надягають

український народний одяг, притаманний Ніжинському району. Це вишита сорочка, спідниця, корсетка, вінок та намиста. На нареченій має бути багато намиста, бо це показує надбання сім'ї. Також не менш головним атрибутом є вінок нареченої, який зроблений вручну дружкою перед весіллям. Цей вінок робиться з паперових та воскових квітів. Вінок – це не просто прикраса, а символ дівочої честі. Приклад вінку можна побачити у відео «Весільний спадок».

Після розпису проводяться обряди, які вирішують, хто буде головою сім'ї. Це обряди з рушниками та короваєм. Перший обряд – коли після розпису нареченим зв'язують руки рушником задля скріплення шлюбу. Після того, як рушник зав'язали на руках, його обережно знімають, не розв'язуючи, тому що молода пара має зберегти його зв'язаним до останнього.

Також є обряд з відкушуванням короваю. Завдяки короваю теж визначають, хто буде керувати сім'єю – це буде той, хто відкусить більший шматок. Подібним до цього був ще обряд, коли розривали обрядовий хліб, схожий на вінок, на весіллі у моєї мами.

Цей день святкували в двох хатах – нареченого і нареченої. Молодь святкувала з обіду. Увечері приїжджали старі люди – і гуляння тривало до ранку. Під час святкування гості співають пісні різних жанрів: балади, жартівливі, весільні наприклад: «Ой там у темному гаю», «Несе Галя воду», «Їхав, їхав козак містом». У цей вечір наречений з друзями приїжджав до нареченої. Його зустрічали з короваєм і рушником. Цього дня гості вітають молодят. Також їм роздавали “шишки” та наливали “молодець” – напій, схожий на компот.

Після привітання молодят наречений забирає наречену до себе додому – йде обряд під назвою «За косою».

Перед тим як наречену забирають, співають пісні, ось приклад однієї:

Ми думали свати багаті коли ж вони та й убогії

Самі пішком ішли молодого у мішку несли

Руки-ноги теліпалися собаки й уїдалися

Тобі дружка та й не дружкувати

Тобі дружку тай свиней пасти

З довгою ломацюгою з чорною собацюгою

Це коли дівчині змінюють статус з нареченої на дружину. На це дійство обиралися дві пари, яких називають «Закосяни».

«Закосяни» обиралися з найближчих родичів, ними могли бути тільки сімейні пари.

Вони мають завести дівчину в хату нареченого та ніби змінити її статус. Зайшовши в хату, вони допомагають дівчині передягтися – цим вони показують, що вона вже в статусі господині, дружини та невістки.

У неділю старі люди йдуть відпочивати, і лише на ранок приходять молодь. Вони можуть разом посвяткувати зранку, але недовго, бо потім вони йдуть відпочивати. Також у неділю відбуваються дуже цікаві обряди – «Цигани» та «Коза». Подібні обряди заключного етапу є традиційними для більшості регіонів України – обряди «рядження», перевдягання в різних персонажів. Після того як вони перевдяглися, вони йдуть на возі, співаючи пісні, в гості на свято до нареченого.

У понеділок – день «На кури». Цей день має таку назву, бо гості збираються разом та готують їжу на наступні дні гуляння. Чоловіки йшли рубати курок, а жінки готують страви.

У вівторок святкування відновлюється, тому всі знову гуляють аж до середи. І тільки у середу, коли гості нагулялися, починається етап, коли всі збираються, щоб наводити лад – наприклад, миють посуд, прибирають та роблять інші побутові справи.

Весільний обряд у Ніжинському районі Чернігівщини відображає багатство традицій. Хоча деякі звичаї адаптувалися до нових умов, основні елементи обряду, як-от сватання, викуп та обряди з рушниками і короваєм, але вони залишаються важливою частиною культурної спадщини. Досвід моєї родини підтверджує, що народні традиції є основою для збереження культурної ідентичності.

Список використаних джерел

1. Козяр С. Символіка весільних пісень. На матеріалах Поділля. *Народознавство*. 1999. № 53. С. 13. URL : http://abetka.ukrlife.org/symb_pisen.htm (дата звернення 22.04.2025).
2. Іваницький А. Український музичний фольклор : підручник. Вид.3-є. Вінниця, 2004. 314 с.
3. Весільний спадок. URL : <https://youtu.be/2oUxozBmQrA?si=RQO2frfeAGRQ3X7d> (дата звернення 22.04.2025).

*Тетяна НЕВАЛЬОННА,
магістрантка 1-го курсу кафедри історії української
музики та музичної фольклористик Національної
музичної академії України ім. І. П. Чайковського
Науковий керівник – Маріанна КОПИЦЯ,
доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений працівник освіти України*

«ЛІРИЧНА СИМФОНІСТА» ОРТВІНА БЕННІНГОФФА: ДО ПИТАННЯ УКРАЇНСЬКО-НІМЕЦЬКИХ ЗВ'ЯЗКІВ

Дослідження української теми в світовому просторі – широка та багаторівнева проблема для українського музикознавства. Осягнути одразу весь її спектр неможливо. Постає задача глибшого та прискіпливішого її вивчення нашою музикознавчою спільнотою, адже сьогодні Україна, попри трагічні реалії, стоїть на порозі Європейського майбутнього.

Порівняно нещодавно, з 1990-х років розпочалися перші звернення в наукових розвідках незалежної держави до української тематики в нових історичних реаліях. Перші дослідники, що розпочали вивчення українсько–зарубіжних зв'язків та впливу української тематики на світовий науковий дискурс, були вчені загально–методологічних напрямків науки: філософи, політологи, історики, культурологи, літературознавці, мистецтвознавці, зокрема музикознавці.

Проблемне поле опрацьованих робіт надзвичайно широке. Це ейдоси зустріч культур, теми України на межі східно–західних перетинів, українська тематика на терені європейського романтизму, ціннісні категорії українсько–європейських зв'язків, стильові пошуки в нових тенденціях Європи та багатьох інших мало вивчених тем.

Ранні історичні події про перетин української та німецької культур сягають кінця XV століття. А XVII ст. відзначилося появою на світ трактату іноземного мандрівника–ченця І. Гербініуса, в якому актуалізуються «київські квадратні ноти» зі співочої практики Києво–Печерської лаври.

XVIII ст. закарбувалося творчістю українського кобзаря–бандуриста, лютніста та композитора Тимофія Білоградського, що проходив навчання у Дрездені. Перебування українця в Німеччині дало поштовх для відображення українських пісенних елементів у творчості Й. С. Баха.

Співпраця обох країн у кінці XIX – XX століттях здебільшого пов'язана з масовою еміграцією української інтелігенції на територію

Німеччини та започаткування феномену української діаспори. Знаковими містами для українців стали Берлін, Мюнхен, Аугсбург та інші, де почали свою роботу українсько-німецькі товариства та навчальні заклади.

На сьогоднішній день, в непростий для нашої країни час, ми маємо велику кількість українців, які волею долі опинилися на території Німеччини. Трагічна ситуація дала поштовх для формування найтісніших зв'язків музикантів обох країн. Плодом цієї співпраці стала організація фестивалів та залучення до вже існуючих різноманітних українських колективів. Також проводяться численні благодійні концерти.

У травні 2024 року відбулася визначна подія в мистецькому культурному обміні між країнами Німеччини та України. В Чернігівському обласному філармонійному центрі фестивалів та концертних програм відбулася прем'єра твору Ортвіна Беннінгоффа «Лірична Симфоніета».

Ортвін Беннінгофф (Ortwin Benninghoff, нар. 1946 р.) – сучасний німецький композитор, диригент, органіст, громадський діяч, який працює майже в усіх жанрах академічної музики.

Ортвін Беннінгофф є одним з найяскравіших представників сучасної німецької композиторської школи, в творчості якого українська тема посіла достойне місце та поєдналася з органічними для митця німецькими національними традиціями. Мистецький почерк композитора формувався поступово з дванадцятирічного віку, але на певному творчому етапі в житті митця з'явилися дві постаті, особистості, які і познайомили Ортвіна Беннінгоффа зі всіма гранями німецьких та українських впливів: Норберт Лінке (Norbert Linke) та Левко Колодуб.

Загальний масив опусів, що нараховує близько 200 творчих праць, багатий на різноманітні тематичні задуми: філософські роздуми про сенс існування, буття; ностальгічні рефлексії; урбаністичні та природні сентенції; історичні міркування; релігійні осмислення; алегоричні зображення часу доби та пір року.

Окреме в творчій ніші композитора займають перетини з іншими сферами мистецтва: художньо–прикладною, літературною, танцювальною.

Українська тема в творчості О. Беннінгоффа представляє окрему, але дуже вагомому сторінку композиторського доробку митця – написано близько 13 творів, що охоплюють період останніх двох десятиріч, окремі з яких мають програмні назви, інші – навіяні перебуванням митця в Україні та присвятами українським композиторам та виконавцям: Левко Колодуб, Оксана Попсуй, Олександр Лагоша, Едуард Ярошевич, Генадій Кот, Сергій Загривий.

Останньою на сьогодні композицією, в якій зі всією яскравістю висвітлилася багаторічна співпраця композитора з українською мистецькою спадщиною, є твір «Лірична Симфоніета», написана на п'ять українських романсів «Дивлюсь я на небо», «Ой, чого ти, дубе», «Вечір на дворі», «Зоре моя вечірняя» та «Гандзя».

В передмові до видання О. Беннінгофф зазначає близькість українських та німецьких зразків різних світів – зі Сходу та Заходу.

Історія створення композиції сягає початку 2000-х, коли був написаний перший варіант «Ліричної симфоніети». Коротко зупинимося на її етапах.

Ортвін Беннінгофф почав працювати за замовленням відомої, талановитої скрипальки Оксани Попсуй та соліста Національної опери України, лауреата міжнародних конкурсів Василя Колибаб'юка над трьома творами на теми українських народних пісень для струнного оркестру та низького голосу. Пізніше до них приєдналася четверта народна тема у супроводі органу, двох скрипок та бас-баритону.

У січні 2024 року композитор знову звернувся до своїх творів, коли було заплановано урочистий концерт до Дня Європи «Лірична симфоніета України» у Чернігові. Ортвін Беннінгофф розпочав масштабну редакторську роботу, першочергово у сфері інструментарію. Партитуру струнного оркестру урізноманітнили ударні інструменти, до яких згодом приєдналася оригінальна партія фортепіано. Як зазначав митець, «[...] фортепіано виконує функцію "оболонки", що тримає все разом».

Останнім, п'ятим зразком українського фольклору стала «Гандзя», що увійшла до остаточного варіанту опусу, який митець назвав «Лірична симфоніета», присвятивши українському скрипалю та другу Едуарду Ярошевичу.

Основним емоційно-драматургічним посилом твору став його лірико – піднесений характер. Натяк на його емоційну складову композитор окреслює вже в назві обраних українських народних піснях, що складають основу композиції.

Музична мова О. Беннінгоффа в даному творі демонструє чітку логіку підпорядкування структурних елементів в музичній драматургії. Для нього характерні монотематичний метод розвитку матеріалу. Яскраво виражені мелодичні лінії тематичних блоків мають важливі для драматургії поділи на фразування.

Для структурно-тематичної побудови твору композитор використовує мотивний розвиток з опорою на інтервали секунди, кварта, квінти, сексти. Вони не є статичними в тканині партитури, натомість демонструють

імпульсивний розвиток через обернення, інверсії, віддзеркалення, розширення та звуження. Іноді тематичні елементи попадають в ситуацію атональності, що виникає здебільшого на розвиваючих стадіях формотворення. Для тематизму є характерним метричне експонування при збереженні графічної рельєфності малюнку, секвенційних ланок, іноді побудованих на тріольному русі, що рельєфно підкреслюють етапи становлення форми.

Отже, драматургія «Ліричної симфоніети» побудована на генетичних ідеях-символах, що притаманні українській нації і виражені через наратив вибраних композитором пісень. Всі п'ять пісень втілюють найвищі етико-моральні принципи аuri української нації, що закарбовувались в народній спадщині – це боротьба за Волю, любов до Батьківщини, символи природи, бажання кохати та стремління до миру.

Ортівн Беннінгофф — композитор унікального творчого таланту, що поєднав мистецькі міжнаціональні ідеї, твори якого стали втіленням сукупності напрацювань двох європейських держав: Німеччини та України. Завдяки митцю, палітра української сучасної музики збагатилася новими традиціями та стильовими пошуками німецької композиторської школи, розширюючи культурно–мистецьку співпрацю на загальноєвропейському рівні. Найголовніше, що зумів передати композитор – це інтуїтивне відчуття настроїв, бажань та сподівань народу України, віддзеркаливши через музичну мову «Ліричної симфоніети».

Список використаних джерел

1. Верещагіна О. Є., Холодкова Л. П. Історія української музики ХХ століття. Навчальний посібник для студентів музичних спеціальностей вищих навчальних закладів. Київ : «Освіта України», 2008. 268 с.
2. Карась Г. Розвиток українсько–німецьких музичних зв'язків у контексті мінливих тенденцій ХХ ст. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Вип. XXVII. Київ : Міленіум, 2011. С. 86–95.
3. Кривець Н. З історії українсько–німецьких музичних зв'язків у ХІХ ст. Міжнародні зв'язки України. Вип. 23 : Міжвідомчий збірник наукових праць. Київ : Інститут історії України НАН України, 2014. С. 67–83.

*Грина ПУЛНА,
студентка I курсу магістерського рівня
Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка
Науковий керівник – Юлія ГРИЦУН,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка*

РИСИ НЕОРОМАНТИЗМУ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ЮЛІЇ ГРИЦУН

Неоромантизм як музичний напрямок виник на рубежі XIX-XX століть, головною метою якого було відродження романтичних рис, як-то: високої емоційною насиченості та пристрасті, прагнучи передати складні внутрішні переживання; мелодичної виразності, тематична різноманітність якої дозволяє включати різні теми та мотиви, відображаючи широкий спектр настроїв та емоцій.

Композитори шукають нові способи вираження емоцій та створення незвичайних музичних структур, відходячи від традицій класичної музики, додаючи сучасні елементи та інтерпретації.

Як зазначає у своїй науковій роботі українська мистецтвознавця Сидоренко Л.В., неоромантизм формується майже одночасно у багатьох країнах, серед яких Німеччина, Польща, Австрія, Італія, Данія, Україна та інші. Серед українських композиторів, які звернулися до неоромантизму слід відзначити Є. Станковича, М. Скорика, О. Козаренка, О. Щетинського, В. Сильвестрова [2].

Однією з визначних постатей цього напрямку є українська композиторка Юлія Грицун, чия творчість відзначається унікальними рисами неоромантизму.

Юлія Грицун є однією з видатних сучасних композиторок України, членкиня Національної спілки композиторів України, продовжувачка традицій харківської композиторської школи.

Її творчий шлях розпочався ще в ранньому віці, тільки-но вона почала навчатися грі на фортепіано. Професійна освіта⁸ та вплив видатних музикантів сформували її унікальний стиль. Юлії Грицун вдалося поєднати традиційні елементи української музики з сучасними тенденціями

⁸ 1988-1992 – Чернігівське музичне училище ім. Л.М.Ревуцького (теоретичний відділ), 1992-1997 – Харківський державний університет мистецтв імені І.П.Котляревського (кафедра композиції та інструментування, клас композитора, проф. І.Ковача).

неоромантизму, створюючи неповторні композиції, які відображають глибокі емоції та національну ідентичність. Її твори відрізняються складними гармонічними структурами та насиченими мелодійними лініями, які створюють вражаючі емоційні картини. В них помітна тенденція до експресивного використання динаміки та ритму, що надає музиці глибину та виразність.

У творчому доробку Юлії Грицун присутні різні жанри: симфонічні, камерно-інструментальні, вокально-інструментальні, для камерного оркестру, хорові, вокальні твори. Багато років композиторка співпрацює з театрами, написана музика до 40 театральних вистав.

Інструментальна музика Юлії Грицун є особливо цікавою для дослідження, оскільки вона демонструє майстерність в аранжуванні та використанні інструментальних можливостей, камерно-інструментальні та оркестрові твори відзначаються інноваційними підходами до інструментовки, що дозволяє створювати унікальні звукові текстури. Використання нестандартних інструментальних комбінацій та експериментування з тембрами додає їй музиці особливого шарму.

Одним з ключових інструментальних творів Юлії Грицун, який є яскравим прикладом напрямку неоромантизму – «Елегія». Завдяки своїй емоційній насиченості, яскраво вираженій пісенній мелодії та багатошаровій інструментовці з цікавою тембровою орнаментикою, твір вже 24 роки виконується у концертах у різних інструментальних інтерпретаціях. У першій редакції «Елегія» була написана для домри і фортепіано, але більшу популярність отримала у другій редакції, коли була оркестрована для симфонічного оркестру.

Існує багато транскрипцій цього твору. Він звучить у виконанні струнного оркестру, капели бандуристів, різних складів інструментальних ансамблів, фортепіано соло. Окрім інструментальних перекладів, має аранжування для хору, флейти і фортепіано, а у 2023 році «Елегія» вперше прозвучала у новому для себе звучанні – була виконана на органі. Цікаво зазначити, що у 2024 році твір «Елегія» відкривав великий благодійний концерт на підтримку української музичної культури, який відбувся в Німеччині в місті Оберхаузен, і з'єднав на одній сцені виконавців різних країн, був виконаний інструментальним ансамблем, в склад якого увійшли музиканти з України, Німеччини, Албанії та Австрії. Знаково, що твором української композиторки диригував організатор цього проекту сучасний німецький композитор і диригент Ортвін Беннінгофф.

«Творчість Юлії Грицун активно впливає на сучасний хід музичного виконавства, музика якої представлена в репертуарі багатьох художніх колективів різних країн» [1; с. 721]. Багато оркестрів та камерних ансамблів, хорових та вокальних колективів включають її твори у свій репертуар, що свідчить про високу оцінку її творчого доробку. Різне трактування музики української композиторки сучасними виконавцями дозволяють по-новому відкрити її творчість, додаючи нові акценти та підходи до виконання. Також її твори активно використовуються у репертуарі учнів мистецьких шкіл, студентів музичних коледжів та мистецьких закладів вищої освіти.

Музика Юлії Грицун є яскравим прикладом втілення рис неоромантизму у сучасній інструментальній музиці. Її творчість відзначається багатогранністю гармонічних та мелодичних рішень, тонким відчуттям національних мотивів та інноваційним підходом до інструментовки.

Майстрині вдалося знайти свій унікальний голос у музичному світі, поєднуючи традиції з сучасними тенденціями. Її музика надихає майбутні покоління композиторів та виконавців, надаючи їм нові ідеї та напрямки для творчого пошуку.

Список використаних джерел

1. Невальонна Т. С. Втілення образу свободи в різних сферах мистецтва: «Хотіла б я піснею стати...» Лесі Українки в музичній інтерпретації Юлії Грицун. *Science in the modern world: innovations and challenges. Proceedings of the 3rd International scientific and practical conference*. Perfect Publishing. Toronto, Canada. 2024. Pp. 717-724

[URL:https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2024/11/SCIENCE-IN-THE-MODERN-WORLD-INNOVATIONS-AND-CHALLENGES-21-23.nov_.24.pdf](https://sci-conf.com.ua/wp-content/uploads/2024/11/SCIENCE-IN-THE-MODERN-WORLD-INNOVATIONS-AND-CHALLENGES-21-23.nov_.24.pdf)

(дата звернення 24.01.2025)

2. Сидоренко Л. В. Романтизм і неоромантизм: діалог в епоху постмодернізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : 2020. Вип. 128. С. 23-34.

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА НА СВІТОВИХ СЦЕНАХ

Українська музика завжди була багатогранною та самобутньою, проте її вплив на світову сцену особливо відчутний завдяки видатним оперним співакам, які підкорили найпрестижніші театри світу.

Соломія Крушельницька (1872–1952) беззаперечно стала тріумфом українського сопрано. Легендарна українська оперна співачка, чий талант захоплював публіку від Мілана до Нью-Йорка. Її дебют на сцені театру «Ла Скала» в Мілані став справжньою сенсацією, а виконання партії Чіо-Чіо-сан в опері «Мадам Баттерфляй» Джакомо Пуччіні після провальної прем'єри врятувало твір від забуття. Пуччіні особисто визнав її найкращою «Баттерфляй» свого часу. Крушельницька співала на сценах «Ковент-Гарден» у Лондоні та «Гранд-Опера» в Парижі, демонструючи майстерність у понад 60 оперних партіях [1].

Іншим видатним представником українського таланту був Анатолій Солов'яненко (1932–1999). Видатний український тенор, чий голос лунав на провідних оперних сценах світу. Його дебют у «Метрополітен-опера» в Нью-Йорку був тріумфальним, а виступи в «Ла Скала» та «Ковент-Гарден» закріпили його статус світової зірки. Солов'яненко виконував понад 30 оперних партій, зокрема твори Верді, Пуччіні, завойовуючи серця слухачів своєю технікою та емоційністю [2].

Василь Сліпак (1974–2016) – воїн з оперною душею. Унікальний український оперний співак, який володів рідкісним поєднанням баритону та контртенору. Його кар'єра в Паризькій національній опері була стрімкою, а виконання складних партій приносило йому визнання критиків та публіки. Однак, відчуваючи обов'язок перед батьківщиною, Сліпак залишив сцену та приєднався до добровольців, захищаючи Україну на сході, де й загинув, ставши символом патріотизму та самопожертви [3].

Ці три постаті є яскравими прикладами того, як українські оперні співаки не лише досягали вершин світового визнання, але й несли українську культуру на міжнародну арену, залишаючи незабутній слід в історії музичного мистецтва.

Українська народна пісня завжди була джерелом натхнення для музикантів усього світу. Її мелодійність та глибокий зміст приваблюють виконавців різних жанрів, які включають ці твори до свого репертуару, тим самим популяризуючи українську культуру на міжнародній арені.

Один із найяскравіших прикладів визнання – «Щедрик» Миколи Леонтовича. Ця мелодія, відома в англomовному світі як «Carol of the Bells», стала невід'ємною частиною різдвяних свят у багатьох країнах. Вперше виконана в США у 1922 році, вона була адаптована численними музикантами, включаючи такі гурти, як Pentatonix та Trans-Siberian Orchestra [4].

Пісня Володимира Івасюка «Червона рута» також здобула міжнародне визнання. Вона була виконана багатьма артистами за межами України, зокрема під час концертів української діаспори в Канаді та США. Її мелодія та текст резонують з аудиторією незалежно від національності [5].

Що й казати про композицію «Ой, ходить сон коло вікон». Ця колискова пісня була інтерпретована різними виконавцями, включаючи канадську співачку українського походження Марію Сокіль. Її ніжна мелодія та заспокійливий текст знаходять відгук у серцях слухачів по всьому світу [6].

Включення українських народних пісень до репертуару світових виконавців свідчить про їхню універсальність та привабливість. Ці мелодії не лише збагачують світову музичну культуру, але й сприяють поширенню знань про українську спадщину, підкреслюючи її значущість та вплив на глобальну сцену.

Українська музика дедалі частіше привертає увагу міжнародної спільноти, і значний внесок у це роблять гурти DakhaBrakha, ONUKA, The Hardkiss та Go_A. Їхні виступи на престижних фестивалях світу не лише демонструють унікальність української культури, але й інтегрують її в глобальний музичний контекст.

Гурт DakhaBrakha створений у 2004 році в Києві і в своїй творчості поєднує український фольклор із сучасними ритмами, створюючи стиль, який вони самі називають «етно-хаос». Їхня музика, насичена традиційними мелодіями та інструментами, здобула визнання на міжнародних сценах. Вони виступали на численних фестивалях, включаючи WOMAD у Великій Британії та фестиваль у Ріо-де-Жанейро. У 2020 році гурт отримав Національну премію України імені Тараса Шевченка, що підкреслює їхній внесок у розвиток української культури [7].

ОНУКА, заснована Натом Жижченко, поєднує електронну музику з українськими народними інструментами, такими як бандура та сопілка. Їхній дебютний альбом 2014 року швидко здобув популярність, а виступи на міжнародних фестивалях, зокрема на Sziget Festival в Угорщині, привернули увагу до сучасної української музики. У 2021 році ONUKA представила

Україну на Міжнародному фестивалі «Meet in Beijing» у Китаї, демонструючи унікальне поєднання електронного звучання та народних мотивів [8].

The Hardkiss – один із найуспішніших українських гуртів, який здобув визнання не лише в Україні, а й на міжнародній сцені. Вони займають важливе місце в українській музиці, поєднуючи різні жанри, такі як рок, поп, електроніка, інді та альтернативна музика, що дозволяє їм створювати унікальне звучання, яке привертає увагу слухачів у багатьох країнах.

Гурт був заснований у 2008 році в Києві, і з самого початку їхній стиль відрізнявся від традиційних музичних течій в Україні. The Hardkiss активно виступають на міжнародних фестивалях, в тому числі в Європі, зокрема в Польщі, Німеччині та Великій Британії. Один з найбільших успіхів гурту на міжнародній сцені – їх виступ на Glastonbury Festival в 2016 році. Гурт став першим українським колективом, який виступав на одній з найвідоміших музичних сцен світу. Це стало великою подією для української музики та показало, що гурт здатен привернути увагу слухачів не лише в Україні, а й за її межами.

Окрім Glastonbury, гурт також брав участь у інших великих європейських музичних подіях, таких як Eurosonic Noorderslag у Нідерландах, Sziget Festival в Угорщині та Reeperbahn Festival в Німеччині. Їхня участь у таких престижних фестивалях стала важливим кроком для популяризації української музики на світовій арені [9].

Не можна оминати увагою гурт Go_A, який здобув міжнародне визнання після участі в Євробаченні 2021 року з піснею «Шум». Ця композиція поєднує електронні біти з традиційними українськими мелодіями. Їхній виступ привернув увагу до української музики та культури, а пісня потрапила в чарти багатьох європейських країн [10].

Успіх цих гуртів на міжнародних фестивалях підкреслює універсальність та привабливість української музики. Вони не лише популяризують національну культуру, але й демонструють її здатність інтегруватися в сучасні музичні тенденції, збагачуючи світову сцену унікальними звуками та історіями.

Перспективи української музики на світових сценах мають великий потенціал для подальшого розвитку, особливо завдяки її багатому творчому підґрунтю та унікальним традиціям. Українська музика вже довела свою здатність інтегруватися в глобальні музичні течії, а численні успіхи українських оперних співаків, народних пісень і сучасних гуртів

демонструють, що українська культура знаходить відгук у серцях слухачів усього світу.

Одним із важливих напрямків є поєднання народних мотивів з новими стилями, такими як електронна музика, рок чи інді. Гурти, як DakhaBrakha, ONUKA, The Hardkiss, Go_A, доводять, що українська музика здатна не тільки зберігати автентичність, але й розвиватися, стаючи частиною сучасних міжнародних музичних тенденцій. Їх успіхи на великих фестивалях свідчать про зростаючу цікавість до української музики і її здатність привертати увагу до культурних ідентичностей, що поєднуються з новими віяннями.

Список використаних джерел

1. Радіо Свобода. Десять фактів про Соломію Крушельницьку. URL: <https://surl.li/cqwt dt>
2. Uain Press. Анатолій Солов'яненко: український соловейко. URL: <https://surl.li/yzfnwo>
3. Vogue Україна. Що треба знати про Героя України, оперного співака Василя Сліпака. URL: <https://surl.li/ym poch>
4. Kyiv Post. Carol of the Bells або Щедрик — мелодія з Покровська, що стала справжнім символом Різдва. URL: <https://surl.li/igvy yh>
5. Суспільне. Червону руту не шукай: що сталося з автором відомого хіта Володимиром Івасюком. URL: <https://surl.li/rceq lk>
6. Learning.ua. Співаємо дітям народні та авторські українські колискові (частина 1). URL: <https://surl.li/lexyuh>
7. DakhaBrakha. About. URL: <https://surl.li/enrjy j>
8. Wikipedia. Onuka (band). URL: <https://surl.li/damwcb>
9. Army FM. The Hardkiss – родзинка українського року! URL: <https://www.armyfm.com.ua/hardkiss---rodzinka-ukrainskogo-roku/>
10. Rubryka. Music from Ukraine. URL: <https://surl.li/khpxwg>

*Олександра ПАНКЕВИЧ,
викладач-методист
Дрогобицького музичного фахового коледжу
ім.В.Барвінського
Надія РУДАВСЬКА,
викладач-методист
Дрогобицького музичного фахового коледжу
ім.В.Барвінського*

ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ РОМАНС В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Постановка проблеми. Вокальна лірика займає особливе місце в ієрархії музичних жанрів, так як саме в ній виражається не тільки об'єктивне бачення навколишнього світу, а й суб'єктивне відображення неосяжного кола людських почуттів, емоцій та переживань. Найбільш конкретно весь спектр чуттєвого світу втілюється в творах для голосу з супроводом, тобто в романсах.

Романс це унікальне явище в історії як світової, так і української музичної культури. Зародившись та сформувавшись в західноєвропейській культурі середини XVIII століття, романс вже в XIX столітті став вершинним жанром романтичного світогляду та, одночасно, національним жанром для багатьох культур, в якому поєднались риси західноєвропейської арії та національної ліричної пісні.

Актуальність теми зумовлена підвищеною увагою виконавців до камерно-вокальної лірики різних періодів та епох, що в стані розкрити різні грані виконавської та композиторської майстерності.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Варто зауважити, що структуризація жанру романс в західноєвропейській та вітчизняній культурах з виділенням основних семантичних рис в процесі асиміляції загальножанрових та індивідуально-композиторських ознак в повній мірі мало вивчена. Основні музикознавчі дослідження В. Васіної-Гросман, Я. Гудошнікова, Ю. Келдиша, Т. Ліванової та інших стосуються в першу чергу дослідженням романсу в історії західноєвропейської та російської, проте не розглядається його вершинне положення. Інтерпретаційна цінність романсу досліджується в роботах Н. Гуйванюк, А. Сердюк, С. Філатова та С. Яковенко. Проте основна проблематика асиміляції стильових ознак жанру романс заслуговує окремої уваги.

Метою дослідження є узагальнення стилевих та жанрових особливостей жанру романс в історичному, культурологічному контекстах, а також в питанні виявлення синтетичних рис взаємозв'язку національних першоджерел та характерних особливостей західноєвропейської музичної культури.

Виклад основного матеріалу. Український романс є помітним явищем в світовій музичній культурі. В творах цього жанру в першу чергу підкреслюється висока вокальна культура нації як асиміляції поетичного тексту та музичного обрамлення. Як і в інших країнах романс поступово набував рис самобутнього жанру, опираючись на фольклорні витoki ліричної пісні. Для українського романсу характерні внутрішній змістовний взаємозв'язок слова і музики, строфічність побудови, міжжанровий синтез (симфонізація та вокалізація фактури) [3, 189].

Перетрансформація ліричної пісні в пісню-романс в українській музичній культурі відбувалось поступово, починаючи з XVIII століття. В епоху романтизму, яка, окрім іншого, ще характеризувалась активними процесами культурного обміну, з'являються вокальні мініатюри більш складної драматургії та композиції, що в більшій мірі характеризуються деталізованою інтонаційно-тематичною розробкою, розвиненою та своєрідною музичною мовою.

Національна модель українського романсу викристалізувалась в творчості М. Лисенка. В його солоспівах (саме таку назву має національна модель романсу в українській музичній культурі). Композитор великого значення надавав літературному тексту, який ставив перед ним чітко сформульовані та виразові завдання. Образно-емоційне наповнення ставало поштовхом для вибору засобів музичної виразності, що сприяли створенню цілісної композиції. Сюжет в його романсах міг бути чітко конкретизованим, так і доволі розмитим [2, 164]. Основним аспектом було широкопланове розкриття емоційного образного наповнення, проте гіперболізація, порівняння та цілісність картини повинна бути присутня. Основа сюжетної канви більш сугетативного характеру та більш індивідуалізована, без чітко вираженої опори на фольклорну віршованість [1, 87]. Саме таким є романс «Не дивися на місяць весною», написаний на слова Л. Українки.

Це приклад лірико-філософського романсу з тенденцією до розкриття різних граней внутрішнього світу ліричного героя. Романс написаний в двочастинній формі з елементами тричастинності, де основний тематичний розвиток припадає не на розвиток мелодичної лінії, а на поглиблення драматизму в партії супроводу. Що характерно, і в першій і в другій частині

мелодична лінія однакова і ладовому, і в метро ритмічному, і в інтонаційному планах, а ось партія супроводу першої та другої частини контрастує в ладовому плані (D-dur та d-moll), що співзвучно народним пісням ліричного характеру. Окрім того в партії супроводу, окрім арпеджованої фактури, що імітує переливи гітари (жанровий признак жанру), композитор вводить підголосковість та динамізує її інтервальними подвоєннями. В цілому, повна невідповідність вокальної партії супроводу підкреслює саме поглиблено індивідуалізований характер головного образу.

Саме синтезування сталих при знаків жанру та національної музичної культури дало змогу для піднесення жанру в вищу ієрархічну ступінь національної музичної культури, а також можливість визначення його як солоспіву, підкреслюючи саме вагому роль горизонталі (мелодичних голосів) в гармонічно усвідомленій вертикалі.

В іншому романсі на слова Л. Українки «Стояла я і слухала весну», написаним композитором К. Стеценком, розкривається зовсім інша картина. Цей твір стосується світлої пори року – весни – символ якої характеризує розквіт природи, а також розквіт життя у всіх його виявах. Проте композитор дещо деталізує і показує невідповідність та драматизм, співставляючи партії голосу та супроводу. В вокальній партії присутня широка розспівна кантилена з зміною на декламаційність, а от в партії супроводу драматизм підкреслюється як гармонічною мовою, так і вибором фактури.

В цілому, українські романси – це окреме унікальне явище в етимології жанру романс, що підкреслюється опорою на народнопісенні витоки епічних жанрів та їх синтезування з ліричними, підтримкою сталих ознак жанру з розширенням їх граней. По суті, саме в українській музичній культурі жанр романсу набув неперевершених рис.

Список використаних джерел

1. Колодуб І. Співвідношення ритму вірша і вокальної мелодики в романсах М. В. Лисенка на силабічні вірші Т. Г. Шевченка. *Українське музикознавство*. Київ, 1973. Вип. 8. С. 77 – 92.
2. Корній Л. П. Лисенко Микола Віталійович. *Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України*. Київ: Наук. думка, 2009. Т. 6. 784 с. С. 156.
3. Сердюк А.В. Українська літературна пісня: історія розвитку жанру. *Вісник Запорізького національного університету*. 2008. № 2. С. 189-199.

РОЛЬ ІМПРОВІЗАЦІЇ В ДЖАЗОВІЙ КОМПОЗИЦІЇ: ІСТОРИЧНИЙ ТА ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТИ

Джаз як феномен музичного мистецтва ХХ–ХХІ століть репрезентує синтез європейських гармонійних структур і афроамериканських ритмічних та інтонаційних моделей, що формує його унікальну естетичну природу. Однією з визначальних рис джазу є постійна взаємодія імпровізації та композиції – двох, на перший погляд, протилежних, але по суті взаємозалежних творчих процесів. Попри поширену тенденцію до протиставлення цих понять, сучасні дослідження підтверджують існування широкого спектру проміжних форм, що зумовлюють необхідність їх наукової систематизації. В цьому контексті джазова імпровізація постає не лише як спонтанна творчість, а як складна форма миттєвого композиторського мислення, тісно пов'язана з попередньою підготовкою, стилістичним середовищем та індивідуальною виконавською школою.

Метою роботи є виявлення взаємозв'язків між імпровізацією, аранжуванням та композицією в джазі, а також визначення структурно-функціональних моделей цих взаємодій на матеріалі джазової практики ХХ–ХХІ століть.

Робота базується на комплексному аналізі джазових творів, що включає історико-культурний підхід (аналіз еволюції джазу), музично-теоретичний аналіз (дослідження структур імпровізацій та композицій), порівняльний метод (співвідношення імпровізаційних і композиційних рис у різних творах) та слуховий аналіз (вивчення джазових записів і практики виконання).

Імпровізація є ключовим елементом джазу, але її походження не має єдиного пояснення. У контексті сучасної джазової практики доцільно виокремити кілька основних типів імпровізації:

- Непідготовлена та підготовлена (залежно від ступеня спонтанності).
- Сольна та колективна.
- Орнаментальна, хорусна, модальна (залежно від використання гармонічного матеріалу).
- Обмежена та вільна (залежно від рівня структурованості).

Імпровізація слугує для індивідуалізації музичного висловлення, емоційного наповнення та динамічного розвитку музичної форми.

Композиція виконує роль каркасу: формального, гармонічного, текстурного. Основні форми: тематично-гармонічна (lead sheet); повністю аранжована партитура (для ансамблів і бік-бендів); концептуальна форма (у фрі-джазі, авангарді). Композиція постійно оновлюється в процесі взаємодії з імпровізацією.

Аранжування в джазі – це процес адаптації музичного матеріалу відповідно до виконавського складу та художнього задуму.

Аранжування в джазі слугує не лише адаптацією музичного матеріалу під конкретний склад виконавців, а й засобом балансування між авторською композицією та виконавською імпровізацією. Його функція полягає в створенні умов для розгортання імпровізаційного діалогу в межах узгоджених формальних обмежень.

Імпровізація є важливим, але не єдиним компонентом джазу. Вона тісно взаємодіє з композиційними елементами, утворюючи різні форми джазового мистецтва. У ХХ-ХХІ століттях межі між імпровізацією, композицією та аранжуванням стають все менш визначеними, що свідчить про постійний розвиток жанру. Імпровізація і композиція – центральні компоненти джазової освіти. У провідних школах світу джазова композиція викладається як окрема дисципліна.

Виокремимо два основні типи взаємодії:

- Імпровізаційно-композиційний – імпровізація домінує, а композиція лише задає основні орієнтири (блюз, бібоп).

- Композиційно-імпровізаційний – чітко визначена форма, де імпровізація відіграє підпорядковану роль (пізній свінг, прогресив-джаз).

У ХХІ столітті спостерігається подальше розмивання меж між імпровізацією, композицією та аранжуванням, що зумовлено впливами постмодернізму, електронної музики, експериментальних технік і кросжанрових колаборацій. Це вимагає нових методологічних підходів до осмислення джазової мови та структури твору.

Серед значущих теоретичних праць варто виокремити: фундаментальну чотиритомну розвідку Дж. Мехигена (Mehegan, 1959–1965), що розкриває стилістичну еволюцію джазової імпровізації; практично орієнтовані посібники Дж. Кокера (Coker, 1977) і Д. Бейкера (Baker, 1969), які стали основою для сучасної джазової педагогіки; оригінальну концепцію ладової імпровізації Дж. Расселла (Russell, 1961); вітчизняні методичні праці І. Бриля, Є. Куніна, В. Молоткова, А. Осейчука, О. Степурка, А. Сухих, що розкривають специфіку інструментальної імпровізації в радянському і пострадянському музичному контексті.

Імпровізація в джазі є не лише способом індивідуального самовираження, а й інтегральним структурним компонентом джазової композиції. Її значення виходить за межі суто виконавської практики, охоплюючи композиторські, педагогічні та культурологічні аспекти. Систематизація форм взаємодії імпровізації та композиції є необхідною умовою для глибшого розуміння джазу як складної художньої системи. Імпровізація та композиція в джазі – не опозиційні, а взаємопов'язані елементи музичного мислення. Сучасний джаз вимагає від виконавця не лише технічної, а й композиторської креативності. Джазова композиція виступає засобом організації імпровізації, але водночас здатна вийти за її межі, перетворившись на самостійний художній феномен. Теоретичне осмислення цих процесів є актуальним як для виконавської практики, так і для академічного музикознавства.

Отже, дане дослідження не лише розкриває структурні закономірності джазової творчості, а й створює методичну базу для подальших аналітичних та виконавських студій у сфері джазового мистецтва.

Дослідження має вагоме значення як для виконавців, так і для музикознавців, оскільки розглядає проблему взаємодії імпровізаційного та композиційного начал у джазі. Це питання довгий час залишалося без належного висвітлення, що ускладнювало аналіз і розуміння джазової музики. Враховуючи сучасні тенденції розвитку джазу, що включають елементи експериментальної та електронної музики, дослідження імпровізаційних і композиційних процесів стає ще більш актуальним.

*Діана СВІРИДЕНКО,
завідувач фортепіанного відділу,
викладач-методист вищої категорії
Чернігівської музичної школи №1
імені Стефана Вільконського*

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ УЧНІВ-ПІАНІСТІВ У ПРОЦЕСІ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИКУВАННЯ

Навчання учнів музичних шкіл гри в ансамблі залишається актуальним та своєчасним в контексті пошуку нових форм роботи та удосконалення процесу музичної освіти у класі фортепіано.

Мета роботи полягає у визначенні особливостей розвитку учнів-піаністів у процесі ансамблевого музикування.

Ансамбль – в перекладі з французької (ensemble) означає «сукупність, стрункість цілого, разом, гармонійна єдність частин». Ансамбль – це вид спільного музикування. Т. Молчанова зазначає: «Звертаючись до художніх і виконавських аспектів спільної гри, бачимо, що ідея творчої рівноправності втілюється музикантами у щоденній професійній діяльності. Їхня активність визначається не лише характером обдарування, набутим досвідом, але й самою формою участі у спільному виконавському процесі, яка поєднує чутливе та уважне ставлення до намірів соліста з обов'язковим проявом власної індивідуальності»[2].

Гра в ансамблі потребує спільного та злагодженого виконання музичного твору кількома учасниками. Ансамблева гра популярна у будь-який час та можлива на будь-якому рівні володіння інструментом.

Популярність та розвиток ансамблевої гри припала на епоху Відродження, коли виникла можливість нотодрукування. Золотим віком фортепіанного дуету називають другу половину XVIII століття, кінець 19 століття. Це пов'язано з доступністю репертуару, що давало можливість спільно грати не тільки професіоналам, але й усім любителям фортепіано.

Фортепіанний дует об'єднує учнів одного фаху, що полегшує порозуміння між ними. Створення фортепіанних ансамблів в освітньому процесі – важливе завдання кожного викладача-піаніста. «Бажаних результатів можна досягти, спрямовуючи діяльність учасників на розвиток їхніх сенсорних, рухових, інтелектуальних, вольових, емоційних і мотиваційних сфер. Для цього, крім формування знань і спеціальних умінь, треба вжити заходи щодо загального розвитку учасників і, перш за все, посилити творчий потенціал усього процесу навчання в ансамблі» [1]. Тому навички спільної гри треба починати з фортепіанного дуету. Ансамблева гра в класі фортепіано сприяє музично-творчому розвитку учня. Діти отримують нові музичні враження, це сприяє розвитку музичного слуху та стабілізує почуття ритму, виховує смак та уподобання. Гра разом розвиває гармонічний слух, навчає слухати обидві партії в цілому та відчувати співвідношення мелодії та акомпанементу.

Існує два види фортепіанного ансамблю – гра на одному інструменті та на двох. Кожний вид має свою специфіку.

При грі на одному інструменті піаністи тяжіють до стиля камерного музикування. Треба навчити учасників ансамблю ділити клавіатуру з партнером та держати лікті так, щоб не заважати один одному. Під час виконання ансамблю на одному інструменті виникають складнощі у педалізації, тому що зазвичай педалізує партнер другої партії. Партнери

повинні слухати, як дві партії зливаються одна з одною. Поступово розвивається «відчуття ліктя», «бічний зір».

Які проблеми виникають у мене, як педагога піаніста на початку роботи з учнями у класі ансамбля?

Грати разом це не проста задача для учнів молодшого шкільного віку. Музичний та динамічний діапазон в ансамблі значно ширше, ніж у сольній грі. Початок гри повинен бути природним та органічним. Треба оволодіти різноманітними диригентськими прийомами – ауфтактом за допомогою одночасного дихання, кивка голови, рухів кисті. Велике значення має і синхронне закінчення звуку та речення.

Ще одне важливе завдання в ансамблі – навчити партнерів передавати одну мелодію з однієї партії до другої. Навчитись слухати один одного. Це мистецтво вести діалог з партнером.

Гра на двох інструментах має теж свою специфіку. Два фортепіано дають значно більше можливостей для партнерів, тому що твори мають рівноправні за складністю партії. Це дає більше свободи та незалежності у використанні реєстрів та педалі.

Концертний репертуар для двох інструментів більш технічний та різноманітний у питанні піанізму. Це потребує більш віртуозного володіння фортепіано. Тому доцільно давати ансамблі для двох інструментів досвідченим учням. Робота ведеться і над насиченістю повноцінних «тутті», і над різноманітними прийомами звуковидобування. Наприклад, одночасне звучання витриманих звуків, різноманітних штрихів – Legato, Staccato.

Робота над ансамблем має бути колективною та індивідуальною. Для досягнення збалансованого ансамблевого виконання потрібно кожному учню досконало вивчити свою партію та ознайомитися з партією партнера по ансамблю. У період роботи разом з учнями виявляємо епізоди, які потребують додаткового тренування. На етапі розучування твору сумісне виконання акордів потрібно відпрацьовувати окремо. Збереженню єдності можуть допомогти метроритмічні акценти. У репетиційному процесі учням потрібно коригувати свої дії та контролювати партію партнера. Ансамблева гра відрізняється від сольної тим, що фантазії та всі деталі виконання залежать не від одного, а від декількох учасників. Для злагодженої діяльності треба вчитись спілкуватися з партнером, розуміти його емоції, а у сольних місцях важливо зберегти загальний емоційний настрій та не «розвалити» форму.

Спільна гра на фортепіано дозволяє з перших кроків включати дітей у творче середовище, вимагає активного слухання гри партнера та формує

досвід колективної творчості. Ансамблева гра приносить дітям велике задоволення, допомагає розвитку емоційної чуйності та сценічної розкутості. Учні набирають досвіду швидше та безболісно, а піаністичні навички легше засвоюються.

Колективне музикування ефективно розвиває почуття ритму, але з учнями елементарного рівня це представляє складності для дітей з ритмічною нестабільністю. На початку навчання гри в ансамблі я доручаю другу партію учневі, який може стійко тримати ритм. При формуванні ансамблю необхідно завжди враховувати особисті якості дітей. Окремі діти гарно почувають себе на «других ролях», інші нав'язують власний темп. Поступово можливо змінювати навички та уподобання. Учні вчаться тому, що у будь-який момент вони повинні «підхопити» гру і завершити виконання музичного твору. При виконанні других партій доцільно робити нескладний гармонічний аналіз музичного твору.

Вирівнювання тембру та звуку залежить також і від розміщення інструментів на сцені. Краще розміщувати роялі партнерів поряд, один позаду іншого. Але, якщо партнери досвідчені та сцена дозволяє, то роялі можна розташувати один напроти другого. Така «класична» розстановка роялів – «валетом», завдає спочатку великих труднощів, на усунення яких потрібна не одна репетиція. Ансамблісти не будуть бачити руки, але вони бачать обличчя один одного, що допомагає краще відчувати один одного.

Досвід доводить, що діти, які займаються ансамблем завжди зустрічаються у вільний час та самостійно продовжують заняття. Це сприяє формуванню навичок самостійної роботи і завжди несе потужний емоційний заряд.

У музичній школі №1 імені Стефана Вільконського створені всі умови, щоб талановиті учні фортепіанного та струнного відділів, які закінчили елементарний рівень навчання, та почали навчатись на базовому рівні, могли спільно займатися в класі камерного ансамблю.

Жанр камерного ансамблю передбачає, щоб його учасники діяли самостійно, виконуючи свою партію на сцені, що ріднить його з театральною виставою. Рояль у силу своєї мелодико-гармонічної природи виконує в камерному ансамблі подвійну функцію. З одного боку, він бере участь в ансамблевому діалозі нарівні з іншими одноголосними інструментами. З іншого боку, його фактурні гармонічні можливості недоступні іншим інструментам. Фортепіанна партія дає змогу піаністу повністю охоплювати партитуру, хоча на сцені він частіше залишається в тіні інших учасників ансамблю. Гра в камерному ансамблі змушує кожен інструмент виконувати

своє у загальному звучанні. Ансамбль – це не коли думають однаково, а коли думають про одне.

Основна складність у партії фортепіано полягає у прочитанні трьох-, а іноді і чотирьох- рядкового матеріалу, у зоровому охопленні форми твору. Важливим моментом є розвиток слухового контролю. Його відсутність під час гри породжує напруженість, розбіжність голосоведення, порушення ансамблевого виконання. Учень повинен навчитися чути партію соліста та вибудовувати звуковий баланс. При грі у камерному ансамблі дуже важливим фактором є наявність у вихованців розвиненого музичного слуху. Розвиток його залежить від загальних та фізичних даних, технічної підготовки учня, його чуйності.

Важливим завданням у роботі над музичним твором є розробка його динамічного плану. На уроці розбирається загальний динамічний план твору, визначається кульмінація, поступове посилення чи зменшення гучності. Раптові контрастні сили звучання істотно впливають як на фразування, так і на композицію твору загалом.

Камерний ансамбль привчає відчувати партнера, отримувати задоволення від самого процесу гри, створюючи певний музично-художній образ. Ансамблева гра дає можливість об'єднати у виконавському процесі викладачів і учнів, учнів між собою, які мають різний рівень підготовки. Учні приваблюють ансамблеві твори через те, що виконавці не є поодинокими на сцені під час концертних виступів, а завдяки спільним діям відчують підтримку партнера. Це значно підвищує рівень психологічного комфорту та знижує рівень естрадного хвилювання.

Переконаливо звучить думка І. Польської про те, що «суть ансамблевого виконання складає процес людських духовних стосунків, особливої психологічної взаємодії людей за допомогою сумісного виконання (інтерпретації) музики» [3]. Говорячи про переваги групового навчання можна відзначити такі моменти: зростає пізнавальна активність та творча самостійність дітей, учні отримують більше задоволення від занять, вони комфортніше почуваються у школі. Бажання не відставати від товариша відкривають додаткові резерви для педагога.

З методичної точки зору важливим є відбір репертуару, в якому має враховуватись інтерес до матеріалу, що вивчається, його доступність та досягнення конкретних ансамблів. Викладачі музичної школи №1 імені Стефана Вільконського багато працюють над збагаченням репертуару юних піаністів. Ірина Юдіна, талановита викладачка фортепіано, створила чудові збірки перекладень та аранжувань для фортепіанних ансамблів: «Альбом для

Настусі» (2011 р.); «Камерні ансамблі» (2011 р.), «Твори для домри. Зошит I» (2013 р.); «Твори для домри. Зошит II» (2016 р.) у співавторстві зі Світланою Матвієнко; «Граємо разом» (2017 р.) [5], «Ансамблі для фортепіано» в співавторстві з Іриною Пенясовою [6] користуються популярністю в Україні, серед шанувальників спільної гри на музичних інструментах.

Велике навчально-виховне значення має концертна практика. Її спрямовано на розвиток артистичності, творчої уваги, розуміння відчуття відповідальності [4]. Концертні фортепіанні та камерні ансамблі, призначені для сценічного виконання, потребують більше детальної роботи над їхньою досконалістю. З розвитком учня ускладнюються технічні і художні завдання спільної гри в ансамблі.

Для будь-якого піаніста найвищим ступенем музичного розвитку можна вважати роботу над фортепіанним концертом. Жанр інструментального концерту – це один із найважчих та високопрофесійних жанрів у галузі виконавського мистецтва. Специфіка жанру в тому, що соліст поставлений у найважчі умови, які тільки можуть існувати в музиці. Йому треба довести перевагу свого інструменту у змаганні з десятками інших. Водночас концерт передбачає не лише змагання учасників, а й неодмінну узгодженість партій: сольної та ті, що акомпанують.

Таким чином жанр концерту містить у собі протилежні тенденції. З одного боку, він покликаний розкрити можливості одного інструменту в порівнянні з іншими, а також вимагає повного ансамблю з оркестром. Характерна особливість концерту полягає в тому, що цей твір ансамблевий, і що соліст виконує в ньому лише провідну партію.

Працюючи над концертом з учнями, я, як педагог, завжди з'ясовувала з солістом роль партії фортепіано у всіх розділах концерту: де партія фортепіано має провідне значення, де акомпанує, а де діє рівноправно з оркестром. Для цього потрібно вивчати сольну партію не ізольовано від оркестрової, а як частину єдиного художнього цілого. Концерти розраховані для публічних виступів і вимагають ретельного та завершеного «шліфування» у виконанні.

Найбільш обдаровані учні Чернігівської музичної школи №1 імені Стефана Вільконського завжди мають підтримку та можливість за час навчання у школі отримати досвід гри концерту з оркестром. У школі є дитячий симфонічний оркестр, з яким талановиті учні мають можливість спільно виступати в якості соліста.

Один раз на два роки двері нашої школи відкриваються для проведення всеукраїнського конкурсу імені Левка Ревуцького, де найкращі молоді

піаністи України беруть участь у музичному змаганні, та в рамках конкурсу грають фортепіанні концерти з філармонійним оркестром нашого міста. Найкращі учні мого класу неодноразово мали можливість грати з симфонічним оркестром. Це не тільки важливий досвід ефективного колективного музикування, де талановиті учні закріплюють виконавські навички, отримані на індивідуальних заняттях з фортепіано, але й дієвий поштовх до обрання професії в майбутньому.

Розвиток учня-піаніста повинен бути комплексним. Колективне музикування, гра фортепіанних та камерних ансамблів на уроках фортепіано – не тільки мета, але й засіб її досягнення. Участь учнів у різноманітних конкурсах у номінаціях «Фортепіанний та Камерний ансамбль», «Акомпанемент», участь юних піаністів в ансамблевих концертах та фестивалях сприяє вирішенню проблем, де викладачі активно залучають юних піаністів до колективного музикування, починають використовувати твори відповідного напрямку. Робота над творами допомагає зрозуміти різноманітні вимоги ансамблю, творчо збагачує виконавців та суттєво вдосконалює майстерність.

Список використаних джерел

1. Андрущенко І. Д. Педагогічні принципи і методи виховання естетичної культури учасників ансамблю ложкарів. *Проблеми мистецької освіти*: зб. наук.-метод. статей / Відп. ред. О. Я. Ростовський. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2008. Вип. 3. 315 с.
2. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста концертмейстера: навч. посіб. Львів: ДМА, 2001. 216 с.
3. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Харьков.: ХДАК, 2001. 396 с.
4. Шубіна В. Б. Роль фортепіанного ансамблю у формуванні професійних музичних умінь та навичок. *Педагогічний дискурс*: зб. наук. праць / гол. ред. І. М. Шоробура. Хмельницький: ХГПА, 2011. Вип. 9. 407 с.
5. Юдіна І.А. Ліричний альбом. Перекладення, аранжування для них піаністів :педагогічний репертуар мистецької школи.Чернігів,2023.57с.
6. Юдіна І.А., Пенясова І.П. Віночок фортепіанних ансамблів. Ансамблі для фортепіано. Перекладання, аранжування. Збірка п'ес для фортепіано: педагогічний репертуар мистецької школи. Чернігів,2021.49с

*Олена СІЛІВЕСТРОВА,
студентка III курсу ОПП теорії музики
Чернігівського фахового музичного коледжу ім. Л. М. Ревуцького,
Науковий керівник – Сусанна ІВОЛГА,
викладач-методист, голова циклової комісії музичної літератури Чернігівського
фахового музичного коледжу імені Л. М. Ревуцького*

НАВЧАННЯ М. В. ЛИСЕНКА В ЛЕЙПЦИГУ ЯК ОДИН З ЧИННИКІВ ФОРМУВАННЯ ЙОГО ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ

Микола Віталійович Лисенко - класик української музики, фундатор національної композиторської школи.

Талановитий композитор, блискучий піаніст, диригент, педагог, фольклорист. У його творчості сформувались і розвинулись основні жанри національного музичного мистецтва. Життєвим кредо Лисенка було служіння своїй Батьківщині, про що свідчать такі його слова: "Не моє особисте «я» мені любе в моїх роботах, бо я освічений собі чоловік і перейнятий глибокою ідеєю добра од моєї вітчизни, роблю й працюю на користь їй. Під цим стягом тільки повинно ходити і діяти".⁹ Пізнання М. Лисенка як громадянина-патріота, його «суспільної душі» дає можливість краще зрозуміти сутність Лисенкової музики, яка стала важливою складовою частиною національно-культурного відродження другої половини ХІХ - початку ХХ ст.

Мета роботи: дослідити риси індивідуального творчого стилю Лисенка періоду перебування в Лейпцизькій консерваторії в інструментальній музиці на прикладі «Української сюїти у формі старовинних танців».

Навчання в Лейпцигу

Щоб розширити свою музичну освіту М.Лисенко з вересня 1867 р. навчається в Лейпцизькій консерваторії, яка вважалася тоді однією з найкращих у Європі. Він прагнув удосконалити свою фортепіанну гру, а також здобути необхідні знання й професійну майстерність для композиторської творчості. За браком коштів Лисенко був змушений пройти чотирирічний курс навчання в консерваторії за два роки. Композитор навчався у Лейпцизькій консерваторії протягом 1867–1869 років. Цей авторитетний заклад на той час уже мав свою історію та репутацію зі світовою славою. Заснована Феліксом Мендельсоном Бартольдї (1809–1847) *Konservatorium der Musik zu Leipzig* стала першим вищим мистецьким навчальним закладом і не мала на той час аналогів. «Мета школи є дуже

⁹ Лисенко М.В. Листи.-К., 1964.-С. 267.

простою, – пише дослідник історії закладу Мартін Венерт, – не елементарні ремісницькі навички і знання, не задоволення виключно розважальних потреб і модних захоплень, не терпимість бездуховної обмеженості артиста-віртуоза, а навпаки, музично-універсальна і практична підготовка, підпорядкована суворому порядку і високій меті мистецтва». ¹⁰

Значних успіхів М.Лисенко досягнув у фортепіанній грі. Він навчався у трьох видатних педагогів: Е. Венцеля, К. Рейнеке, І. Мошелеса. Кожен з учителів задавав свою програму, і за короткий час Лисенко вивчив величезну кількість фортепіанних творів. Теоретичні предмети йому викладали: Ріхтер, Пауль, у яких він вивчав гармонію, поліфонію. Також він займався читанням партитур, та грою у квартеті й оркестрі. Відвідував заняття зі скрипки й органа, навчався у класі композиції у Рейнеке. Серед викладачів, з якими спілкувався М. Лисенко, найбільш дружні стосунки склалися з професором із класу фортепіано Е. Венцелем. За словами М. Лисенка, Ф. Венцель «найчудовіший вчитель. Він майже не грає сам, але метод навчання геніальний. Його порівнюють у консерваторії з Шуманом у викладанні»¹¹. Е. Венцель охоче вивчав зі своїми учнями твори Ф. Шопена, Ф. Ліста, заохочував вихованців-слов'ян до імпровізацій на теми народних пісень своїх країн. Не випадково саме йому показував М. Лисенко свої перші обробки народних пісень і радився з ним щодо їх видання у Лейпцигу: «Пісні показував Венцелю. Йому дуже вподобалася моя гармонізація. Він мене обіцяв повести до друкаря й розрахувати, що коштуватиме»¹², пише Микола Віталійович Лисенко у своїх листах. Однією з характерних особливостей навчального процесу Лейпцизької консерваторії були індивідуальні уроки. Це давало змогу студентам, особливо зарубіжним, залежно від їхнього бажання та фінансових можливостей, значно скорочувати термін навчання та максимально пристосовувати до своїх потреб систему консерваторської освіти, яка таким чином набувала більшої гнучкості і позбавлялася недоліків, характерних для групових занять, зберігаючи при цьому їх переваги. Саме завдяки приватним урокам М. Лисенко зміг достроково завершити навчання в консерваторії, здобувши належну ґрунтовну професійну підготовку. Відвідував концерти: Бетховена, Шумана, Баха, Генделя, Ш. Гуно, Р. Вагнера, Ф. Ліста, Я. Мендельсона.

¹⁰ Wehnert M. Zur Gründungsgeschichte. Analytisch-synthetisch Bemerkungen / M. Wehnert // Hochschule für Musik Leipzig gegründet als Conservatorium der Musik (1843–1968) / Hrsg. M. Wehnert, J. Forner, H. Schiller. – Leipzig : J. Bohn & Sohn, 1968. – S. 13. Тут і далі цитати подаються у перекладі автора статті.

¹¹ Там само. – С. 28.

¹² Лист М.В. Лисенка до рідних №6 від 21 (9) жовтня 1867 р. // Там само.- С. 31.

Закоханий в український фольклор та національні культурні традиції, вихованець Лейпцизької консерваторії М. Лисенко у своїй фортепіанній творчості прагнув осучаснити українську композиторську практику шляхом упровадження та розвитку європейських форм і жанрів – сонати, скерцо, рапсодії, фортепіанних мініатюр тощо. Саме це він зміг об'єднати у своїй єдиній сюїті, поєднав старовинні танці з українським народним фольклором. Цим твором, у якому переосмислено особливості барокової танцювальної клавірної сюїти, започатковано в українській, та й у європейській фортепіанній творчості сюїту нового, пісенно-танцювального типу.

Українська сюїта

У сюїті М. Лисенка – шість п'єс: Прелюдія («Хлопче – молодче, який ти ледащо»), Куранта («Помалу-малу, братику, грай»), Токата («Пішла мати на село»), Сарабанда («Сонце низенько, вечір близенько»), Гавот («Ой чия ти дівчино, чия ти?») та Скерцо («Та казала мені Солоха»).

Для вступу композитор використовує Прелюдію «Хлопче-молодче, який ти ледащо», а для фіналу обирає швидку п'єсу Скерцо «Та казала мені Солоха».

Прелюдія М. Лисенка («Хлопче-молодче, який ти ледащо») ліричного характеру надає використана ним мелодія кантиленного типу. Але оповита хвилеподібними «етюдними» переливами арпеджіо, вона поступово набуває гостро динамічного розвитку, утверджується драматичний образ.

Незмінність фактури в усій п'єсі, так звані загальні форми мелодичного руху викликають асоціацію з фактурними фігураціями урочистих прелюдій епохи Бароко.

Куранта «Помалу-малу, братику, грай» Яскраво та вишукано звучать у верхньому регістрі мелодичні лінії нецитатного матеріалу, водночас народна мелодія відходить на другий фактурний план. У розвитку п'єси поступово відбувається відхід від основного тематичного ядра, в наслідок чого «народність» вислову поступається індивідуальному авторському стилю і повертається у своєму початковому вигляді лише в репризі. Усе це загалом надає Куранті особливого, «лисенківського» звучання.

Токата «Пішла мати на село» - Яскравий національний характер та мажорне піднесене звучання Токати надають нової суттєвої барви загальному образному строю циклу. Але у цій п'єсі мелодія набуває енергійного, підкреслено рішучого характеру, цьому сприяють переважання пасажів, елементи репетиційної техніки та авторські вказівки щодо виконання – у характері *risoluto*, численні динамічні позначення. Імітаційний вид поліфонії, застосований у п'єсі, сприяє «викарбуванню» основного матеріалу,

рельєфному малюнку мелодії. Особливістю Токати в динамічному плані є переважання *forte*, часом динамічна шкала доходить аж до трьох *forte* з наступним раптовим відступом до *piano*. Такі часті й різкі переключення сприяють певній «екзальтованості» звучання.

Сарабанда «Сонце низенько» – М. Лисенко взяв любовну ліричну пісню-романс «Сонце низенько», яку, за сучасною термінологією, можна назвати, перлиною української вокальної кантилени. Незмінним ритмічним рухом Сарабанди із перших тактів п'єси плинна лірична мелодія перетворюється на скорботну ходу. Звертає на себе увагу «нескінченність» мелодичної лінії, ніби «розповідний» характер викладу матеріалу з логічними, вивіреними кульмінаціями.

Традиційно наступний після Сарабанди *Гавот*, зазвичай сповнений світлого, радісного настрою, у М. Лисенка трансформується у п'єсу («Ой, чия ти, дівчино, чия ти») з глибоким емоційним змістом, часом сповненого драматизму, часом – безтурботності. Варіаційний тип розвитку теми змінює її до невпізнанності, подаючи її в різних амплуа – то в рішуче героїчному, то у схвильовано ліричному, а часом – у дитячо-безжурному, зокрема в середньому розділі Гавоту, мажорний лад якого готує характер фіналу.

Скерцо «Та казала мені Солоха» У жартівливо-грайливому фіналі проста народну мелодію композитор збагачує шляхом подрібнення сильної долі, розцвічується несподіваними синкопами, мінливостями штриха, динамічними контрастами. Цю п'єсу можна назвати п'єсою точного жанрового влучання, яка надає відчуття повноти життя і веселої рухливості. Усім цим узагальнюється піднесений, життєствердний характер циклу.

Отже, «Українська сюїта» належить до раннього періоду творчості М. Лисенка, але її своєрідність та музичний професіоналізм одразу відчули сучасники. Чеський музикознавець Людевит Прохазка писав композитору щодо сюїти у листі 1873 року: «Запровадження цієї форми на народний слов'янський ґрунт є чимось новим, і я надзвичайно зацікавлений цією творчістю»¹³. Своім твором М. Лисенко ніби повернув до життя старовинний жанр сюїти завдяки національній інтонаційності і започаткував процес його еволюції в українській музиці кінця XIX–XX ст.

Цей ранній твір М. Лисенка – «Українська сюїта» – яскравий зразок стильового синтезу європейських традицій і українських народних пісень. У п'єсах сюїти композитор використовує типові для західноєвропейських

¹³ Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. – С. 73

жанрів особливості загальний характер, метр, фактурні особливості, форму, а також класичну й ранньоромантичну гармонію.

Список використаних джерел

1. Л. Корній «Історія української музики» частина третя (XIX ст.) видавництво М.П. Коць, Київ-Нью-Йорк 2001 рік
2. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. С. 73
3. Лисенко М.В. Листи.К., 1964.-С. 267.
4. Стаття Кричинської О.В. « Неокласичні тенденції у творчості Миколи Лисенка (На прикладі «Української сюїти» для фортепіано ОР. 2)

Юлія СКЛЯР,

*магістрантка I курсу кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету "Чернігівський колегіум"*

імені Т.Г.Шевченка

Науковий керівник – Юлія ГРИЦУН,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри мистецьких дисциплін

Національного університету

«Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка

ОБРАЗ ЖІНКИ У ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНСЬКОГО РОМАНСУ (НА ПРИКЛАДІ СОЛОСПІВІВ МИКОЛИ ЛИСЕНКА)

Український романс – це своєрідна сповідь душі, у якій кохання займає центральне місце. Воно може бути щасливим і світлим або ж сповненим болем і втрат, але завжди залишається головним рушієм почуттів і переживань. Як правило, головних героєм любовної лірики завжди виступає жінка. Саме через даний образ розкриваються різні грані кохання: від палкої пристрасті до смутку розлуки, від вірності до болю зради.

До теми кохання та жіночої образності вдавався кожен український композитор, зокрема Микола Лисенко. Особливістю його романсів є їхня природність і близькість до української пісенної традиції. Його музика не просто супроводжує поетичний текст, а підкреслює його емоційну глибину, створюючи гармонійне поєднання слова і мелодії. Саме тому романси композитора стали невід'ємною частиною української музичної культури, а його творчість суттєво вплинула на розвиток жанру в Україні [1].

Жіночий образ у солоспіві Миколи Лисенка "Ой не світи, місяченьку" сповнений глибокого страждання та смутку. Героїня переживає душевний біль через втрату коханого, який, можливо, залишив її або зрадив. Це почуття підсилюється мінорною мелодикою та напруженим розвитком музики, що передає її внутрішню тривогу та тугу. Попри гіркоту й біль, що переживає героїня через зраду, її почуття залишаються щирими і вірними. Вона не зраджує своєму коханню, навіть коли розуміє, що її обранець віддає свою увагу іншій. Її ніжність і відданість до нього відчуються через заклик до місяця, щоб він світив тільки для її "миленького", але коли з'ясовується, що він має іншу, її серце розривається від болю. У цих рядках видно внутрішній конфлікт героїні: вона не може відмовитись від своїх почуттів, навіть попри зраду, і залишається вірною своїй любові, що підсилює трагічність її образу.

Важливу роль у творі відіграє місяць, який символічно постає як мовчазний свідок її страждань. Він підсилює атмосферу самотності та приреченості, стаючи ніби співрозмовником героїні. Такий зв'язок з природою є традиційним для української лірики, адже саме через пейзажні образи передається душевний стан людини. У поєднанні зі зворушливою музикою цей образ набуває особливої чуттєвості, відображаючи всю глибину жіночих переживань.

Щодо вокального тла солоспіву, то тут багато гнучких інтонацій, які нагадують українську народну пісню, що ще більше підкреслює щирість і глибину переживань героїні. Образ жінки в цьому творі є узагальненим втіленням кохання, вірності та душевного болю, що є характерним для української романтичної лірики.

В романсі «Ой одна я одна, як билиночка в полі» Миколи Лисенка жіночий образ є втіленням глибокої самотності та болю, який впливає з відсутності близьких людей та невдачі в коханні. Пісня малює образ жінки, що відчуває себе безпорадною й ізольованою від світу, як «билиночка в полі» – порівняння підкреслює її самотність, ніжність і вразливість. Билинка в полі символізує щось неприкаяне, беззахисне, що росте в ізоляції і не має підтримки ззовні. Пісня відображає тему жіночої самотності, коли навіть краса не може допомогти жінці знайти своє місце у світі та відчути любов і турботу. Це трагедія жінки, яка зростала без кохання, без родинного тепла, залишаючись самотньою серед чужих людей. Образ жінки в романсі Лисенка втілює глибоке емоційне і психологічне переживання, пов'язане з самотністю, відсутністю близьких та нерозділеним коханням.

Вокальна структура романсу Миколи Лисенка "Ой одна я одна" відіграє важливу роль у вираженні емоційного стану героїні та підкресленні

її душевних переживань. Твір виконаний у мінорній тональності, що створює атмосферу смутку та журби, підсилюючи основну тему страждань через самотність. Мінорна музика є своєрідним відображенням внутрішнього болю героїні, її глибокої туги та безвихіддя.

Жіночий образ у романці "Нащо мені чорні брови" Миколи Лисенка є образом глибокої душевної трагедії і безвихідної самотності. Героїня пісні відчуває, що її молодість і краса не приносять їй щастя. Попри зовнішню привабливість, внутрішня біль і незадоволеність її серця та життя перетворюють її образ на символ безутішної жінки, що втратила віру в можливість кохання і щастя. Вона страждає від того, що її "свої люди" стали чужими, а навколишній світ не розуміє її страждань. Героїня відчуває, що її ніхто не слухає, не розуміє і навіть не питає про її біль. Її серце "як голубка" воркує, шукаючи розради, але її ніхто не чує, ніби весь світ оглухнув до її сліз. Вона сприймає своє існування як покарання, де їй залишається лише плакати, шукати виходу у відчаї. Таким чином, жіночий образ у романці є виразом одночасно жіночої вразливості і глибокої душевної сили. Героїня Лисенка – це не просто стражденна жінка, а особа, яка бореться з власними переживаннями, шукаючи розуміння і співчуття, навіть якщо світ її не чує.

Музична структура твору також допомагає виразити всі відтінки емоційного стану героїні. Використання мінорної тональності створює атмосферу меланхолії, суму і безвихідності. Сам вокальний текст виражає не тільки зовнішні почуття жінки, але й її глибокі внутрішні переживання. Важливим моментом є контраст між зовнішнім виглядом героїні (чорні брови, карі очі, молодість) і її внутрішнім світом, де її краса і молодість не дають їй щастя, а тільки розчарування і страждання.

«Сильна творча індивідуальність Лисенка як також його свідоме змагання до віддання народнього духа в музиці уділяє його творам суцільний характер», - саме так висловився Філарет Колеса [2, с. 87]. Саме тому жіночі образи в його романсах є багатограними і глибокими. Лисенко через свої твори розкриває не лише фізичну красу жінки, а й її емоційну складність, внутрішні переживання, страждання та прагнення до кохання. У його романсах жінка часто постає як символ ніжності, вірності, але й самотності, зраженості та розчарувань. Її образи охоплюють різні емоційні стани: від глибокої туги і болю через розлуку до прагнення до щастя і взаємної любові. Через музичний супровід і текст Лисенко вдало передає всі нюанси жіночої душі, створюючи потужний емоційний відгук у слухачів.

Список використаних джерел

1. Лисенко Микола. Бібліографія : наук.-допом. бібліогр. покажч. / [упоряд. : І. О. Негрейчук та ін.]. Харків : Фоліо, 2009. 223 с.
2. Етномузика. – Львів, 2013. – Число 9: Збірка статей та матеріалів пам'яті Миколи Лисенка / Упоряд. І. Довгалюк. 184 с. (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, вип. 30).

Дмитро СЛЬОЗКО,

*магістрант спеціальності 025 Музичне мистецтво
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка.*

Науковий керівник – Ірина КОНДРАТЕНКО,

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецьких дисциплін
Національного університету «Чернігівський колегіум»
імені Т. Г. Шевченка*

ОСОБЛИВОСТІ ЕСТРАДНОЇ МАНЕРИ СПІВУ

У сучасній науці поняття «манера» слід розглядати як відображення індивідуальних звичок, що належать більше до особистісних якостей співака – його артистизму, харизми, характеру образу на сцені. Вокальна манера є індивідуальною особливістю виконавця-соліста або колективу, яка дозволяє адаптувати природний голос до будь-якого стилю.

Манера естрадного виконавства – це стиль і техніка виконання, що включає сукупність вокальних, артистичних та сценічних прийомів, які формують індивідуальний образ виконавця. Вона є невід'ємною частиною естрадного мистецтва та визначає його особливості [5, с. 56].

Дослідники естрадного вокалу Т. Рябуха [3], Т. Самая [4] та Н. Фоломеєва [5] визначають три різні типи манери:

- *манера звуковидобування* – визначається за характером звучання тембру голосу, артикуляції, атаки звуку, використання різних штрихів, вокального фразування, ритмічного мислення тощо;

- *стилістична манера* – передбачає використання характерних прийомів і штрихів для роботи в певному естрадному напрямку (блюз, скет, рок, романс, соул, кантрі тощо);

- *виконавська манера* – може бути вокальною, акторською, образно-іміджевою. Визначається вибором тих чи інших засобів, що використовуються для сценічного втілення музичного твору.

Естрадний спів є особливим видом вокального виконавства, який спрямований на пошук та формування унікального, впізнаваного голосу – так званого «свого звуку». Відомо, що голосовий апарат співака-естрадника у центральній ділянці діапазону функціонує так само, як під час мовлення. Разом із тим, естрадний спів має низку загальнооб'єднуючих ознак з академічним та народним вокалом. Насамперед, це «оперте» дихання; швидкість, рухливість, легкість та вільне резонування; розвинені мікст та фальцет; рівність звучання діапазону голосу. Кожен вокаліст-естрадник прагне максимально використати особливості свого голосового апарату і манери звуковидобування, про характерні риси якої поговоримо більш докладно.

Серед прийомів, що застосовуються в естрадному вокалі, назвемо різні види розщеплення. До вокального звуку приміщується шумовий і створюється враження, що один звук «розщеплюється» на два. У залежності від естрадного стилю використовуються:

- *драйв* – прийом розщеплення, який застосовується рок-вокалістами (ревіння, хриплий голос);
- *субтон* – спів з придихом;
- *обертонний спів* (відомий як «горловий спів») – виконання обертонів до основного тону, який дозволяє виконувати два звука;
- *гліссандо* («слайд») – плавний перехід між звуками;
- *фальцет* – неопертий спів у верхньому регістрі;
- *йодль* («тірольський спів») – різкий перехід з «опертого» співу на фальцет. Так званий «зворотний йодль» виконується різким переходом з фальцета на «опору»;
- *итробас* – це низькі звуки, які неможливо виконати природним голосом [4, с. 4].

В естрадному вокальному жанрі вербальна складова часто домінує над музичною. Зустрічаються технічно складні для виконання фрази, що вимагають швидкої зміни дихання, тоді ж як у композиціях академічного і народного стилю поетичний текст більшою мірою адаптовано під музику. Оскільки слово є однією з найважливіших складових пісні, в естрадному співі підвищуються вимоги до дикції [2, с. 18].

Характерною особливістю вокального естрадного виконавства є наявність технічних пристосувань, насамперед, – мікрофона. Під час виступу на сцені мікрофон стає основним помічником вокаліста у взаємодії з аудиторією. Саме тому в естрадному виконавстві вкрай важливі застосування виразних особливостей голосу. Так, певне підвищення тону у співі передає хвилювання, пониження і приглушення – спокій або сум. Гучність та

поступові динамічні зміни звучання, які часто поєднуються з наближенням та віддаленням мікрофона, істотно збагачують виконавську палітру. Ніжний і м'який тембр звичайно використовується для романтичних композицій, а глибокий і повнозвучний – для драматичних. За допомогою хрипкого або різкого звуку підкреслюються емоційні моменти в рок-музиці.

Жести та міміка – це мова тіла, яка посилює емоційне сприйняття виконання. Жести використовуються як акценти для важливих фраз, і тому мають бути природними і доречними. Міміка передає внутрішній стан героя і дозволяє створити образ, що запам'ятовується. Але при цьому не варто захоплюватися копіюванням інших виконавців: як підкреслюють майстри сцени, індивідуальність – це найбільш переконливий вияв таланту і майстерності. Будучи синтетичним видом мистецтва, естрадний жанр надає співакові можливість використовувати найбільш «сильні» сторони мистецького хисту і вибудовувати сценічний образ навколо якоїсь «родзинки». Знаходження такої «родзинки» у виконавській манері є складовою професійної успішності вокаліста.

У завершення, манера в естрадному співі – це виконавський комплекс, в якому використовуються різні прийоми, техніки та особисті якості. Манера поєднує вокальну майстерність, емоційне втілення та артистизм; вона залежить від жанру твору та індивідуального виконавського стилю. Для вироблення власної виконавської манери необхідно наполегливо працювати над собою, експериментувати з техніками і прийомами, аналізувати власні записи, часто виступати на сцені.

Список використаних джерел

1. Дрожжина Н. В. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика. Навчальний підручник для здобувачів ступеня магістра закладів вищої освіти культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Музичне мистецтво естради»; Харк. нац. унів. мистецтв. Харків: Естет Принт, 2019. 336 с.
2. Кузьмічова В. А. Конспект лекцій до практичних занять з курсу «Методика викладання дисциплін кваліфікації (вокал): ХНПУ імені Г. Сковороди, 2020. 35 с.
3. Рябуха Т. М. Специфіка впливу джазового співу на естрадне мистецтво України. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2019. Вип. 3. С. 102–105.
4. Самая Т. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис.

на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, НАКККиМ, 2017. 19 с.

5. Фоломєєва Н.А. Основи співу: навчально-методичний посібник. Суми, 2023. 222 с.

Ірина СОКОЛЕНКО,

викладач музично-теоретичних дисциплін

Чернігівського фахового музичного коледжу ім. Л. М. Ревуцького

ВЕСІЛЬНІ РИТУАЛИ В КУЛЬТУРАХ СКАНДИНАВІЇ ТА КИЇВСЬКОЇ РУСІ

Сьогодні є надзвичайно актуальним усвідомлення людиною її глибинного зв'язку з підвалинами, що закладені ще в архаїчній культурі, а саме ритуалах та мітах, що, своєю чергою, надає можливість їх реактуалізації, відновлення культурної спадщини, пошуку людиною своєї ідентичності та психологічного комфорту, осмислення себе як особистості у світі, творчому самовираженні.

Саме тому до давніх культур Скандинавії та Київської Русі, які тісно переплетені з давніх часів, виникає все більший науковий інтерес. З історичних пам'яток та археологічних знахідок відомо, що руси та варязькі кочові племена були пов'язані, насамперед, торгівельними шляхами та родинними зв'язками. Правлячий рід Рюрика був скандинавським, а отже прихильники нормандської теорії походження Київської Русі вважають ці землі частиною скандинавського світу.

В цій статті окремо розглянемо весільні ритуали обох культур:

Серед різноманітних аспектів життя вікінгів їхні весільні традиції виділяються як захоплююче поєднання язичницьких ритуалів, символіки та участі всієї громади. Ці церемонії були не просто союзом двох осіб, а ключовою соціальною подією, глибоко вкоріненою в культурній тканині суспільства вікінгів. Шлюби вікінгів відігравали значну роль у створенні союзів (зокрема політичних), забезпечення спадкоємності та вибудовування соціальних зв'язків епохи.

Весілля вікінгівської епохи, за археологічними дослідженнями, мало в собі більше, ніж просте дотримання церемоніального порядку: ритуальні церемонії весіль були великим святом, яке уособлювало життя, любов та міцність громадських зв'язків.

Типове скандинавське весілля тривало тиждень із бенкетами щовечора, що підкреслювало общинний аспект цих подій. Кожен проведений ритуал мав певне значення – від церемоніального розпивання до церемоній мечів.

Наречений обмінювався кільцями зі своєю нареченою під час складної весільної церемонії, відомої як «ручний пост» - символ прихильності та союзу між двома родинами. Наступним ключовим кроком був ритуал заручин – він складався з обміну приданим та викупом за наречену (мундиром). Придане нареченої зазвичай складалося з предметів побуту, прикрас, подекуди навіть землі та тварин і було фінансовою безпекою для нареченою.

Одним з най унікальніших аспектів заручин у вікінгів був обмін мечами. Під час цього ритуалу наречений пропонував свій родовий меч нареченій, символізуючи свою прихильність і передачу їй свого захисту. Натомість наречена дарувала своєму майбутньому чоловікові меч, що символізував її родину та спадок.

Наступним кроком був весільний бенкет, підготовка якого включала варіння меду та елю, приготування значної кількості їжі, включаючи м'ясо, хліб та інші делікатеси. Свято було не просто їжею, а демонстрацією здатності сімей приймати та забезпечувати добробут майбутньої родини, що підкреслювало основні якості суспільства вікінгів.

Особливу увагу приділяли весільному вбранню. Вбрання нареченої часто включало головний убір або весільну корону, що символізувало її чистоту та новий статус. Вбрання нареченого, хоч і простіше, але не менш значуще, часто прикрашене символами, що відображають його сім'ю та статус.

Ритуали весільних церемоній були центральною точкою всього дійства: вони відбувалися на свіжому повітрі для підкреслення зв'язку вікінгів з богами та природою. Ключовою фігурою у весільній церемонії вікінгів був Годі, вождь або жрець, який проводив весілля. Годі відповідав за належне проведення ритуалів і часто відігравав певну роль у попередньому обговоренні умов шлюбу. Під час церемонії використовувалися різні символічні предмети. Наприклад, пара могла пити з церемоніальної чаші, що символізувала їхнє спільне життя попереду. У деяких ритуалах молот Мйольнір, який символізував Тора, клали на коліна нареченої, щоб забезпечити родючість. Використання таких символів, як молоту, підкреслювало переплетення різних язичницьких релігійних вірувань і очікувань суспільства на весіллях вікінгів. Одним з основних елементів святкування весілля вікінгів були музика, танці та поезія. На свято

запрошували скальдів¹⁴, які декламували вірші, імпровізували задля вшанування подружжя, або розповідали історії про богів та героїв.

Післявесільні традиції вікінгів були зосереджені на інтеграції нареченої у нову родину, дім та громаду, що позначало початок спільного подружнього життя. Головним післявесільним ритуалом була символічна подорож, своєрідний весільний «кортеж» від дому нареченої до дому нареченого, який символізував її перехід у нове життя. У процесії брали участь сім'ї молодят, друзі, а інколи музиканти. Ще одним важливим аспектом весільної церемонії була церемонія весільного ложа. Такий ритуал був не тільки фізичним завершенням шлюбу, а й символізував плідність пари та надію на майбутніх нащадків. Участь і підтримка громади вважалися важливими для успіху та щастя пари.

Ритуал укладання шлюбу на Київській Русі вважався подією, яка підтверджувала вхід хлопця або дівчини у доросле життя. Слов'яни вірили, що призначення людини – жити і «продовжувати своє життя» в своїх дітях для Богів, а від якості проведення весілля залежав подальший успіх «родючості». весільні ритуали в різних регіонах/племенних союзах мали різні ознаки, які, щоправда, не мали суттєвої різниці. Однією з важливих об'єднуючих ознак весільних ритуалів була пісня, яку почасти виконували під вікнами будинку, в якому молоді мали почати своє подружнє життя. Для весіль у часи Київської Русі намагалися відводити певні періоди у календарному році. Не бажано було укладати шлюб під час сільськогосподарських робіт, а у період та після християнізації Русі одружуватись під час великих постів було заборонено. Ритуали напередодні створення сім'ї у давніх слов'ян займали багато часу, інколи понад рік. Задовго до весілля проводилося шість ритуалів: сватання, смотрини коли приходить наречений до нареченої)/оглядини (коли наречені вперше зустрічаються), змова, заручини, плетіння вінків, дівочники та молодецькі вечори, сажень. Іноді обговорювалися ритуали умикання нареченої та віно¹⁵ нареченого.

Без сватання не відбувалося весілля – це був найважливіший етап у процесі одруження. Старости¹⁶ питали батьків нареченої віддати її заміж. Якщо дівчина давала згоду на шлюб, вона подавала подавала рушники, якщо ж ні – виносили гарбуза. Після сватання відбувався ритуал смотрин та оглядин – батьки нареченої їхали оглядати нареченого та його будинок і господарство, а смотрини – у сторону нареченої. Окремо цікавим був ритуал

¹⁴ норвезькі та ісландські поети, співці та декламатори ІХХІІІст.

¹⁵ викуп.

¹⁶ Посли нареченого

рукобиття. Полягав він у тому, що батьки молодих обговорювали фінансові справи майбутнього шлюбу, з'ясовували, хто сплатить весілля, вирішували, де житимуть молодята. Усі переговори закінчувалися рукобиттям (вдаряли по руках) та обміном подарунками. Якщо обидві сторони все влаштувало, відбувалася весільна змова, під час якої обговорювалася дата вінчання, запрошені гості, а також інші організаційні питання.

Заручини зазвичай відбувалися у домі нареченої в оточенні родичів, друзів та сусідів – вони вважалися великим святом. Після успішних заручин влаштували ритуал плетіння вінків. Його виконували друзі молодят, а потім клали на голови молодятам під час самої церемонії одруження. Одним з останніх перед весільних ритуалів були двіч-вечір та сажень. У дівич-вечір наречена розважала свої подруг у себе вдома (наречений проводив подібні вечори для своїх друзів у своєму домі). Особливим ліричним елементом було плетіння гільця¹⁷ - символ чистоти, молодості та краси нареченої. Сажень присвячувався прощанню нареченою зі своїм родом.

Сама весільна церемонія включала близько восьми ритуалів, до яких давні слов'яни підходили дуже скурпульозно. Шлюбні ритуали включали умивання, одягання, біг, залицяння, викуп нареченої, посад та покривання. Під час умивання обличчя і тіло молодят обмивали трав'яними відварами, щоб змити всю нечисть і зло перед створенням сім'ї. За допомогою дружок та свах молодята переодягалися у спеціальні сорочки, на яких були вишиті символи-обереги. Одним з таких символів був Весільник, що входив до групи солярних символів і мав вигляд чотирьох переплетених не замкнених між собою кілець. Бгання – процес випікання пишних круглих караваїв символом родючості (виноградом) і пирогів з куркою, як символ того, що життя буде ситним і благополучним, без жодних перешкод. Ритуал запросин був офіційним запрошенням родичів, друзів і сусідів на весілля і весільний бенкет. Посад (або посаг) складався з кількох частин. Перший посад молодят відбувався окремо у власних домівках: молодих заводили на посад, вручали хустки і саджали на кожухи на покуті. Другий посад молодята ділили на весілля, він був вже спільним для обох молодих. Третій — посада молодої після заміжжя, так звані «очіпини», що символізує перехід молодої з дівочтва в стан молодиці. Зазвичай на посад заводили матір, брата, отамана, хлопців або так званого маршалка¹⁸. Під час покриття нареченій розплітали косу або

¹⁷ вишневе деревце або соснова гілка, оздоблена квітами, стрічками та букетами з колосків

¹⁸ староста (дружка) під час українського весілля, помічник та порадник нареченого під час проведення весільних ритуалів

відрізали її таким чином обриваючи її зв'язок із сім'єю матері та батька. З цього моменту вона вважалася дружиною і мала бути покірною чоловікові.

Закінчувалося слов'янське весілля цілим циклом ритуалів, які ознаменовували вдалу першу шлюбну ніч. До таких ритуалів входили калачани, сватини, вітальні.

Наприкінці зробимо висновок, що у весільних ритуалах Скандинавії та Київської Русі також є певні подібності, оскільки обидві ці культури мають свої унікальні традиції та звичаї, що відображають їхню історію та спадщину. Об'єднуючими рисами весільних ритуалів культур скандинавії та Київської Русі були ритуали, пов'язані з обміном кільцями; ритуали, покликані для привернення щасливої долі, а також танці та святкування з родичами та друзями.

Список використаних джерел

1. Anderson B. Snorri Sturluson. The Younger Edda, Also Called Snorre's Edda, or the Prose Edda (1891). Kessinger Publishing, 2009. 312 p.
2. Brink S. Myth and Ritual in Pre-Christian Scandinavian Landsape. Exploring the Sacralisation of Landscape through Time and Space. Turnhout : Brepols, 2013. P.33-51.
3. Gräslund, A.-S. Ornamentation. In: Jürg Glauser, Pernille Hermann, and Stephen A. Mitchell (Ed.), The Handbook of Pre-Modern Nordic Memory Studies: Interdisciplinary Approaches Berlin: Walter de Gruyter. 2019. pp. 463-470.
4. Larsson, M. G. Götarnas Riken: Upptäcktsfärder Till Sveriges Enande. Stockholm: Atlantis 2002. 211 p.
5. Murphy L. J. Towards a Phrasebook of Mithodology in Viking Studies: A Perspective from the Study of Religion. RMN Newsletter 15-16, 2020-2021. P. 7-21
6. Wägner W. Asgard and the Gods: The Tales and Traditions of Our Northern Ancestors. Kessinger Publishing, 2004. 344 p.
7. Копержинський К. Обряди збору. URL : <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/18177/10-Koperzhinsky.pdf?sequence=1> (дата звернення 23.02.2024)
8. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. Київ: Либідь, 1994. С. 201-256. URL : <http://litopys.org.ua/kostomar/kos10.htm> (дата звернення 06.10.2023)
9. Магія повсякдення давніх слов'ян/ред.. С. Горбатенка. Київ: Академперіодика, 2022. 210 с.

10. Слов'янські вірування. Писемні джерела до вивчення курсу «Релігієзнавство» для студентів гуманітарного факультету денної форми навчання. Суми: Вид-во СумДУ, 2009. 126 с.
11. Стурлусон С. Старша Едда. з давньоісландськ. пер. В. Кривоніс. Київ: Видавництво Жупанського, 2022. 496 с.
12. Стурлусон С. Молодша Едда. / з давньоісландськ. пер. В. Кривоніс. Київ: Видавництво Жупанського, 2022. 528 с.
13. Сумцов. Н. Ф. О свадебных обрядах, преимущественно русских. Харьков : Типография И. В. Попова, 1881. URL: <https://archive.org/details/sumtsov7> (дата звернення 04.04.2024).

*Олександр СОЛДАТЕНКО,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецьких дисциплін,
Національного університету
«Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка*

ВИКОРИСТАННЯ ІКТ ПРИ ВИВЧЕННІ ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА СТУДЕНТАМИ ЗВО

Вивченні оперного мистецтва студентами ЗВО сприяє формуванню їх естетичного смаку, музичного слуху та вокальних навичок. Однак традиційні методи викладання не завжди відповідають сучасним запитам студентів, які виростили у цифровому середовищі. Саме тому використання ІКТ є важливим напрямом модернізації освітнього процесу, що дозволяє зробити заняття більш цікавими, інтерактивними та ефективними.

Для вивчення оперного мистецтва існує ряд комп'ютерних програм і платформ, які допомагають студентам і викладачам удосконалювати свої навички, аналізувати репертуар і досліджувати історію опери.

Ось кілька прикладів цих програм, які дозволяють інтегрувати ІКТ в освітній процес, розширюючи можливості для оперних співаків і педагогів.

1. Програми для вокальної підготовки: «Vocaloid» – віртуальний вокальний синтезатор, який дозволяє створювати та аналізувати вокальні партії, допомагаючи співакам працювати над технікою; «Sing Sharp» – мобільний додаток для тренування голосу, покращення інтонації, діапазону та вокальної техніки; «VoceVista» – програма для візуалізації звуку, яка допомагає вокалістам аналізувати резонанс, гармонії та вокальні техніки.

2. Програми для читання нот і роботи з партитурами: «Sibelius» – потужний нотний редактор, який дає змогу створювати, аналізувати та аранжувати оперні партитури; «Finale» – аналог «Sibelius», що використовується для роботи з нотами, підготовки партій та створення вокально-інструментальних аранжувань; «MuseScore» – безкоштовний нотний редактор, який дозволяє працювати з оперним репертуаром.

3. Програми для вивчення історії та репертуару опери: «Opera Base» – онлайн-платформа для пошуку оперного репертуару, інформації про композиторів, лібрето та записів; «Naxos Music Library» – бібліотека з великою кількістю аудіозаписів опер для аналізу стилів і виконавських традицій; «Digital Opera Archive» – цифрові архіви оперних театрів, де можна знайти історичні записи, партитури та виконання [2].

4. Інтерактивні освітні програми: «Met Opera on Demand» – платформа для перегляду записів вистав Метрополітен-опери, включаючи пояснення до виконання; «Operavision» – онлайн-сервіс для трансляції оперних вистав і освітніх матеріалів про оперу; «Karaoke Opera» – програми для вивчення арій, які дозволяють співати під акомпанемент, працюючи над технікою та драматичною інтерпретацією.

5. Програми для роботи з лібрето: «Linguisticator» – платформа для вивчення іноземних мов, яка допомагає оперним виконавцям опанувати італійську, французьку та німецьку мови (основні для опери) [1]; «ForScore» – додаток для читання нот і лібрето на планшетах із функціями позначок і анотацій.

6. Програми для запису та аналізу: «Audacity» – безкоштовний аудіоредактор для запису репетицій, аналізу вокалу та створення фонограм; «Logic Pro X» – професійна програма для запису, редагування та мікшування вокалу, корисна для оперних співаків і режисерів.

Викладачі ЗВО можуть запропонувати студентам різні творчі завдання із використанням комп'ютерних програм, які сприяють вдосконаленню навичок у вивченні оперного мистецтва, наприклад:

1. Робота з нотними редакторами («Sibelius», «Finale», «MuseScore»): створити власну адаптацію фрагмента оперної партитури (наприклад, арії або хору), змінюючи гармонії або оркестровку; написати акомпанемент для фортепіано до вибраної оперної арії; створити короткий вокально-інструментальний твір у стилі бароко чи романтизму.

2. Використання вокальних тренажерів («Vocaloid», «Sing Sharp»): використовуючи «Vocaloid», створити імітацію виконання арії у цифровому форматі, експериментуючи з тембром і динамікою; за допомогою «Sing

Sharp» записати виконання арії, оцінити інтонацію, діапазон і динамічний контроль.

3. Аналіз аудіо за допомогою «VoceVista» або «Audacity»: записати виконання студентом оперної арії і проаналізувати спектр звуку, резонанс і гармонійність; використовуючи «Audacity», провести аналіз вокального запису – виділити найбільш вдалі моменти, зробити корекцію тону, експериментувати зі швидкістю виконання.

4. Інтерактивне вивчення історії опери («Met Opera on Demand», «OperaVision»): вибрати одну виставу з архіву «Met Opera» або «OperaVision», переглянути її, і створити презентацію, аналізуючи режисерські рішення, вокальне виконання та сценографію; зробити огляд різних постановок одного твору, порівнявши вокальні, музичні й режисерські інтерпретації [4; 5].

5. Лексичний аналіз лібрето («ForScore», «Linguisticator»): проаналізувати лібрето однієї арії іноземною мовою, використовуючи «Linguisticator», пояснити значення складних слів і фраз, а також історичний контекст; використовуючи «ForScore», підготувати позначки в нотах для кращого розуміння тексту і вокальних прийомів [1].

6. Робота зі звуком і мікшуванням («Logic Pro X», «Audacity»): записати вокальний твір у студії, створивши фонограму для супроводу, використовуючи ефекти реверберації або хору; зміксувати оперний вокал із сучасними інструментами, експериментуючи з жанровими стилями (наприклад, створити джазову версію арії).

7. Аранжування музичних творів («Sibelius», «Logic Pro X»): розробити сучасне аранжування класичної оперної арії для невеликого ансамблю або соло-інструменту; створити електронний супровід для вокального виконання арії, використовуючи програму для обробки звуку.

8. Дослідження впливу оперної музики («Naxos Music Library», «Digital Opera Archive»): провести дослідження і підготувати мультимедійну презентацію про еволюцію оперного жанру в різні історичні епохи; порівняти вокальні стилі виконання одного й того самого твору різними співаками, дослідивши записи з бібліотеки «Naxos» [2].

Ці завдання спрямовані на розвиток творчого підходу, аналітичного мислення та вдосконалення технічних і художніх навичок студентів.

Штучний інтелект (ШІ) відкриває широкі можливості для вивчення оперного мистецтва студентами ЗВО, поєднуючи технічні інновації з мистецькими практиками.

Наприклад ШІ можна використовувати для:

1. Вокального аналізу і тренування: індивідуальні тренажери голосу – ШІ може аналізувати вокальні записи, виявляти помилки у техніці (інтонація, дихання, дикція) і надавати рекомендації. Наприклад, платформи на кшталт «Sing Sharp» або «Singscore»; симулятори вокалу – технології, як-от «Vocaloid», дозволяють створювати імітації вокалу для експериментів із тембрами й техніками виконання.

2. Автоматичного аранжування та акомпанементу: генерація супроводу – ШІ здатен створювати індивідуальний акомпанемент до арій чи оперних номерів (наприклад, «AIVA» або «Amper Music»); реалізація нових інтерпретацій – програми можуть генерувати унікальні версії оркестрових партій, адаптуючи їх під сучасні інструменти чи електроніку.

3. Інтерактивного навчання та аналізу: розумні нотні редактори – інструменти, як-от «Sibelius» або «MuseScore» із підтримкою ШІ, допомагають автоматично виправляти помилки, підбирати гармонії й оркеструвати музичні твори; аналіз лібрето – ШІ може проводити лексичний і семантичний аналіз текстів лібрето, надаючи інформацію про контекст, переклади та художні засоби.

4. Імітації історичних виконань: реконструкція голосів – ШІ здатен створювати цифрові імітації виконання відомих оперних співаків минулого, що дозволяє вивчати їхні техніки; моделювання історичних звучань – системи можуть відтворювати акустику старовинних театрів для автентичного виконання.

5. Персоналізованого навчання: віртуальні викладачі – ШІ-платформи, як-от «Karaoke Smart Coach», надають рекомендації у реальному часі щодо покращення вокальної техніки; розумні тренери з вокалу – програми можуть аналізувати особливості голосу студента і пропонувати вправи для розвитку діапазону, динаміки й артикуляції.

6. Дослідження та інтерпретації: аналіз виконань – ШІ може аналізувати різні записи одного оперного твору, визначати стилістичні особливості виконання; створення нових творів – за допомогою генеративного ШІ (наприклад, «OpenAI Jukebox») можна створювати нові твори у стилі класичних композиторів, що підходять для оперного репертуару [3].

7. Інтерактивних мультимедійних проєктів: віртуальна реальність – створення VR-екскурсій оперними театрами чи інтерактивних вистав для глядачів; анімація оперних сцен – за допомогою ШІ можна створювати анімаційні постановки або доповнювати оперні вистави графічними ефектами.

8. Урахування індивідуальності слухача та виконавця: рекомендаційні системи – програми на основі ШІ, як-от «Naxos Music Library», аналізують уподобання студента й рекомендують схожі опери, записи чи вокальні твори; автоматичний переклад – ШІ може забезпечувати автоматичний переклад оперних текстів для глядачів різними мовами [2].

Ось приклади творчих завдань, які викладачі ЗВО можуть запропоновувати студентам виконати використовуючи ШІ:

- Вивчення оперних арій із аналізом техніки виконання.
- Створення сучасної оркестровки класичної арії за допомогою ШІ.
- Реконструкція сценографії відомої опери з використанням VR.

Отже, можна констатувати, що всі ці інструменти ІКТ: програми для вокальної підготовки; для читання нот і роботи з партитурами; для вивчення історії та репертуару опери; для роботи з лібрето; для запису та аналізу; інтерактивні освітні програми; штучний інтелект та творчі завдання дозволяють зробити процес вивчення оперного мистецтва студентами ЗВО більш інтерактивним, гнучким і персоналізованим.

Список використаних джерел

1. Linguisticator. Home. Available at: <https://linguisticator.com/courses> (accessed 18 February 2025).
2. Naxos Music Library. Main page. Available at: <https://www.naxosmusiclibrary.com/login?rurl=/> (accessed 18 February 2025).
3. OpenAI Jukebox Sample Explorer. Jukebox Sample Explorer. Available at: <https://jukebox.openai.com/?song=807316030> (accessed 18 February 2025).
4. OperaVision. Watch opera for free. Available at: <https://operavision.eu/> (accessed 18 February 2025).
5. The Metropolitan Opera. Main page. Available at: <https://ondemand.metopera.org/> (accessed 18 February 2025).

*Лариса СОЛОВЕЙ,
викладач-методист
Дрогобицького музичного фахового
коледжу ім. В. Барвінського*

МИКОЛА ЛАСТОВЕЦЬКИЙ. ХОРОВИЙ ЗБІРНИК «БОГ. УКРАЇНА: СЛАВА УКРАЇНІ! – ГЕРОЯМ СЛАВА! НАРОД»

Микола Ластовецький сучасний композитор, хорова творчість якого викликає велике зацікавлення як зі сторони виконавців, так і дослідників. Особливе місце займають хорові твори на слова українських поетів. В роботі розглянуто нове нотне видання – збірник «Вибрані хорові твори». «Бог. Україна: Слава Україні! – Героям слава! Народ», подана інформація про історію створення та видання партитури, визначено художньо-образний зміст та деякі стилістичні особливості хорових творів.

Вивчення хорових творів М.Ластовецького – як у руслі загального розвитку української музики, так і в різних жанрових чи стилістичних напрямках – складає одне з актуальних завдань сучасного музикознавства. Серед аналітичних розвідок, присвячених творчості композитора – статті В. Грабовського, І. Бермес, Н. Дикої, Н. Мойсеєнко, Л. Соловей, З. Лельо, О.Рудавської, Т. Павлів, статті в інтернет-ресурсах, енциклопедичні видання, де знаходимо окремі спостереження та узагальнення. Разом з тим, ця тема ще не отримала належного висвітлення у наукових дослідженнях, за винятком наукових розвідок І.Бермес [1], Л. Ластовецької [1], З. Ластовецької-Соланської [2].

В останні десятиріччя серед сучасних українських композиторів все виразніше утверджується постать Миколи Ластовецького, заслуженого діяча мистецтв України, члена НСКУ, лавреата Міжнародної літературно-мистецької премії ім. С. Гулака-Артемівського, мистецької премії імені Юрія Дрогобича, премії імені Станіслава Людкевича, премії імені Віктора Косенка, багатолітнього директора Дрогобицького музичного училища імені В.Барвінського (нині фахового коледжу), автора численних наукових праць.

Микола Ластовецький працює у різних жанрах і формах. Панорама його творчого доробку охоплює симфонічну, вокально-хорову, камерно-інструментальну, фортепіанну царини, музику до драматичних вистав та ін.

Серед них – кантати «Повернення Дрогобича», «Псалми Давида», «Пісня про Чорновола», симфонічні поеми «Галичина» та «Львів», увертюра «Бойківська», «Лірична поема», «Елегія Василю Барвінському» для струнних, тромбонів та литавр, «Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва», хорові твори

на слова І.Франка, Л.Українки, Ф.Кривіна, М.Рильського, А.Малишка, П.Перебийноса та ін.

Твори останніх років відображають глибокий зв'язок митця з українською культурою, історичним минулим і резонують з викликами та потребами сучасності, з теперішніми подіями, сповнені духом боротьби проти загарбників, є актуальними і, як ніколи, «на часі». Це хоровий концерт № 4 «Я вірю, моя ти Батьківщино!» на слова Миколи Магери для хору а *capella*, Симфоніета «Пам'яті героїв Крут» для оркестру і низьких чоловічих голосів (басів), «Легенда про Кармалюка» для симфонічного оркестру.

Цьогоріч доробок митця поповнився новим нотним виданням, цезбірник «Вибрані хорові твори» з символічною і гостро актуальною назвою «Бог. Україна: Слава Україні! – Героям слава! Народ» для мішаного та однорідного складів з інструментальним супроводом та хору *a capella*.

Особливістю збірки є те, що вона відрізняється від низки попередніх «монографічних» хорових видань композитора, які побачили світ в останні роки й були присвячені творчості одного поета. Новий збірник, який складається з трьох доволі великих розділів, об'єднує твори не лише різних поетів, але й різні образно-емоційні та жанрові аспекти.

Водночас, об'єднуючим началом означеної збірки М. Ластовецького можна вважати її морально-етичну і тематичну спрямованість, пов'язану з художніми сенсами сьогодення. Своєрідними «тематичними стовпами» тут виступають духовність, християнська віра, героїка, національна звитяга, сподівання у переможне майбутнє нашої країни.

Перший розділ збірки під назвою «Бог» вміщує композиційно канонічні церковні тексти («Святий Боже», «Отче наш» і «Господи, помилуй»). Складні дисонуючі акордові структури, деякі метроритмічні та інтонаційно-теситурні труднощі, кластерні та цілотнові гармонічні комплекси при майже постійному *divisi* хорових партій створюють відчуття цілковитої гармонії музики і тексту, чого і прагнув композитор при написанні творів сакральної тематики.

У передмові до видання кандидатка мистецтвознавства, професорка кафедри історії музики ЛНМА імені М.В. Лисенка Зоряна Ластовецька-Соланська, ґрунтовно аналізуючи твір, звертає увагу на не випадкову послідовність розташування канонічних творів релігійної тематики, адже хори розташовані відповідно до послідовності номерів у Літургії Іоанна Золотоустого (зокрема, «Святий Боже», «Отче наш», «Господи, помилуй»), якої дотримуються практично всі автори літургій – українські композитори

минулого і сучасності: М. Дилецький, К. Стеценко, М. Леонтович, М. Скорик, Л. Дичко та ін.[3, с.3].

Крім того, перший розділ вміщує ще три композиції: «Отче Всевишній» для жіночого (дитячого) хору з фортепіано, «О, Христос! Якби ти не прийшов...?» на слова Т. Кисилевич для солістів та хору з фортепіано і «Христос воскрес! Великодня пісня для мішаного хору і трикутника» на слова П. Лехновського.

У другому розділі аналізованого збірника презентовані твори широкої образно-емоційної та художньо-стилістичної палітри, яка включає наступні тематичні стрижні: любов до рідної землі – України («Моя дорога Україно» на сл. М. Богаченка, «Батьківщино, рідная земля» на сл. А. Малишка, «Славень Дрогобичу» на сл. М. Белея); тема національно-визвольної боротьби, шана та повага до державних святинь і символів («Синьо-жовте знамено», «Під України єднаймося прапор!» на сл. М. Белея); героїчна боротьба за волю і незалежність України, в т.ч., і війна з російським агресором, де стверджується віра в неминучу перемогу українського народу («Бандерівці» на сл. Б. Стельмаха, «Пам'ятник Степану Бандері» на сл. М. Хоросницької, «Захисники України» на сл. М. Ластовецького, «Ти переможеш, рідна Україно!» на сл. С. Сондей, М. Ластовецького). У другому розділі представлені твори, які композитор створив у різні періоди життєтворчості. Вони пов'язані з різними подіями, але усіх їх об'єднує виразна тематична домінанта – а саме, потужна національно-патріотична спрямованість, яка, зрештою, притаманна всій творчості митця.

Слід відзначити побудову цього розділу збірки, в крайніх номерах якої автор переконливо утверджує перемогу України: «Гімн світового українства» і «День Перемоги» на сл. Р. Пастуха сповнені звитяжного оптимізму і віри в силу і міць Збройних Сил України.

Не випадковим у цьому національно-орієнтованому контексті виявився хор урочисто-прославленого характеру «Славень Дрогобичу», як відзнака першого з українських міст, назва якого з'явилася на сторінках європейських наукових видань XVI ст. Юрію Котермаку (Дрогобичу) композитор присвятив кантату «Повернення Дрогобича», яка вперше прозвучала 20.09.1999 р. на урочистому відкритті пам'ятника знаному краянину в його рідному місті. Зазначу, що М. Ластовецький перший (і наразі єдиний) український композитор, який звернувся до поезії Юрія Дрогобича і приурочив *Genius loci Drohobicz* масштабний вокально-симфонічний твір.

Твір «Синьо-жовте знамено» композитор присвятив дрогобицьким депутатам першого демократичного скликання, за рішенням яких

02.04.1990 р. в Дрогобичі над міською ратушею було піднято національний прапор, який лише згодом став державним.

Третій розділ означеного збірника під назвою «Народ» теж ділиться на два підрозділи з відповідними підзаголовками: це «Авторські твори» та «Обробки народних пісень».

Підрозділ «Авторські твори» складається з десяти мішаних хорів без супроводу різноманітної тематики, написаних на слова різних поетів: Т. Шевченка («Тече вода в синє море» та «Вітер з гаєм розмовляє»), В. Панченка («Гомонять тополі»), Т. Кисилевич («Лелеки»), Ф. Кривіна («Ніч і мишка», «Небо») і Б. Демківа («Доки ти будеш жити на землі»), в останньому з яких зворушливо оспівується тема кохання як вічного людського почуття. Перелічені композиції характеризуються вишуканим ліризмом, душевністю, оригінальним переосмисленням фольклорного первня, поєднанням традиційних та новітніх музично-виражальних засобів.

Завершальний підрозділ збірки вміщує шість обробок народних пісень для мішаного хору без супроводу: це «Чотири лемківські пісні про кохання», «Щедрик, щедрик, щедрівочка», «Добрий вечір тобі, господарю», «Ой три літа, три неділі», «Стоїть явір над водою» і «Пряла б же я куделицю».

Хорові твори нового збірника М. Ластовецького яскраво демонструють жанрово-стильове розмаїття його вокально-хорової творчості, провідною ознакою якої можна вважати міцну опору на український народнопісенний мелос, що спонукає композитора до творчого переосмислення фольклорного первня й активного експериментування з новітніми композиційними техніками.

Варто також виділити привабливий і вишуканий дизайн обкладинки видання, який композитор обирає завжди дуже прецизійно. Збірка хорових творів репрезентує картини «Седнів» і «Новий рік» української художниці Єлизавети Миронової.

Кожен твір Миколи Ластовецького є вдячним матеріалом як для виконавців, так і для музикознавців та слухачів. Можна сподіватись, що нове видання хорових творів композитора займе достойне місце в репертуарі відповідних виконавських колективів, зокрема, навчальних закладів різних рівнів.

Список використаних джерел

1. Бермес І. Життєві домінанти Миколи Ластовецького. Українська культура: минуле, сучасність, шляхи розвитку. Рівне, 2009. Вип. 15 (т. I). С. 225-232.

2. Ластовецька Л. Коротка інформація про композиторів і твори. Микола Ластовецький // Хорові твори сучасних галицьких композиторів: навч. посібник. Дрогобич: Вимір, 2006. С. 107-109.

3. Ластовецька-СоланськаЗ. Переднє слово //МиколаЛастовецький. Бог. Україна: Слава Україні! – Героям слава! Народ. Вибрані твори для різних виконавських складів з супроводом та без супроводу.Нотне видання / Ред.-упор. Л. Ластовецька. Дрогобич: Посвіт, 2024. С. 3–6.

4. Соловей Л. Штрихи до творчого портрету Миколи Ластовецького / Л.Соловей, О.Дмитрієва. Дрогобич, 2010. 32 с.

5. Ярко М. Здобутки особистості: Творчий портрет композитора М.Ластовецького // Галицька зоря. 1997. № 4. 11 січня.

*Тетяна СОЛОВЙОВА,
магістр музикознавства
завідувачка відділу музично-теоретичних дисциплін,
старший викладач Чернігівської музичної школи №1 імені Стефана Вільконського*

ІНТЕГРАЦІЯ ТЕМАТИЧНОЇ МУЗИКИ У НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС ЯК КАТАЛІЗАТОР РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО СЛУХУ

У сучасній музичній педагогіці акцентується увага на розвитку специфічних музичних здібностей, серед яких розпізнавання інтервалів займає одне з ключових місць. Музичні інтервали утворюють основу гармонічної та мелодичної структури творів, а їх правильне сприйняття сприяє формуванню високорозвиненого музичного слуху (Ростовський, 2011[1]). Попри те, що традиційні підручники з музичної грамоти, практичного музикування та сольфеджіо охоплюють тему інтервалів, їхній зміст часто обмежується стандартними завданнями на розпізнавання окремих інтервалів, пошуком їх у мелодії та розбором гармонічної структури акордів. Інструктивні розспівки для інтонування зустрічаються, але вони розкривають не всі можливості розвитку слухового сприйняття.

Сучасні дослідження вказують, що початковий мотив мелодії та її головна інтонація, сформовані за допомогою певного інтервалу, залишають стійкий відбиток у пам'яті учнів. Саме цей аспект сприяє покращенню слухового сприйняття та точнішому інтонуванню [2]. Вивчення інтервалів через тематичні підходи дозволяє не тільки систематизувати знання, але й формувати емоційно забарвлене уявлення про музику, що стимулює інтерес до подальшого навчання.

Наприклад, створення збірки на різдвяно-новорічну тематику може бути орієнтованим на:

- Прості діалогічних інтервалів. Тематичні мелодії, що часто починаються із простих діалогічних інтервалів, дозволяють учням поступово освоювати базові зв'язки між нотами та формувати інтуїтивне відчуття мелодичного малюнку.
- Наявність прикладів з використанням тритонів та характерних інтервалів розширюватиме інтервально-інтонаційний словник учнів і в порівнянні з вже засвоєними сприятиме розвитку критичного слухового аналізу.
- Наукові дослідження підтверджують, що саме початок мелодії — її мотив і основна інтонаційна структура — формує потужний відбиток у пам'яті учнів [3]. Використання інтервалів для встановлення цього початкового «ключа» дозволяє:
- Покращити слухове сприйняття. За допомогою повторюваних вправ учні вчаться розрізняти відмінності між інтервалами, що веде до кращої артикуляції та точнішого відтворення музичного твору.
- Забезпечити емоційний відгук. Тематичні мелодії, особливо різдвяні, завдяки своїй емоційній насиченості, сприяють більш глибокому зануренню учнів у музичний процес. Це, в свою чергу, сприяє інтеграції музичного сприйняття з іншими навчальними дисциплінами, розширюючи міжпредметні зв'язки [4].
- Формувати інтонаційну майстерність. Чітке інтонування, що базується на розумінні інтервальних співвідношень, сприяє підвищенню загальної музичної культури та дозволяє учням експериментувати з різними стилями та репертуарами.

Інтеграція тематичних збірок у навчальний процес має ряд методичних переваг:

1. Ефективність в аудіюванні. Завдяки спрямованості на конкретний репертуар, учні можуть краще розпізнавати характерні інтервали, що використовуються в різдвяних мелодіях. Це стимулює розвиток аудиторії слухової культури та підвищує здатність до інтонаційного аналізу.
2. Міжпредметні зв'язки. Робота з тематичними мелодіями сприяє інтеграції музичної освіти з історією, культурологією та літературою, оскільки репертуар різдвяних творів має глибокі історико-культурні корені.
3. Емоційне залучення. Використання знайомих і емоційно насичених мелодій допомагає учням встановити глибокий зв'язок з музичним матеріалом, що стимулює їх мотивацію до навчання та творчості.

Висновки. Розробка спеціалізованих тематичних посібників в курсі музично-теоретичних дисциплін є важливим кроком у вдосконаленні методики музичного виховання.

Тематичний підхід дозволяє акцентувати увагу, зокрема, на основних інтервальних конструкціях, що використовуються у різдвяно-новорічній музиці, а також сприяє розвитку аудіювання та інтонаційної майстерності учнів. Початок мелодії, його мотив і головна інтонація формують потужний відбиток у пам'яті, що позитивно впливає на слухове сприйняття і загальну музичну культуру. Таким чином, інтеграція спеціалізованих посібників у навчальний процес сприяє розширенню міжпредметних зв'язків та підвищенню ефективності музичної освіти.

Список використаних джерел

1. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти: навчально-методичний посібник. Тернопіль: Богдан, 2011. 640 с.
2. Лісовська Т. А. Теорія і методика музичного виховання: навчально-методичний посібник. Миколаїв: видавець Румянцева Г. В., 2022. 330 с.
3. Мустафаєв Ф. М. Здібності до музичного мистецтва: ретроспективний погляд. *Мистецтвознавство України*, 2020. № 3. С. 231–236.
4. Шапкіна Т. В. Розвиток музичних здібностей учнів позашкільних навчальних закладів. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2017. № 6. С. 150–157.

*Анна СПЕКА,
старший викладач,
Piano Instructor at New York Musician's Center
(New York, USA)*

СПЕЦИФІКА УСПАДКУВАННЯ ТРАДИЦІЙ У ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮРАХ РІХАРДА ШТРАУСА (ДО 160-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ КОМПОЗИТОРА)

Серед видатних зразків класичної музики ХХ століття особливе місце посідає багатогранна творчість німецького композитора, симфонічного диригента, теоретика і педагога, Ріхарда Штрауса (*Richard Strauss*; 1864–1949), який гідно продовжив кращі традиції німецької композиторської школи. Його твори звучать у всьому світі, а ім'я, як за його життя, так і донині, користується стійкою та заслуженою славою. Численні знавці та

шанувальники творчості композитора визнають його як генія, новатора, творця нових музично-драматичних форм та унікальних музичних образів. Ріхард Другий (як називали Р. Штрауса на відмінність від Ріхарда Вагнера) – відомий культурно-громадський діяч першої половини ХХ століття: президент Загальної німецької музичної спілки (1901–1909 рр.), обіймав посаду генерального музичного директора в Берліні (1917–1920 рр.), викладав композицію в Берлінській академії мистецтв (1917–1920 рр.), головний диригент Віденської опери (1919–1924 рр.), президент Імперської музичної палати (1933–1935 рр.), автор гімну до ХІ літніх Олімпійських ігор (Берлін, 1936 р.), мав звання «Почесний громадянин Відня» (1924 р.). Як відомо, саме Р. Штраус першим вніс до рейхстагу законопроект про охорону авторських прав композиторів. Водночас Р. Штраус був почесним доктором Мюнхенського і Гейдельберзького університетів, а також членом Академії мистецтв у Берліні.

Р. Штраус писав музику майже в усіх основних жанрах. Від симфонічних поем до опер Р. Штраус експериментував з формами і жанрами, здобувши визнання у всьому світі. Однак його фортепіанна спадщина залишається маловідомою для широкого кола українських слухачів та виконавців і потребує поглибленого дослідження з метою вивчення фортепіанних творів для розширення репертуару сучасних піаністів. Це і зумовлює актуальність цієї роботи.

Метою роботи є з'ясування інтонаційно-образної драматургії та концепції фортепіанних мініатюр Ріхарда Штрауса. Це має стати основою для виявлення характерних особливостей музичного мислення композитора, визначення специфіки відображення традицій та естетичної основи його фортепіанної творчості

Аналіз досліджень і публікацій. Творчості Р. Штрауса присвячено чимало зарубіжної та вітчизняної дослідницької літератури впродовж ХХ – початку ХХІ ст. Широко представлені німецькомовні монографії і теоретичні дослідження, де висвітлено різні аспекти музичного стилю і музичної мови композитора, передусім, варто відзначити праці Г. Брокха, Ф. Треннера, К. Фістера, О. Хюбнера, Л. Шмідта, О. Штайніцера та ін. Зокрема, аналітичні дослідження Г. Брокха,¹⁹ О. Хюбнера²⁰ та Ф. Треннера²¹ присвячені симфонічним поемам і оперній спадщині Р. Штрауса, залишаючи поза

¹⁹ Broch H. Hofmannsthal und seine Zeit / Hermann Broch // Broch H. Schriften zur Literatur. Kritik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975. S. 111–284.

²⁰ Hübner O. Richard Strauss und das Musikdrama. Betrachtungen über den Wert oder Unwert gewisser Opernmusiken. Leipzig: Pabst, 1910. 129 p.

²¹ Trenner F. Richard Strauss. Dokumente seines Lebens und Schaffens. München: C. H. Beck, 1954. 155 p.

увагою його камерно-вокальну і фортепіанну творчість. Науковий інтерес набула монографія німецького дослідника Ернста Краузе «Ріхард Штраус» (переклад і видання 1961 р.),²² де відтворено творчий портрет композитора та його мистецьке середовище, використано багато цитат із листів Р. Штрауса та його переписка з лібретистами.

Дослідження «штраусіани» розпочинається лише у 30-х роках ХХ ст., де фрагментарно розглядаються окремі аспекти творчого методу Р. Штрауса, основні жанри, принципи формоутворення, стилістичні особливості. Важливі аналітичні дослідження представлено у працях українських мистецтвознавців 90-х років ХХ – початку ХХІ століть: Л. Гельмут,²³ Л. Неболюбової,²⁴ Л. Каверіної,²⁵ М. Колотиленко,²⁶ П. Рєпін,²⁷ Т. Пічугіна,²⁸ Н. Ютеш²⁹ та ін., присвячених симфонічним поемам, оперно-балетній творчості й камерно-вокальним жанрам Р. Штрауса.

Виклад основного матеріалу. Фортепіанна спадщина Ріхарда Штрауса представлена досить широким спектром жанрів: це Бурлеска для фортепіано (1885), соната h-moll op. 5 (1881), рапсодія до-дієз мінор для фортепіано з оркестром (незакінчена), фортепіанний квартет c-moll, який посідає гідне місце серед камерних музичних творів пізньоромантичного періоду. У пізній період Р. Штраус пише симфонічні етюди у формі пасакалії для фортепіано (для однієї руки) з оркестром «Панфінійський марш» op. 74 (1927), мелодраму для фортепіано за поемою Альфреда Теннісона «Енох Арден» (1897) та мелодраму для фортепіано за Л. Уланда «Замок на березі моря» (1899).

Основою цього мистецтвознавчого дослідження є мініатюри Р. Штрауса: п'ять п'єс «Klavierstücke» op. 3 (1881) та п'ять музичних картин

²² Краузе Э. Рихард Штраус. М.: Музгиз, 1961. 610 с.

²³ Гельмут Л. Композитор як герой і антихрист. До питання про мистецьку особистість і світогляд Ріхарда Штрауса. Записки Наукового товариства імені Т. Г. Шевченка. Т. ССXLVII: Праці музикознавчої комісії. Львів, 2004. С. 25–31.

²⁴ Неболюбова Л. Музыкальная культура Германии и Австрии рубежа XIX–XX веков. Киев: Муз. Україна, 1990. 167 с.

²⁵ Каверіна Л. К., 1995. Бетховен. Вагнер. Р. Штраус. Деякі аспекти творчості. Київ: Муз Україна, 1995. 139 с.

²⁶ Колотиленко М. Е. Пісенна творчість Ріхарда Штрауса 90-х років XIX століття: специфіка функції інструментальної партії // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2015. № 1 (26). С. 49–55.

²⁷ Рєпін П. Опера Ріхарда Штрауса «Саломея» у пошуку нового режисерського осмислення. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2023. Вип. 1(58), С. 141–152.

²⁸ Пічугіна Т. Е. «Це тільки віденський маскарад». «Кавалер троянди» Ріхарда Штрауса / Гуго фон Гофманстала. Від бароко до постмодернізму: збірник наукових праць: Редкол.: Т. М. Потніцева (відп. редактор) та ін. Дніпро: Ліра, 2018. Том. 1. № 22. С. 157–168.

²⁹ Ютеш Н. К исполнению «Vier letzte Lieder» Рихарда Штрауса // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник. Вип. 3. Одеса, 2002. С. 280–286.

«Stimmungsbilder» op. 9 (1884). Обидва цикли фортепіанних мініатюр незвичайні вже тим, що ці ранні твори відразу ж увійшли до концертного репертуару піаністів світу. Ріхард Штраус був ще дуже молодим, коли створив свої перші фортепіанні мініатюри. Достатньо послатися на думку великого шанувальника Р. Штрауса, канадського піаніста, відомого інтерпретатора творів Й.С. Баха Гленна Гульда (Гленн Герберт Гульд, англ. *Glenn Herbert Gould*, 1932–1982) Він писав: «Зараз я записую фортепіанні п'єси Штрауса: з op. 3. Він написав їх у шістнадцять років. Це диво – такі вишукані, відшліфовані. Лише Мендельсон міг написати щось подібне в тому ж віці. Загалом, ніхто, крім Мендельсона, у шістнадцять років не писав з такою майстерністю і так впевнено, навіть Моцарт».³⁰

Перший цикл мініатюр «**Klavierstücke**» **op. 3** композитор складає з п'яти яскравих п'єс, що охоплюють широкий художній діапазон. За жанром цикл є непрограмною сюїтою – різновидом нової сюїти (на відміну від старовинної, барокової танцювальної сюїти XVIII ст.). Дійсно, усі п'ять творів не мають програмних підзаголовків і жанрових позначень, але їх яскрава образність і жанрова характерність дозволяють без труднощів визначити передбачувані композитором жанри.

Так, перший твір – мрійлива елегія, другий – стрімка тарантела, третій – похоронна процесія, сарабанда; четвертий – граціозне скерцо, п'ятий – урочистий марш. Жанрове різноманіття підкреслюється відмінностями метру і розміру творів, у результаті чого виникає «метрична» тричастинність, і навіть концентричність: якщо в крайніх творах рахунковою долею є чверть (4/4, 3/4), то в середніх – восьма (6/8, 3/8, 6/8).

Єдність циклу зумовлена продуманим і логічним тональним планом:

№1	№2	№3	№4	№5
B-dur	es-moll	c-moll	As-dur	Des-dur
(2 b)	(6 b)	(3 b)	(4 b)	(5 b)

У результаті аналізу тонального плану циклу можна відмітити такі спостереження:

1. Усі головні тональності творів циклу – бемольні, що сприяє особливій тональній яскравості, пов'язаній з відчуттям глибини, матовості, характерної для романтиків.

2. Тональний план побудований за принципом «стрибка із заповненням» – після початкового «стрибка» одразу на 4 знаки (2 b - 6 b) далі йде плавне поступове «заповнення» (3 b - 4 b - 5 b).

³⁰ Гульд Г. Р. Штрауса. Избранное: в 2 кн. Кн. 1. Перевод с английского В. Бронгулеев, А. Хитрук. М.: Классика-XXI, 2006. С. 110-113.

3. Не важко помітити в тональному плані циклу і риси тричастинності за принципом «мажор-мінор-мажор». Загалом емоційний настрій циклу можна уявити у вигляді своєрідної хвилі: поступове занурення від світлої мрійливості першої п'єси через тривожну танцювальність другої до похоронної процесії третьої, після чого починається емоційне зростання через скерцозність четвертої п'єси до святкової маршевої п'ятої.

Єдність циклу також підкреслюється використанням композитором у всіх п'єсах однієї й тієї ж форми – складної тричастинної. Однак усі вони різні за внутрішнім наповненням: десь у середній частині можна побачити типове тріо, десь – епізод, а в четвертій п'єсі – навіть фугу. Головна ж риса, що об'єднує всі п'єси, полягає в тому, що, на відміну від класичних зразків, тут у середніх частинах використовується не новий, контрастний матеріал, а якимось чином розвивається первісна, головна тема. Це сприяє образній єдності всередині п'єс. У деяких випадках складна тричастинна форма об'єднується з іншими структурними принципами, наприклад, рондальністю або сонатністю. В будові цього, по суті, сюїтного циклу, не можна не відзначити риси сонатно-симфонічного циклу, що характерно саме для непрограмної сюїти.

Першу, ліричну п'єсу можна прирівняти до повільного розгорнутого вступу, який трапляється досить часто, наприклад, у симфоніях Гайдна. Тут також можна побачити ознаки романтичної естетики – початок камерного, «інтимного» циклу з ліричної п'єси, а не зі стрімкого сонатного Allegro, як це було характерно для симфоній і сонат класиків. Друга п'єса – Allegro vivace – вже більше відповідає швидкій, активній першій частині сонатно-симфонічного циклу. Третя п'єса в дусі сарабанди нагадує повільні частини сонат і симфоній, у яких композитори часто використовують похоронні марші. Згадаємо хоча б Третю симфонію та 12 сонату Л. В. Бетховена, Сонату b-moll Ф. Шопена. Четверта п'єса своїм скерцозним характером безпосередньо відсилає до жанру скерцо з сонат і симфоній класиків і романтиків. Нарешті, п'ята п'єса, Allegro з переважанням урочистої маршевої теми та поліфонічним розвитком у «розробці», явно нагадує фінал сонатно-симфонічних циклів.

Великою мірою це і є сонатно-симфонічний цикл, основна відмінність якого від сюїти – наявність хоча б однієї частини в сонатній формі. Якраз у четвертій п'єсі є риси сонатної форми без розробки. Таким чином, у циклі фортепіанних п'єс ор. 3 Р. Штрауса на всіх рівнях проявляються риси романтичної стилістики:

1. Тематизм, гармонічна палітра відзначена впливами ранніх романтиків, зокрема Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта в поєднанні з використанням гостроекспресивних засобів та мажорно-мінорних зіставлень, характерних для пізнього романтизму.

2. Будова сюїтного циклу, як заснованого на контрасті яскравих жанрово-характерних п'єс – «картинок».

3. Використання класичних музичних форм, зокрема складної тричастинної, проте з новаторськими рисами в дусі романтизму.

4. Застосування так званих «змішаних» форм – поєднання складної тричастинної форми з сонатністю, рондальністю.

5. Особлива, індивідуальна побудова тонального плану циклу.

Другий цикл фортепіанних мініатюр «*Stimmungsbilder*», **op. 9**, складається з п'яти музичних картин, які відображають певні стани та живописні замальовки. Продовжуючи романтичну традицію, композитор об'єднує окремі мініатюри загальним задумом і настроєм. Однак у деяких випадках вони можуть виконуватися й як самостійні твори. Кожна мініатюра в цьому циклі має свою програмну назву. Усі твори мають спільний настрій, і, розміщуючи їх у певній послідовності, вибудовується цілісна лінія розвитку образів, пов'язаних з природою, живописними, яскравими замальовками станів ліричного героя. Загальним для всіх творів є калейдоскоп різноманітних вражень, станів і замальовок, що стрімко змінюють один одного.

Перша картина – мініатюра «**Тиха лісова стежка**» (**F-dur**) відкриває цикл. Твір написаний у складній тричастинній формі. Світла, тепла, пісенна основна тема одразу ж занурює слухача в мирний, спокійний настрій.

Друга мініатюра «**Самотнє джерело**» (**As-dur**) продовжує малювати картину природи, але вже нову, за рахунок фактури п'єси. Тут, як і в першій п'єсі, вона трьохпластова: основна тема у верхньому голосі, бас - в основному (чиста тонічна квінта у вигляді подвійного органного пункту) та середній пласт. Гармонічний фон (середній пласт) супроводжує мелодію протягом усієї п'єси, побудований на безперервному русі терціями (схоже на основний елемент першої п'єси).

Третя мініатюра «**Інтермеццо**» (**A dur**), картина природи. Вона дуже контрастна двом попереднім п'єсам. Це найбільш активна п'єса в циклі, яка є центральною. Тематизм інструментального типу. Основний образ – грайливий, з патетикою, присутні елементи скерцозності (в середньому розділі та в коді). Темп (*Allegretto*) в середньому розділі (*Allegro molto agitato*) значно швидший порівняно з першими двома п'єсами (*Andante* та

Lento). Це абсолютно новий образ. Мініатюра сприймається на одному диханні і залишає враження хоч і камерної, але досить яскравої замальовки, яка охоплює широкий спектр настроїв – від грайливої жартівливості до патетики.

Після такого емоційного сплеску та гумору слідує четверта мініатюра «Мрії» (H-dur), як заспокоєння, неспішне розмірковування; фрази немов завмирають, рух сповільнюється. П'єса має задумливий образ, головний герой мріє на лоні природи. Р. Штраус на самому початку п'єси зазначає використовувати una corda, що надає образу ще більш тихий, мрійливий характер.

Остання мініатюра циклу «Пісня в полі» (g-moll). Вона за характером є продовженням четвертої, витікає з попередньої п'єси. Ця мініатюра уособлює недосяжність ідеалу, його крах. У ній дві контрастні фігурації звучать на фоні постійно стугонливої «пустої» квінти. Цей органний пункт у басу, що звучить протягом усієї частини – символ приреченості, невідворотності, його можна порівняти з відліком часу. У мелодії постійно чутні низхідні інтонації. Це як жалобний голос (романтична мрія), що стикається з невідворотною реальністю (повільна пульсація органного пункту – «пустої» квінти).

Можна зробити висновок, що в «Музичних картинах» діапазон образів звужується до зображення природи, ліричних пейзажів, пасторальних замальовок, що зумовлено самою програмою кожної п'єси. Коло музичних образів цих п'єс: ліричне злиття та споглядання природи, скорбота й жарт, поетичні картини природи (тихий ліс, джерело, мрії на лоні природи). Чергування мініатюр іноді контрастне, іноді ні. Слід зазначити, що єдиного принципу контрастів немає. Перша мініатюра – світла, тремтлива, піднесена; у ній немає ні гіркоти, ні жалю. Друга п'єса продовжує малювати картини природи, у ній присутній спокійний настрій. За своїм рухом вона має схожість з першою п'єсою (безперервність розвитку). Третя п'єса – «Інтермеццо», незважаючи на певні риси, які ріднять її з попередніми, – абсолютно новий грайливий образ. Вона сприймається на одному диханні і залишає враження, хоч і камерної, але дуже яскравої замальовки. Після такого емоційного сплеску почуттів і гумору четверта п'єса звучить як заспокоєння, неспішне розмірковування, мрії на лоні природи. П'ята п'єса дуже схожа за характером на попередню.

Ріхард Штраус використовує шумановські фактурні знахідки у своїх фортепіанних мініатюрах, такі, наприклад, як прихована поліфонія в одному пласті. Прикладом цього може слугувати друга п'єса «Самотнє джерело», де

в першому розділі з'являється другий голос у басу, що створює діалогічний образ. Ознаки прихованої поліфонії також присутні в «Тихій лісовій стежці». Протягом усієї п'єси відбувається переплетення двох голосів у правій руці.

Висновки. Виконання мініатюр Ріхарда Штрауса висуває до піаніста найвищі художні вимоги. Щоб проникнути в глибини творчості композитора з багатим духовним світом, виконавець повинен володіти тонкою душевною організацією та поетичною уявою.

Під час виконання п'єс нелегко досягти внутрішньої цілісності. Піаністу доводиться поєднувати різні манери виконання: «фрескову» – для обмальовки крупним планом сцен та деталізовану, багату на відтінки при відтворенні основних образів. У роботі над останніми важливо проявити увагу до всіх, навіть найменших, штрихів, якими автор виписав той чи інший музичний образ. Також, виконуючи штраусівські мелодії мініатюр, необхідно володіти багатогою палітрою звучання та мистецтвом «співу на фортепіано». Фортепіанні мініатюри Р. Штрауса розширюють репертуар сучасних піаністів, пропонуючи нові завдання для виконавців, які потребують майстерного володіння технікою та відчуттям драматургії музики.

На згадку про композитора щороку в маєтку Гарміш-Партенкірхені (місто в окрузі Верхньої Баварії на півдні Німеччини) проходить Фестиваль класичної музики Ріхарда Штрауса (*Richard Strauss Festival*), де впродовж тижня звучить музика Р. Штрауса у виконанні відомих диригентів, оркестрів та виконавців.

Подальші дослідження потребують мистецтвознавчий аналіз інших фортепіанних творів Р. Штрауса та їх ролі у розвитку камерної музики ХХ століття. Також є потреба дослідити естетичну основу творчості Р. Штрауса та специфіку трансформації жанрових традицій, розглядаючи взаємозв'язок музичних та літературних форм, а також їх вплив на сучасні тенденції музично-сценічної драматургії в Україні та світі.

Список використаних джерел

1. Гельмут Л. Композитор як герой і антихрист. До питання про мистецьку особистість і світогляд Ріхарда Штрауса. Записки Наукового товариства імені Т. Г. Шевченка. Т. ССXLVII: Праці музикознавчої комісії. Львів, 2004. С. 25–31.
2. Г. Гульд. Обране у 2-х томах, кн.1. Переклад з англ. В. Бронгулеєв, А. Хитрук.-М.:Класика - ХХ1, 2006. С. 110- 113
3. Каверіна Л. К. Бетховен. Вагнер. Р. Штраус. Деякі аспекти творчості. Київ, 1995. 139 с.

4. Краузе Э. Рихард Штраус. М.: Музгиз, 1961. 610 с.
5. Колотиленко М. Е. Пісенна творчість Ріхарда Штрауса 90-х років ХІХ століття: специфіка функції інструментальної партії. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2015. № 1 (26). С. 49–55.
6. Неболубова Л. Музыкальная культура Германии и Австрии рубежа ХІХ–ХХ веков. Київ: Музична Україна, 1990. 167 с.
7. Пічугіна Т. Е. «Це тільки віденський маскарад». «Кавалер троянди» Ріхарда Штрауса / Гуго фон Гофманстала. Від бароко до постмодернізму: збірник наукових праць: Редкол.: Т. М. Потніцева (відп. редактор) та ін. Дніпро: Ліра, 2018. Том. 1. № 22. С. 157–168.
8. Репін П. Опера Ріхарда Штрауса «Саломея» у пошуку нового режисерського осмислення. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2023. Вип. 1(58), С. 141–152.
9. Ютеш Н. К исполнению «Vier letzte Lieder» Рихарда Штрауса // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник. Вип. 3. Одеса, 2002. С. 280–286.
10. Broch H. Hofmannsthal und seine Zeit / Hermann Broch // Broch H. Schriften zur Literatur. Kritik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975. S. 111–284.
11. Hübner O. Richard Strauss und das Musikdrama. Betrachtungen über den Wert oder Unwert gewisser Opernmusiken. Leipzig: Pabst, 1910. 129 p.
12. Trenner F. Richard Strauss. Dokumente seines Lebens und Schaffens. München: C. H. Beck, 1954. 155 p.

*Володимир СУХОВЕРСЬКИЙ,
заслужений діяч мистецтв України,
голова обласного методичного об'єднання
викладачів закладів мистецької освіти, директор
Чернігівського фахового музичного
коледжу імені Л. М. Ревуцького*

ПРИЛУЦЬКИЙ ПЕРІОД ЖИТТЯ ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО. КАНТАТА «ХУСТИНА»: СТАНОВЛЕННЯ КОМПОЗИТОРА

В статті розглядаються факти життя Левка Миколайовича Ревуцького періоду 1919 – 1924 рр., аналізується центральний твір цих років – кантата-поема «Хустина».

Після демобілізації 1918 р. для Л. Ревуцького почалися «роки блукань»: близько двох місяців жив у Москві в сім'ї Писаревих, працював над оркестровкою Першої симфонії, в березні з великими труднощами добрався до Києва, де зустрівся з Р. М. Глієром і подав симфонію №1 як

дипломну роботу. Проте білогвардійська інтервенція змусила Ревуцького залишити місто і шукати притулку в рідному Іржавці. Лихі пригоди і скрута чекали його на малій батьківщині.

Софія Андріївна з маленьким сином Євгеном розташувались в Іржавці, хоча і там було неспокоїно: анархія торкнулася рідного села. Через небезпеку розгулу банд Ревуцькому зі своїми родичами прийшлося на деякий час переїхати до знайомих в м. Ічня. Тут в середині червня трапилася подія, що ледве не коштувала молодому композиторові життя.

Тим часом Ічню зайняли більшовики і відразу оголосили мобілізацію всіх чоловіків до тридцяти років. «Ранком до кімнати, де жив дядько Левко з тіткою і одномісячним сином Євгеном, вломився озброєний гранатами та револьвером більшовицький солдат і відразу звернувся до дядька: «Скільки років?» – «Тридцять», – відповів дядько. «Доведеться тобі піти з нами». Дядько Левко на скоро зібрався і пішов»³¹.

Дізнавшись, що Левко Миколайович поміщик і молодший офіцер-прапорщик, більшовики його відразу посадили у окрему кімнату для розстрілу. Та на допомогу прийшов рідний брат Дмитро. Він просив штабівців зберегти життя талановитому композиторові-початківцю. Комісар, дізнавшись, що Дмитро Ревуцький досліджує фольклор, попросив його щось виконати. Не вагаючись, Дмитро Миколайович заспівав пісню «У містечку Богуславку» – ця пісня про свавілля пана, що забиває дівчину, вирішила долю Л. Ревуцького.

У серпні 1919р. наступала Біла армія. Ревуцькі, побоюючись репресій, залишили Ічню, і вирішили повертатись до рідного Іржавця. Маєтки сусідніх поміщиків були пограбовані, а деякі і спалені. Проте у Ревуцьких не пропало нічого. Селяни подали прохання про дозвіл господарям з родинами проживати в своєму маєтку.

Нові випробування чекали Л. Ревуцького в пошуках роботи в Прилуках. У сторінках життєпису композитор згадує: «...я довідався, що повітовій освіті потрібен інструктор по музичних справах. Я зайшов до товариша, який відав цим, і запропонував себе на дану посаду. Розпитавши мене, хто я такий, і звідкіля родом, цей товариш мені сказав: «Ви з нетрудових шарів населення, а це робота суто ідеологічна, і вам доручити її не можна». Щоби хоч якось прогодувати сім'ю, Л. Ревуцький влаштувався на службу діловодом у залізничну амбулаторію на ст. Прилуки. Небезпека захворіти висипним тифом, проблема забезпечення харчів, мандрювання між Прилуками і Іржавцем ускладнювали життя композитора. Іноді проблема

³¹ Ревуцький В. По обрїю життя . с.32

годування вирішувалася завдяки обміну. Як згадує Є. Ревуцький, «В доме было два рояля, и один из них худший, но из красного дерева, обменяли в соседнем селе Парафиевка, где находился сахарный завод, на мешок сахара»³².

Але справи пішли краще, коли в Прилуках почало відновлюватись життя після розрухи, і вже в 1920р. Ревуцький повертається до музичної діяльності. «У місті Прилуках при моїй участі організувався симфонічний оркестр, який працював здебільшого влітку, був пристойний струнний квартет»³³.

Після вбивства на Поділлі видатного українського композитора Миколи Леонтовича у січні 1921р. Дмитро Ревуцький був серед перших, хто на чолі з відомим композитором Кирилом Стеценком об'єдналися у комітет пам'яті Леонтовича, на основі якого було створено Всеукраїнське музичне товариство. Воно згуртувало кращих представників культури і мистецтва. До Прилуцької філії цього музичного товариства увійшов і Левко Миколайович. Він працював як акомпаніатор самодіяльного хору службовців і робітників кооперації. Часто виступав як піаніст-соліст та акомпаніатор у концертах, виїжджав з концертними бригадами по селах та містечках області.

У 1922 р. Левко Миколайович бере активну участь в організації музичної школи, до якої влаштовується викладачем. В архіві виявлена заява Л.Ревуцького, датована 29 червня 1924р., такого змісту: «...Прошу зачислить меня в коллектив преподавателей открывающейся в Прилуках музыкальной школы по классу фортепианной игры, теории и истории музыки. Образование получил в Киевской консерватории по классу фортепианной игры профессора Ходоровского, а по классу теории композиции у профессора Глиера. Педагогический стаж имею 16 лет.». Сповнений творчих планів, Ревуцький активно включається в мистецький процес.

В цей період Л. Ревуцький вперше звертається до серйозного опрацювання фольклору. В 1919 р. Дмитро Ревуцький працював над книгою для української школи «Українські думи та пісні історичні». Ця праця замислювалась як підручник для учнів. На прохання брата Левко Миколайович зробив нотний розклад пісень за кантовим укладом, який розрахований для шкільних хорів. Збірка містить 22 зразки – історичних, бурлацьких, чумацьких, солдатських, ліричних – опрацьованих для хору без супроводу. Серед них «Зажурилась Україна», «Ой на горі вогонь горить», «Ой полети галко», «За Сибіром сонце сходить» та ін. Фактура в цих

³² Ревуцький Е. В памяти семьи. Л.Н.Ревуцький. Статті, воспоминания. К., Музична Україна. с.205

³³ Автобіографічні записки

обробках спирається на народне багатоголосся і кантові традиції з нестабільною кількістю голосів (дво-триголосся), початок і закінчення в унісон. Ревуцький вміє «прочитати» в мелодії пісні гармонію, відчути ладову мінливість, дотворити інші голоси. Хоча ця збірка є першим досвідом у жанрі обробки народної пісні, в ній відчувається високий професіональний рівень. Вона не втратила художньої практичної цінності й сьогодні.

Сім хорових композицій на слова Шевченка і поетів сучасників (Філянського, Тичини, Грабовського та ін.) розкривають різноманітний жанровий діапазон від хорової мініатюри до кантати і свідчать про розширення тематики творчості, в якій з'являються революційний пафос, громадянські соціальні мотиви. Як зазначає А.Поставна, «нові теми й образи втілюються через якісно новий для Ревуцького інтонаційний стрій. Композитор розвиває кращі реалістичні традиції Лисенка, Степового, Стеценка»³⁴. Ревуцький все більше залучає до творчості фольклорні джерела: веснянки, козацькі похідні пісні, думи, ліричні пісні. Їх інтонаціями пронизані хорові твори початку 20-х рр. такими є хорові композиції: «У перетику ходила», «Уперед, хто не хоче конати», «Гімн чернечий».

Центральним твором початку 20-х рр. стала кантата-поема «Хустина» на слова Шевченка (1922р.) . Твір був написаний для самодіяльного хору робітників і службовців прилуцької кооперації, з яким композитор співпрацював. Сюжет віршу «У неділю не гуляла» близький до народних балад, пісень про безталанну сирітську долю, про нещасливе кохання. Композитор тонко відчув народнопісенний характер Шевченкового слова і зумів глибоко розкрити драматизм життєвої колізії. Образно-поетичний стрій вірша Шевченка знаходиться в руслі ліричної української пісенності (поєднання тонічного і силабічного віршування). Запитальні фрази («Чи я п'ю-гуляю? Чи сили не маю? Чи до тебе доріженьки у степу не знаю?»), метафори («Як лист за водою пішов козак з сього світу», «Ой застогнав сивий пугач в степу на могилі») – цей комплекс виражальних засобів надає поезії Шевченка фольклорного характеру³⁵. Форма твору близька до тричастинної репризної.

Інтонаційні джерела кантати виявляють близькість до фольклорних жанрів: веснянок, ліричних, чумацьких пісень, голосінь. Л.Ревуцький, відштовхуючись від елементів драми у вірші Шевченка, створює велику драматичну сцену зі зміною контрастних епізодів, з яскравими театральними ефектами, елементами оперної драматургії,

³⁴ Поставна А. Становлення творчого методу Л.Ревуцького . К.,Музична Україна,1978. с.7

³⁵ Поставна А. Становлення творчого методу Л.Ревуцького. К., Музична Україна,1978. с.7

напруженим розвитком дії ³⁶. Перша тема втілює провідний образ поеми, споріднена з веснянками: діапазон в обсязі ч.4, тридольний метр, кружляння навколо опорного тону ³⁷. Поява її в усіх важливих ключових моментах тону визначає її як провідний образ-тему.

На початку твору вона має епічне забарвлення, звучить просвітлено, урочисто, співзвучна радісному настрою очікування дівчини-героїні. Повнозвучні акорди хорового tutti дублюються оркестром, в гармонії діатонічні акорди I-III-IV2-D43-D2-T. Тема нагадує героїчні сторінки хорової музики Лисенка і виражає силу і мужність народу.

Другий епізод кантати – пластичне, світле звучання сопрано з прозорою оркестровкою, інтонаційно поєднане з попереднім хоровим. Соло виростає з «гри» мелодичного, ритмічного, ладо тонального варіювання основних поспівок. Гармонія підкреслює ладову гнучкість теми (відхилення в тональність II,III,VI мінорних ступенів). Поліфонізована фактура в оркестровій партії пов'язана з ліричною природою пісні. У структурі три схожі побудови, які утворюють куплетно-варіаційну форму. Хоровий епізод «Отак вона вишивала, у віконце поглядала» (тема народу) звучить у тональності Мі-бемоль мажор і підготовлює д.о.п. тональність соль-мінор, в якій звучить пісня чумака. В поемі вторгається драматичне начало («Іде чумак з-за лиману») – речитатив, в партії хору відбувається імітаційне розшарування голосів, швидкі пасажі в партії оркестру.

Четвертий епізод – соло тенора – контрастує попереднім (епос і лірика), втілює образ страждання. В ньому спостерігається інтонаційна близькість до першої теми (квартовий хід, низхідний рух в обсязі кварта), але патетичні інтонації чумацьких пісень свідчать про жанрову трансформацію основної теми. Ладова гнучкість (VII ст.гarm. і нат., IV нат. і підвищений), зб.2 з інтонаціями «жалоців» в гармонії IV7 II7 посилюють драматизм образу. Соло тенора завершує перший експозиційний розділ поеми і пісня чумака стає узагальненим образом страждання народу.

Другий розділ поеми позначений розробковістю. Їх визначають яскравість барв, картинність, контрастне зіставлення невеликих епізодів, пов'язаних з хворобою, смертю і похороном чумака. Цей розділ сприймається як сценічна дія. На відміну від першого експозиційного, де домінувало пісенне начало, тут композитор надає перевагу речитативності. Тональність VI низького ступеня мі-бемоль мінор посилює трагізм ситуації. Швидко змінюють один одного хорові епізоди: скорботно-ліричному

³⁶ Там же с.8

³⁷ Спільні засади мелодики «Хустини» і «Веснянок» підтверджує порівняльний аналіз ритмоструктур в дослідженні Терещенка А. «Українська радянська кантата і ораторія».К.,1980. Про Ревуцького с.22-39

хоровому фугато «Та й заплакав сіромаха» протиставляється хоральний «Зажурились чумаченьки»; як героїчний заклик звучить речитатив «Благослови отамане коло села стати». Гнівно-патетичний епізод «Чи то праця задавила» (трансформована основна тема) зіставляється з побутовою інтонацією «Недоблагав...» і плачем-голосінням жіночого хору «Як билина...». В кульмінаційному епізоді «Чи то праця задавила молодую силу» звучить не тільки трагізм, але й героїка. Фанфарний висхідний рух в мелодії, потужне унісонне звучання хору, своєрідність ладового забарвлення (мажорна мелодія та мінорний супровід в гармонії мі-бемоль мінор–ре-бемоль мінор) створюють патетично піднесений настрій кульмінації. Образ народної сили і мудрості переростає в образ народного гніву і протесту. Кульмінаційний епізод другого розробкового розділу узагальнює драму і підсумовує музичний розвиток.

Предиктовий симфонічний епізод готує репризу. Він побудований на широкому тематичному розвитку основної мелодичної поспівки – висхідні секвенції. Оркестр ніби коментує і узагальнює зміст. Його виразні коментарі перед репризою і заключна кода немов би втілює звучання дзвонів монастиря.

Реприза – післямова, слово від автора.. Основна тема звучить в тональності соль-мінор, змінюючи суть образу і логічно завершує драматизацію, яка виявлялася протягом твору.

«Хустина» Ревуцького має струнку і завершену ідейно-образну концепцію. Саме в ній найяскравіше втілилися найхарактерніші риси творчого методу композитора, який визначився на початку 20-х рр.

Прем'єра «Хустини» відбулася 1 квітня 1922 р.³⁸ у приміщенні колишньої чоловічої гімназії, де навчався композитор. Диригував Олекса Спиридонович Фарба. Перше виконання кантати «Хустина» пройшло з величезним успіхом і мало широкий резонанс. Ревуцького почали запрошувати на роботу у вищі музичні заклади Києва та Харкова. У 1924 р., прийнявши запрошення Б. Грінченка, Левко Миколайович влаштувався на посаду викладача музично-драматичного інституту ім. Лисенка в Києві, назавжди залишивши Іржавець.

Підсумовуючи викладений фактологічний та аналітичний матеріал щодо 1919-1924 рр., можна зазначити, що цей період в житті композитора вважається етапом становлення і початку творчої зрілості. Саме тоді відбувалося формування особистості і закладалися естетичні засади

³⁸ Про точну дату свідчить дарчий надпис авторові на груповому фото. Куровська Л. Родинне гніздо Ревуцьких. Музика. 1990.:№6. С.21-23.

творчості, розширювався тематичний, жанровий, стильовий діапазон. Пошуки Ревуцьким нових ідей, тенденцій, переосмислення класичних традицій поступово розширювали жанрову сферу. В цей період композитор робить начерки прелюдій ор.11, пише хорові твори та обробки народних пісень. Ці композиції відображують творчі пошуки композитора в сфері малих форм, кристалізацію стильових рис і становлення національних засад, на ґрунті яких, вже відірвавшись від малої батьківщини, з'являться цикли обробок пісень, Друга симфонія і фортепіанний концерт № 2 Фа-мажор.

Список використаних джерел

1. Кузик Валентина. Лев Миколайович Ревуцький. Київ, 2009. 86 с.
2. Куровська Л.Родинне гніздо Ревуцьких. Музика. 1990. №6.с.21-23.
3. Постава А. Становлення творчого методу Л.Ревуцького. К., Музична Україна, 1978. 103 с.
4. Ревуцький В. По обр'ю життя. Київ: Час, 1998. 343 с.
5. Ревуцький Л.Н. Статті, воспоминання.(зб. Упор. Кузик В.) Київ: Музична Україна, 1989. 267 с.
6. Терещенко А. Українська радянська кантата і ораторія. Київ, 1980. 216 с.

*Юлія ТАРАСОВА,
викладач КПНЗ «Носівська школа мистецтв
Носівської міської ради»*

НАУКОВІ ДОСЛІДЖЕННЯ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ: ВІД МИНУЛОГО ДО СУЧАСНОСТІ

Джазове мистецтво – неодмінна складова музичної культури сучасності. Актуальність дослідження джазу пояснюється принаймні двома основними причинами: по-перше, живою мистецькою практикою, у якій джаз відіграє значущу роль, по-друге, не повним, незважаючи на велику кількість робіт з подібної тематики, рівнем наукових досліджень.

Серед засновників «джазового» напряму в музикознавстві України досить яскравою є постать Вадима Олендарьова, автора дисертації «Вітчизняний джаз та проблема стилю», захищеної у Київській державній консерваторії ім. П.Чайковського у 1995 р. [3].

Однією з перших спроб цілісного вивчення такого явища як «джазінг» у музичному процесі була дисертація Олени Воропаєвої «Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі», захищена у Харківському державному університеті мистецтв ім. І.Котляревського (2009). Авторка прагне до виявлення мовностильової специфіки джазінгу як форми еволюції джазу, спираючись на джазове мистецтво як тип музичного мислення. Тракткування витоків джазінгу автор вбачає в ідеї інтонаційних криз як рушійних сил творчого процесу в музиці. Так, одну з причин величезної популярності джазу авторка вбачає в інтонаційній кризі класичної музики на початку ХХ ст., а шляхом подолання криз джазового музикування у ХХ ст. – активний вжиток академічних та фольклорних музично-мовних конструкцій.

О.Воропаєва стверджує, що «джазінг ... пов'язаний з глибинним рівнем інтонаційного мислення у взаємодії пластів, які онтологічно ніколи не перехрещуються, а лише «обмінюються» своїми інтонаційними ідеями» [6, с.12], а «характерною особливістю джазінга є міжпластова мовленнєва діалогічність» [6, с.13].

Іншу точку бачення джазу аналізує Зоряна Рось у дисертації «Розвиток джазово-фестивального руху в соціокультурному просторі України періоду незалежності (1991–2012 рр.)» [8]. Виходячи з обґрунтування та розкриття змісту феномену «джазово-фестивальний рух» та намагаючись визначитися з місцем джазово-фестивального руху у культурному просторі України даного періоду, авторка опрацьовує нове спрямування у «джазовому» музикознавстві.

З.Рось розглядає феномен «джазово-фестивальний рух» через призму структурно-функціонального підходу. Дослідниця визначає його як «багатовекторне соціокультурне явище, специфічна форма міжкультурної комунікації, спрямована на втілення в життя творчих ідей та інтелектуальних прагнень нашого часу...» [8, с.11]. Таким чином, З. Рось заклала основи дослідження ще однієї значущої грані джазового мистецтва.

Декілька дисертацій сучасних українських музикознавців присвячено дослідженню естрадного вокального мистецтва. Однією з перших у цій сфері стала робота Вероніки Тормахової «Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез», захищена у 2007 році в Національній музичній академії України ім. П. Чайковського.

Різноманітну жанрово та стилістично масову естрадну музику, під якою мається на увазі джаз, поп і рок-музика, автор аналізує через взаємодію з народним фольклором в актуальних умовах глобальної інформаційної

середі. У результаті науковець відокремлює такі категорії як «джаз», «рок», «поп», «естрадна» музика, що складають сферу масової естрадної музики [9].

У процесі вивчення історії розвитку української естрадної музики ХХ ст., авторка здійснила спробу виявлення характерних рис фольклору, що мають вплив на сучасну українську естрадну музику. Симбіоз естради та фольклору, як стверджує авторка, пояснюється поширенням світового напрямку World Music у контексті глобальної інформаційної взаємодії [9].

Інші найґрунтовніші праці стосуються власне виконавського аспекту естрадної вокальної музики. Одна з них – «Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради» завкафедри музичного мистецтва естради та джазу Харківського національного університету мистецтв імені Котляревського Наталі Дрожжиної.

Керуючись метою, яка «полягає в обґрунтуванні теорії вокального виконавства у системі музичної естради» [7, с.4], вона здійснює низку важливих висновків у вивченні теми. Наприклад, класифікує риси естрадної, народної та академічної технік співу на основі порівняльного аналізу акустико-фізіологічних елементів голосоутворення. До того ж, Н.Дрожжина здійснює ретельний аналіз специфіки естрадного вокального виконавства. Результатом дослідження стала презентація власної методики професійних естрадних співаків, що об'єднує виконавський та педагогічний досвід авторки, а також розробленого «алгоритму феноменологічного аналізу творчої особистості видатних естрадних співаків» [7, с.6].

Деякі аспекти вокального виконавства крізь призму сучасної науки розкриваються і в наступних дослідженнях, серед яких – мистецтвознавчі праці «Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.)» Олени Шевченко, «Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації» Світлани Чернікової [10] тощо. Також – педагогічні праці «Формування виконавської майстерності майбутніх артистів естрадних ансамблів» Дани Бабіч, «Формування навичок естрадно-джазового музикування у студентів музичних училищ» Олександра Хижка тощо.

Отже, у період незалежності України у вітчизняному музикознавстві активно розвивається «естрадно-джазова» галузь наукових пошуків. Її основоположники – авангард музикознавців, які вперше досліджують джазове мистецтво як невід'ємну частину саме української культури.

Список використаних джерел

1. Андреева Є. Постмодернізм: мистецтво другої половини ХХ початку ХХІ століття. Київ, 2007. 448 с.
2. Балабан О. Імпровізація як розуміння народної музичної культури. Світ науки, культури, освіти, №2 (51). 2015. 199-200 с.
3. Бойко О. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2017. 215 с.
4. Бойчук А. Естрадне мистецтво співу у виклику сьогодення. Актуальні питання гуманітарних наук. Серія: Мистецтвознавство. 2019. Вип. 2. С. 39-43.
5. Будницька Т. Принципи роботи вокаліста над джазовим репертуаром. Психологія та педагогіка: сучасні методики та інновації, досвід практичного застосування, № 9. 2015. 8 с.
6. Воропаєва О. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків, 2009. 19 с.
7. Дрожжина Н. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків, 2008. 16 с.
8. Рось З. Розвиток джазово-фестивального руху в соціокультурному просторі України періоду незалежності (1991 – 2012 рр.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 «Теорія та історія культури»; Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2016. 322с.
9. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор : взаємопроникнення і синтез : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Нац. муз. акад.. України ім. П.І.Чайковського. Київ, 2007. 23 с.
10. Чернікова С. Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво»; Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків, 2008. 16 с.

*Злата ТІТОВА,
студентка III курсу ОПП теорії музики
Чернігівського фахового музичного коледжу ім. Л. М. Ревуцького,
Науковий керівник – Сусанна ІВОЛГА,
викладач-методист, голова циклової комісії музичної літератури Чернігівського
фахового музичного коледжу імені Л. М. Ревуцького*

УКРАЇНСЬКІ МУЗИКАНТИ ЗА КОРДОНОМ. СКЛАДОВІ УСПІХУ ОКСАНИ ЛИНІВ

Оксана Линів – одна з найтитулованіших і найвідоміших українських і світових музикантів.

Диригентка виступила практично на всіх найважливіших сценах світу. Відзначена численними міжнародними титулами і преміями, у 2021 році Оксана Линів була нагороджена Орденом княгині Ольги.

Відома своєю винятковим поєднанням точності та темпераменту в майстерності диригування.

За 145-річну історію існування Байройтського оперного фестивалю вперше з дебютною постановкою «Летючого голландця» до його відкриття у 2021 році увійшла перша жінка-диригент. Після гучного успіху прем'єри її контракт в Байройті продовжили до 2024 року.

Оксана Линів є музичною директоркою Teatro Comunale di Bologna з 2022 року, як перша жінка-головна диригентка в історії традиції італійського оперного театру.

Працювала головним диригентом опери і філармонійного оркестру м. Грац (Австрія). Є засновницею й арт-директором фестивалю LvivMozArt, м. Львів (Україна), також вона заснувала Молодіжний симфонічний оркестр України.

Біографічні дані

Оксана Ярославівна Линів – дочка двох музикантів і онука учителя музики, регента церковного хору Дмитра Линіва. Батько Ярослав Линів (нар. 25 січня 1952) — керівник народної хорової капели «Боян» у Бродях. Мати була вчителькою фортепіано у музичній школі і засновницею жіночого вокального ансамблю «Калинонька».

Оксана народилась у маленькому галицькому місті Броди, недалеко від Львова.

«Я народилася у творчій родині, де любов до музики, до мистецтва, до українських прадавніх традицій були основою спілкування. Зростала серед мальовничих краєвидів: довкола нашої хати ріс густий ліс, золоті поля. Мій

батько насадив біля нашого будинку чудовий фруктовий сад, де також ростуть багато видів винограду, та красивий квітник, в якому і донині квітнуть троянди. Зараз, живучи у багатьох країнах світу, у мегаполісах, які наповнені шумом автомобілів, я зрозуміла наскільки тодішнє близьке спілкування із природою мене творчо розвивало. Родина моєї мами походить з-під міста Броди, а рідня батька проживає у Карпатах. У дитинстві я часто приїжджала в гості до свого дідуся, який чудово співав та був диригентом хору, і насолоджувалася фантастичною красою карпатських лісів. Саме серед карпатських гір та у колі моєї родини я вивчала автентичні традиції українського музичного мистецтва. Коли ми сідали родиною у різдвяну вечерю і починали колядувати, то за столом збиралося не менше сорока осіб» - розповіла Оксана у інтерв'ю «Високий замок» [1].

Загалом уже в той час намітився шлях майбутньої диригентки – від самого дитинства Оксана була залучена до музики. Сталося це стараннями її батьків, таких самих професійних музикантів.

З часом батьки організували сімейний музичний колектив (мати, Оксана, брат, двоюрідні брат і сестра, тітка), з яким вони концертували у Бродях і у Львові. Батько аранжував пісні, а всі інші акомпанували собі на музичних інструментах.

Одразу після школи Оксана вступає до Дрогобицького музичного училища, а після першого курсу переводиться до Львівського.

І це був більше ніж перехід з одного закладу в інший – це був перший переїзд у велике місто. Дівчинку з маленького міста Львів просто вражав.

Крім навчання у Оксани була ще робота суфлером в оперному театрі, приватні учні музики. Тоді ж почалась і співпраця з ательє Оксани Караванської. Вона навчилась техніці ручного плетіння бісером – і так, що її покликала до себе сама майстриня.

На той час вона встигла попрацювати навіть для зірок української естради, таких як Оксана Білозір чи Руслана. Якщо подивитись на обкладинку найвідомішого диску Руслани «Дикі танці», то там вона у костюмі, який готувала саме майбутня диригентка з європейським ім'ям Оксана Линів.

Якось у Львівській музичній академії їй трапився флаєр про всесвітній конкурс для молодих диригентів, який проходив у німецькому місті Бамберг. І хоч старші колеги радили Оксані просто не звертати увагу на цей конкурс, вона вирішила принаймні поцікавитись. Цікавість змусила її знайти хоча б записи виконання симфонії Малера. Прослухане її шокувало. Але все доводилось робити самій. У Львові не було де взяти партитуру симфонії, не

кажучи вже про те, щоб хтось допоміг її розібрати. Потрібно було зібрати цілий оркестр. Але Линів вирішила не здаватись. Через якийсь час з Німеччини прийшов лист, в якому було написано, що Оксану відібрали із 456 претендентів, і вона стала однією з 16 конкурсантів Бамберзького конкурсу.

Подолавши страх і невпевненість вона вийшла на сцену – і стала єдиною жінкою, яка пройшла у фінал конкурсу і посіла там третє місце. Хоча для неї це був справжній тріумф.

У 2003 році Оксана Линів закінчила Львівську державну музичну академію імені Миколи Лисенка класу оперно-симфонічного диригування Богдана Дашака, головного диригента Львівської опери. Під час навчання в академії стала його асистенткою.

Конкурс у Бамберзі, коли кожен крок робився, долаючи невпевненість і страх, став поворотним моментом у житті Линів. Після нього вона змогла отримати німецькі стипендії на навчання і вступила у дрезденську Вищу школу музики [2].

Головним завданням стало вивчення європейських мов, яке відкривало дорогу у світ нової світової літератури у галузі диригування, доступу до якої в Україні попросту не було.

Перемога на конкурсі надала їй можливість отримувати різні стипендії і здобути європейську освіту.

«У нас в Україні сама технічна база в дечому навіть краща за європейську. В Європі настільки мусять економити кошти, що студенти отримують дуже мало оркестрової чи оперної практики. Але для мене було зрозуміло, що для виконання творів Вагнера потрібно говорити його мовою, прочитати написані ним самим книги. Щоб виконувати симфонії Моцарта, слід прочитати його листи, де він описував, чому він ту чи іншу музику написав. Іншого шляху немає», – каже диригентка про освіту за кордоном в інтерв'ю.

Після отримання європейської освіти Линів відвідує майстер-класи відомих європейських диригентів, працює для Баварського радіо, дає концерти у Європі і Україні.

У 2008 році Оксана Линів отримує запрошення і переїжджає працювати диригентом в Одеський оперний театр.

В Одесі вона вперше отримує стале місце роботи саме диригентом. Линів ставить і диригує опери Леонкавалло «Паяци» чи «Алкід» Бортнянського, балети на музику Малера, та Штрауса «Таємниця Віденського лісу».

Робота кипить. Поступово з'являються друзі і знайомі, зав'язуються різні професійні стосунки у місті. За великим рахунком, більшість музичних кар'єр в Україні на цьому і закінчуються.

Якось на одну з вистав Лінів цілком випадково потрапив концертмейстер Ізраїльського філармонічного оркестру Ілля Коновалов.

За його рекомендації диск Лінів потрапив на стіл одного з провідних диригентів світу, генерального музидиректора Баварської опери Кирила Петренка. Той саме шукав собі асистента – і запропонував цю посаду Лінів.

У 2013 році Лінів приїхала до Мюнхена асистувати керівникові однієї з топ-7 опер світу, а вже у 2015-му Оксану саму визнали найкращим диригентом цієї опери.

Дебютувала вона на мюнхенській сцені оперою Моцарта «Милосердя Тіта». І з першої ж постановки отримала неймовірно схвальну пресу і повагу музикантів і всього колективу.

Після продуктивної роботи у Баварській опері, успішних постановок на Мюнхенському фестивалі та різноманітних гастролей до Лінів одне за одним почали надходити запрошення очолити той чи інший театр, попрацювати з тим чи іншим колективом. І все частіше у цих пропозиціях почали лунати міста і назви, які давно мають світове визнання у царині класичної музики.

Але найпривабливішою для Лінів виявилась пропозиція із Граца - «другої опери» Австрії, після Відня.

Вона не лише перша українка, яка змогла отримати цю посаду – вона взагалі перша жінка, якій це вдалось.

У 2021 році 43-річна диригентка Оксана Лінів одружилася з музикантом Дюссельдорфського симфонічного оркестру скрипалем Андрієм Мурзою [1].

Теперішній етап життя Оксани Лінів лише зараз починає свою новітню історію.

«Я для себе зрозуміла, що не можу всидіти на місці, мені треба цілий час до чогось горіти. І коли я бачу результати своїх справ, то це як олія у вогонь, розпалює мене ще дужче. Мені самій стає усе цікавіше: а куди ж я зможу дійти?»

Список використаних джерел

1. Оксана Лінів: «Я перша написала Андрієві повідомлення і запросила на каву...». *Високий замок*. URL :

<https://wz.lviv.ua/life/446322-oksana-lyniv-ya-persha-napysala-andriievi-povidomlennia-i-zaprosyla-na-kavu> (дата звернення 13.04.2025)

2. Українська мрія. Як диригент Оксана Линів підкорила Європу. *Українська правда*. 29. 05. 2017 URL : <https://www.pravda.com.ua/articles/2017/05/29/7144996/> (дата звернення 15.04.2025)

*Олександра ТРИГУБЕНКО,
студентка 3го курсу
Вищої школи мистецтв міста Берн (Швейцарія),
Науковий керівник – Олена ФЕНЬ,
викладач музично-теоретичних дисциплін
Чернігівського фахового музичного коледжу
імені Л. М. Ревуцького*

ВИЩА ОСВІТА В БЕРНІ: МОСТИ З УКРАЇНОЮ

У цій статті я хочу поділитися своїм досвідом – розповісти про освітній процес, умови для студентів, атмосферу в кампусі та про те, як я зберігаю зв'язок з українською музичною культурою в європейському середовищі.

Навчання в Берні: структура, гнучкість і відповідальність

Навчання у Вищій школі мистецтв Берна (Hochschule der Künste Bern) має чітко вибудовану, але водночас досить гнучку структуру. Програма складається з обов'язкових предметів, так званих напівобов'язкових модулів та предметів на вибір.

До обов'язкових належать предмети фаху, фортепіано, історія музики, теорія музики та акустика. Напівобов'язкові модулі – це заняття різних типів (лекції, семінари, вправи тощо), з-поміж яких студент може обирати, але в межах чітко встановлених вимог щодо кількості кожного типу занять. Наприклад, у першому (осінньому) семестрі 2023 року пропонувалося три лекційні курси: «Швейцарська історія музики» (німецькою мовою), «Аранжування популярних пісень від Середньовіччя до сьогодення» (німецькою), а також «Школа ХХ століття» (французькою мовою). Серед семінарів були: курс, присвячений 100-річчю від дня народження Дьордя Лігеті, семінар про оперу Ріхарда Вагнера «Трістан та Ізольда», семінар «Моцарт після Моцарта», присвячений обробкам його творів від ХІХ до ХХІ століття, курс під назвою «Балаган», у якому обговорювалися сучасні твори, їхній культурний контекст та значення, а також семінар французькою мовою, присвячений творчості Йоганна Себастьяна Баха. Крім лекцій і семінарів, є

також інші типи занять, наприклад, вправи на розвиток слуху, які пропонуються в межах відділу класичної музики.

Упродовж трьох років студент повинен набрати від 180 до 210 ECTS-кредитів. Після цього відкривається можливість вступу до магістратури: у Берні це можуть бути програми з педагогіки, перформансу, камерної музики тощо.

Життя в кампусі та ресурси для студентів

НКВ об'єднує не лише музикантів: тут також навчаються актори, письменники, художники, джазові виконавці, і школа має понад 10 корпусів по всьому Берну. Один із найцікавіших аспектів – можливість відвідувати заняття факультетів, не пов'язаних безпосередньо з твоєю спеціальністю. Наприклад, студенти класичної музики можуть відвідувати модулі з театру, літератури чи сценічного мовлення.

Для студентів створені зручні умови: на факультеті є кухня, душова кімната, простір для відпочинку. Також діє система бронювання аудиторій для занять – зазвичай їх резервують за 2–3 дні наперед. Як флейтистка, я особливо ціную можливість займатися на альтовій, басовій та пікколо-флейтах, які доступні всім студентам флейтового класу. Окремо можна користуватися й іншими рідкісними інструментами – барочними смичками, старовинними духовими, клавесинами тощо.

Атмосфера навчання: довіра, самостійність і сучасність

Навчальний процес у Берні побудований на принципі взаємної поваги. З викладачами ми спілкуємося на "ти", і це справді створює атмосферу відкритості та рівноправного діалогу. Фахові заняття – це простір для пошуку: викладач не дає готових рішень, а допомагає мені знайти власне звучання, розуміти сенси музики, розвивати критичне слухання.

Ще одна важлива риса – широкий підхід до репертуару. Тут немає тиску на виконання лише "класичних" творів. Студенти можуть грати музику будь-якої епохи – від бароко до найсучасніших творів з нестандартною нотацією або електронікою. Спочатку мені було складно сприймати сучасну музику: вона здавалася мені холодною, незрозумілою, навіть немюзичною. Але з часом я відкрила для себе її глибину – сьогодні я вважаю, що кожен музикант має вміти говорити цією мовою.

Українська музика в європейському середовищі

Навчаючись у Швейцарії, я намагаюся не втрачати зв'язок з українською культурою. Наразі працюю над квартетом Бориса Лятошинського разом із трьома студентами з мого факультету. У цьому ансамблі, окрім мене (флейта), грають кларнет, гобой та баритон-саксофон

(який у нашій версії замінює фагот). Цей твір не тільки має глибоке змістовне навантаження, а й дає можливість моїм колегам познайомитися з українською камерною музикою, яка для багатьох є новою і цікавою.

Також у школі викладають музиканти українського походження – контрабасист Руслан Луцик та віолончеліст Денис Северин. Пан Северин також активно підтримує українських музикантів через власний благодійний фонд: він забезпечує інструментами дітей, які залишилися в Україні або евакуювалися до Швейцарії, допомагає фінансово та загалом підтримує українську музичну спільноту.

Навчання у Вищій школі мистецтв у Берні стало для мене важливим етапом становлення – не тільки як музикантки, але й як особистості. Швейцарська система освіти дає багато свободи, але вимагає відповідальності та внутрішньої зрілості. Тут я навчилася приймати рішення, довіряти собі, розширила свої музичні горизонти.

Я вірю, що музика – це не лише професія, а й форма спілкування між культурами. І моя місія як музикантки – бути частиною цього діалогу, зберігаючи свою ідентичність та розкриваючи українську музику світові.

*Ганна ТУПІКОВА,
кандидат педагогічних наук,
завідувач навчально-методичної лабораторії
Чернігівського фахового музичного
коледжу ім. Л. М. Ревуцького*

МУЗИЧНИЙ ТАБІР ЯК ІННОВАЦІЙНА ФОРМА ОСВІТНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

У сучасному світі музична освіта виходить за межі традиційних академічних форматів. Однією з інноваційних форм освітньої діяльності є музичні табори, які забезпечують комплексний підхід до розвитку музичних навичок, творчості та міжкультурної взаємодії.

Вони сприяють формуванню нових компетентностей, соціалізації та професійній самореалізації здобувачів освіти. Музичний табір – чудова можливість для тих, хто бажає не лише покращити свої музичні вміння, але й зануритися в творче середовище, отримати нові знання та завести нові знайомства. Це унікальне середовище, що поєднує інтенсивне навчання з творчим розвитком, допомагаючи учасникам не лише покращити свої музичні навички, а й набути нових знань та досвіду. Вони є ефективним інструментом підготовки молодих музикантів до професійної кар'єри.

Музичні табори сприяють міжкультурному обміну, адже в них можуть брати участь представники різних національностей, об'єднані спільною метою – музичним мистецтвом. Вони стають платформою для знайомства з різними музичними традиціями, що розширює світогляд та розвиває толерантність.

Музичні табори – це не лише ефективний спосіб вдосконалення музичних навичок, а й інструмент міжкультурного діалогу. Вони допомагають молодим музикантам знайти своє місце у професійному просторі, розвинути креативність та здобути важливі навички. Такий формат освітньої діяльності відкриває нові перспективи у музичній освіті та професійному становленні здобувачів освіти.

Практика проведення музичних таборів в Україні стрімко розвивається та набуває все більшої популярності, особливо в контексті розвитку музичної освіти та творчості серед молоді. Вони стають важливим елементом музичної освіти, допомагаючи молодим талантам розкрити свій потенціал. Завдяки таким таборам учасники можуть брати участь у майстер-класах, працювати з професійними музикантами та виступати перед аудиторією. Учасники музичних таборів здобувають важливі спеціальні (фахові) компетентності, зокрема:

- здатність презентувати результати творчої діяльності – участь в концертах та інтерв'ю, що дозволяє музикантам отримати сценічний досвід;
- професійна самореалізація – формування навичок самопрезентації, необхідних для майбутньої кар'єри в музичній індустрії;
- організаційно-творчі здібності – робота в команді, створення нових музичних проєктів.

Розглянемо декілька міжнародних музичних таборів, які були реалізовані в Україні. Музично-освітній проєкт «Music Camp International» – це міжнародний музичний табір, засновницею та президентом якої є Констанція Фортунато. В Україні проєкт був реалізований в багатьох містах, починаючи з 2004 р. Для українських дітей цей проєкт також робили в інших країнах. У таких таборах не потрібна музична освіта. Діти вчаться грати на музичних інструментах та співають в хорі протягом тижня, а потім виступають з концертом. «Діти віком 11-15 років протягом 5 днів в таборі за спеціальною методикою диригента та педагога Констанції Фортунато (США) навчалися грати на 5 інструментах та співати на п'яти мовах»[3]. Цікавий той факт, що методика К. Фортунато заснована на педагогіці Карла Орфа.

Ще один музичний табір започаткував генеральний директор Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця

Юрій Зільберман. Він наголошував, що «основне, що повинен давати конкурс – це концерти і міжнародні гастролі для лауреатів».

У 1998 році Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця започаткував «Школу виконавської майстерності». Майстер-класи провідних музикантів-педагогів світу стали значними віхами вітчизняного музичного життя. У 2000-му році «Школа виконавської майстерності» переросла у Міжнародну «Літню музичну академію». Програма навчання у ній передбачає усебічне вдосконалення професійної підготовки слухачів, пропонує комплекс дисциплін, які є основою практичної діяльності виконавця. Це необхідно! Учасники отримують уроки у найкращих піаністів і можливість грати з Національним симфонічним оркестром України.

Третій проєкт музичного табору розглянемо детальніше у зв'язку з безпосередньою участю у ньому в якості супроводжуючої особи. У жовтні 2024 року за сприяння відомого піаніста та завідувача кафедри фортепіано Латвійської академії музики ім. Я. Вітолса, професора Андреяса Осокінса організовано Табір гри на музичних інструментах. Табір проводився в Ризі (Латвія) протягом 12 днів для талановитих дітей мистецьких шкіл Чернігівської області та був орієнтований на підлітків 12-16 років. У переважній більшості це були лауреати всеукраїнських та обласних конкурсів. Програма табору складена таким чином, щоб забезпечити цікаве та змістовне навчання і дозвілля для 20-ти дітей. Вже у квітні 2025 року успішно проведено Другий табір гри на музичних інструментах для ще двадцяти дітей-музикантів. До табору запрошувались діти, які грають на фортепіано, скрипці, віолончелі, трубі, саксофоні, кларнеті, флейті, тромбоні. У першому Таборі були також бандуристи та вокалісти, які мали змогу покращити навички гри на фортепіано як додатковому інструменті, тому що ці види музичної діяльності не викладаються в музичних школах Латвії..

Мета табору – надати українським дітям можливість вдосконалити свою техніку гри на музичних інструментах на майстер-класах та набути нових навичок під керівництвом професійних викладачів, а також познайомитися з Латвією та її культурно-історичною спадщиною. Під час табору відбулися різноманітні екскурсії, була можливість відвідати різні творчі заняття, а також відпочити, насолоджуючись різноманітними видами активного відпочинку на відкритому повітрі. Наприкінці табору учні отримали можливість виступити у концерті учасників майстер-класів, відчувши справжню концертну та святкову атмосферу.

Фонд «Osokinu fonds» організовує майстер-класи у співпраці з музичною школою імені Павула Юр'яна, однією з найстаріших і найбільших музичних шкіл Латвії. Школу засновано у 1946 році, зараз у ній навчається понад 500 учнів. Навчання проводить високопрофесійна і творча команда, яка щодня працює з дітьми відповідного віку та має досвід роботи з дітьми з України. Окрім викладачів цієї школи, до проведення майстер-класів залучені викладачі інших музичних шкіл Риги [1].

Перший день майстер-класів у музичній школі



Інші заходи, включаючи різноманітні екскурсії, проживання, харчування, всілякі творчі та спортивні заходи забезпечило товариство «Aktīvistis» [2], яке спеціалізується на організації дитячих таборів, навчанні вожатих і реалізації соціальних проектів у Латвії та за кордоном. Протягом останніх років товариство активно організовує табори як для тих, хто отримав притулок у Латвії, так і для дітей, які прибули до таборів з України. Накопичений досвід дозволив подарувати позитивні емоції від перебування у таборі кожній дитині.

Головними організаторами табору є піаніст Андрейс Осокінс та Фонд «Osokinu fonds», які вже кілька років активно організовують різноманітні заходи на підтримку України. Найзначніший з них – присвячений Україні «Фестиваль свободи Осокінса» (Osokina Brīvības festivāls), який проводиться з весни 2022 року. Щороку фестиваль об'єднує незліченну кількість латвійських, українських та міжнародних митців заради того, щоб підтримати Україну. Програма фестивалю глибоко інтегрує українську

музику та тематику, таким чином знайомлячи латвійську аудиторію з цінностями української культури.

Андрейс Осокінс надає інтерв'ю для дітей



Відкрито табір концертом викладачів майстер-класів та їх вихованців, який надихнув усіх учасників табору на активну роботу протягом усього табору. Табір включав у себе участь латиських викладачів та спеціалістів, що дозволило розширити кругозір учнів. Провідні викладачі Латвійських музичних шкіл та музичного коледжу провели майстер-класи, де поділилися власним досвідом і порадами. Майстер-класи від професійних викладачів є надзвичайно важливими для юних музикантів, адже саме вони відкривають нові горизонти для розвитку техніки, музичного мислення та глибшого розуміння мистецтва. Безпосередній контакт із досвідченими наставниками дає змогу не лише переймати професійні навички, а й надихатися їхнім підходом, баченням та любов'ю до музики. Такі зустрічі стимулюють прагнення до вдосконалення, допомагають учням побачити власний прогрес і мотивують рухатися далі. Майстер-класи створюють унікальну атмосферу співпраці, де кожна порада – це крок до глибшого самовираження через музику. Крім того, вони навчають дітей слухати себе й інших, працювати з емоцією, деталями та формою, що є основою зрілого музичного виконавства.



Під час перебування у музичній школі між майстер-класами було організовано дітям класи образотворчого мистецтва та кераміки. Вони мають особливе значення для дітей-музикантів не лише як засіб розвитку творчості, а й як потужний інструмент емоційної підтримки. Робота з глиною чи фарбами допомагає зняти напругу, зосередитися на процесі та зануритися в стан творчого потоку, що позитивно впливає на психоемоційний стан дитини. Такі заняття сприяють виведенню зі станів тривожності та депресії, оскільки дозволяють дітям вільно виражати внутрішні переживання без слів, відновити внутрішню рівновагу та відчувати радість самовираження. Для дітей-музикантів, які часто переживають емоційні навантаження, це особливо цінна форма арт-терапії.

Заняття з малювання «Незвичайні пензлі» та з кераміки



Участь дітей у програмі виявилася надзвичайно ефективною з терапевтичної точки зору. Протягом перебування в Латвії діти демонстрували позитивні емоції: часто посміхалися, раділи, активно відпочивали та емоційно збагачувалися. Вони мали змогу відчувати естетичне задоволення від знайомства з архітектурною спадщиною країни, яка вразила своєю величчю та гармонійністю. Завдяки чітко структурованій програмі,

учасники відвідали низку визначних місць: бурхливе Балтійське море в Юрмалі, історичні вулички старого міста в Ризі, середньовічні замки Сігулди, казкові ліси Тервете, Національну бібліотеку, зоопарк та аквапарк. Усе це створило сприятливе середовище для емоційного відновлення, пізнавального розвитку та формування позитивного світогляду в дітей.

По закінченню майстер-класів та навчання діти виступили на заключному концерті, де показали свої досягнення та поділились емоціями і враженнями від перебування в таборі. Хочеться відмітити й набуття для наших учнів дуже цінної навички самопрезентації під час надання інтерв'ю. У процесі спілкування з журналістами або під час творчих заходів діти вчаться чітко й впевнено висловлювати свої думки, формулювати власну позицію, розповісти про свій творчий шлях, натхнення та досягнення.

Уміння давати інтерв'ю є надзвичайно корисним для молодих музикантів, адже воно формує комунікативні навички, розвиває емоційний інтелект і допомагає краще усвідомити власну індивідуальність. Крім того, це вміння сприяє формуванню публічного образу, що є важливою складовою сучасного артистичного життя. Упевнене самовираження через слово – це ще один спосіб донести до слухача свою історію, своє мистецтво, що робить виступ більш глибоким і цілісним.

Інтерв'ю та виступ дітей у програмі «Ранкова панорама» на Латвійському телебаченні



Діти діляться своїми враженнями від перебування в таборі під час концерту



Учасники табору використають цей досвід перебування в таборі як підготовку до майбутньої музичної кар'єри.

Список використаних джерел

1. Ризька музична школа імені Павула Юр'яна. URL : <https://jurjani.lv/par-mums/> (дата звернення: 12.02.2025).
2. Товариство «Aktīvis»». URL : <https://aktivists.lv/> (дата звернення: 18.02.2025).
3. MUSIC CAMP INTERNATIONAL. URL : <https://obolon.kyivcity.gov.ua/news/music-camp-international> (дата звернення: 18.02.2025).

*Ірина ТОВСТОП'ЯТ,
студентка III курсу ОПП Спів,
Марія ЛІВЕНКО,
студентка III курсу ОПП Спів
Науковий керівник – Олена ФЕНЬ,
викладач музично-теоретичних дисциплін
Чернігівського фахового музичного коледжу
ім. Л. М. Ревуцького*

УКРАЇНЦІ ЗА КОРДОНОМ. СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ОЛЕНИ БЕЛКІНОЇ

В статті розглядаються факти біографії, умови становлення, як особистості, співачки Олени Белкіної.

Олена Юріївна Белкіна - сценічний псевдонім- Lena Belkina – українська оперна співачка, відома у Європі меццо-сопрано, кримськотатарського походження.

Народилася 27 листопада 1987 року в Ташкенті, а вже 1989 році родина переїхала на батьківщину предків, в Крим. Рано почала виявляти музичні здібності. З 11 років вже співала на сцені, займалася малюванням, співала в духовному хорі «Антем» і закінчила Джанкойську Музичну Школу за класом фортепіано.

У 14 років познайомилася зі своїм першим педагогом по вокалу Миколою Горбатовим, який розкрив талант молодій оперній співачці. Вступила до Київського вищого музичного училища ім. Глієра.

Закінчивши 3 курси, була прийнята в Національну Музичну Академію України ім. Чайковського в клас Героя України Євгенії Мірошніченко. На 3 курсі перемогла на Міжнародному конкурсі вокалістів ім. Гмірі та отримала запрошення стати солісткою Лейпцизької Опери, де дебютувала в 2009 році в партії Зайди, опера

«Турок в Італії» Дж. Россіні. Одночасно вона навчалася у Вищій Школі Музики ім. Мендельсона-Бартольдї, яку з відзнакою закінчила в 2012 році.

За інформацією сайту Odessa Classics: Лена Белкіна – одна з найбільш затребуваних співачок свого покоління, вважається кращою в світі виконавицею партії «Попелюшки» Россіні. Є володаркою рідкісного типу голосу – «колоратурного меццо-сопрано», що дозволяє їй виконувати як весь репертуар меццо, так і найскладніші партії з рідко виконуваних опер Россіні.

З 2014 року Белкіна виступає на Фестивалі Россіні. Однією з

творчих вершин співачки стало виконання на фестивалі найскладніших каденцій Джованні Батіста Велутті – вона виконала їх перша в світі після смерті знаменитого співака-кастрата. Серед останніх робіт Белкіної – головні партії в оперних театрах Токіо, Мюнхена, Відня, Мадрида, Болоньї, Валенсії, і підготовка до дебюту на Оперному Фестивалі в Брегенці в партії Кармен.

Олена не перестає дивувати можливостями свого голосу, дозволяє йому розкриватися, обережно, обдумано, але невпинно розширюючи репертуар різноманітними за характером партіями; заворює тонкою акторською грою, у якій ніколи не переходить межі мистецькості й смаку. Усі перераховані оперні ролі – це не лише значна кількість вивченого і співаного нотного тексту, а й емоції, роздуми над ролями, враження від спілкування з режисерами, диригентами, партнерами по сцені.

Як зазначають журналісти сайту Liza.ua: у її віці оперні співаки найчастіше лише починають будувати кар'єру, а Олена Белкіна вже підкорила Європу та співає на сценах провідних оперних театрів. Вона народилася в Ташкенті, виросла в Джанкої, навчалася у Києві, а зараз у щільному графіку її виступів Німеччина, Австрія, Італія, Іспанія, Японія, Ізраїль.

Олена розповідає: рано зрозуміла, що хоче бути співачкою, але не думала про оперу. Її мама – музикант, і коли у дівчинки проявився голос, мама сказала, що треба займатися лише академічним співом. Родина жила в Джанкої, там не було нікого і нічого, що могло б допомогти майбутній співачці. І ось в 14 років дівчинка цілий рік їздила електричкою на заняття в Сімферополь до педагога Миколи Івановича Горбатова. Потім продовжила в нього вже в Київському музичному училищі ім. Глієра. Так у 15 років опинилася одна без батьків у Києві у гуртожитку. Микола Іванович заклав Олені основи та навчив співати. З тією базою вступила до консерваторії класу знаменитої Євгенії Мірошниченко. Як і всі студенти, жила у гуртожитку, часто ходила на спектаклі до Київського оперного театру, згадує, що було дуже цікаво спостерігати та слухати майстрів. Ну і, звичайно, багато займалася сама, крім уроків у консерваторії, бо завжди пам'ятала, для чого вона тут. Олена завжди була готова вчитися професії, навіть іноді пізно ввечері, майже вночі просила свого приятеля піаніста підіграти, аби ще позайматися вокалом. Коли молодій співачці було 20 років – на третьому курсі консерваторії – перемогла на Міжнародному конкурсі вокалістів імені Бориса Гмирі. Тоді одразу запропонували контракт солістки

Лейпцизької опери, і вона, порадившись із Євгенією Семенівною Мірошниченко, погодилася. Довелося дуже швидко вивчити німецьку мову. Так, опинилася у Лейпцигу. Відомий продюсер Андреа Андерманн, який вже довгий час шукав відповідну співачку, запросив Олену на роль Попелюшки в італійському телевізійному фільмі по однойменній опері Россіні. Співачці було тоді 24 роки, фільм із тріумфом пройшов у багатьох країнах світу. Участь у цьому проекті принесла по-справжньому міжнародну популярність. Після виконання багатьох творів Россіні, Олена закохалась у Кармен. Заспівала цю роль на знаменитому оперному фестивалі у Брегенці, на відкритій плавучій сцені посеред Боденського озера перед аудиторією у 7 тисяч глядачів. Вистави проходили протягом двох місяців, і на всіх концертах цей гігантський амфітеатр був переповнений. Кармен – це надзвичайно складний цікавий образ, це був дебют молодої співачки в цій ролі. Тепер Олена співатиме її і в інших театрах. У Олені є коханий чоловік, який супроводжує у поїздках і буває на її спектаклях – звичайно, коли він має таку можливість. Олена розповідає, що намагається часто бачитись з мамою, вона приїжджає на деякі спектаклі, якщо це не дуже далеко і не дуже складно. Мама Олені – професійний музикант, і її поради для співачки дуже важливі. Вона ж і найсуворіший критик для відомої співачки.

Зараз Олена живе та працює в Австрії, вивчає новий вокальний репертуар, влаштовує концерти та активно допомагає Україні. З 2022 року активно засуджує політику російського уряду та розповідає всій Європі про мужній український народ.

Висновок: Олена Белкіна – гордість України. Завдяки своїй цілеспрямованості вона підкорила провідні сцени Європи, прославляючи рідну країну на весь світ. Але не дивлячись на вже успішну кар'єру вона продовжує розвивати власний унікальний голос, постійно поповнюючи репертуар новими творами.

Список використаних джерел

1. Вікіпедія. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%94%D0%BB%D0%BA%D1%96%D0%BD%D0%B0_%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B0_%D0%AE%D1%80%D1%96%D1%97%D0%B2%D0%BD%D0%B0 (дата звернення: 18.04.2025).
2. Odessa Classics. URL : https://odessaclassics.com/artist/lena_belkina/ (дата звернення:

18.02.2025).

3. Ukrinform. URL :

<https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3639442-spivacka-olena-belkina-evropa-vze-ne-sprijmae-ukrainskih-mitciv-ak-sos-duze-shoze-na-rosijske.html>(дата звернення: 18.02.2025).

4. Rozmova. URL : <https://rozmova.wordpress.com/2022/12/08/lena-belkina/>(дата звернення: 18.02.2025).

5. Liza.ua. URL :

<https://liza.ua/stars/opernaya-zvezda-elena-belkina-kak-zolushka-stala-kar-men/>(дата звернення: 18.02.2025).

*Оксана ШАПОВАЛОВА,
старший викладач, завідувач відділом
теоретико–вокального відділення
Менської школи мистецтв*

ВІДЕО РЯД ЯК СКЛАДОВА УРОКУ МУЗИЧНО–ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН У МИСТЕЦЬКІЙ ШКОЛІ

Нова реальність сучасного світу диктує свої умови навчального процесу. Задача викладача – створення мистецького уроку, як цілісного організму, що може існувати у декількох інформаційних варіантах. Перший, надзвичайно важливий, але не завжди доступний з об'єктивних причин – «живий» урок offline та інакший варіант – урок online, як дистанційний спосіб подачі навчального матеріалу. І той і інший види необхідні у сучасній мистецькій освіті і, на мою думку, не можуть існувати без відео контенту. Теоретичні дисципліни, що викладаються у мистецькій школі – «Музична грамота і практичне музикування», «Сольфеджіо», «Музична література», «Бесіди про мистецтво», тощо – в тому чи іншому вигляді потребують використання відео ряду різних типів. У просторі інтернету існує досить багато видів відео ресурсів, які можна і потрібно застосовувати. Спробуємо класифікувати та аналізувати деякі з них.

«Ілюстрації» – конкретні зображення , які демонструємо за прямим призначенням, як підтвердження викладеного теоретичного матеріалу. «Ілюстрації» особливо необхідні на уроках «Бесіди про мистецтво» , «Історія мистецтва» та «Музична література».

«Короткі відео» – відео (1-2 хвилини), які містять навчальні вправи, короткі завдання, підсумковий теоретичний матеріал по даній темі чи узагальнення.

Їх можна використовувати як у процесі уроку, так і в якості домашнього завдання. «Короткі відео» стисло демонструють потрібні фрагменти навчального процесу, дозволяють швидко змінювати завдання, таким чином зберігаючи високий темп уроку, а ще привертають увагу учнів, зацікавлюють і спонукають до активності, бо, як правило, такі відео виконані яскраво, динамічно, креативно. На думку автора, вони найбільш актуальні у вивченні музичної грамоти, сольфеджіо, мистецтва.

Окремо хочу виділити «жанр» відео **«Слухання з нотами»** – це особливий і дуже актуальний відео контент, особливо на уроках музичної літератури, який дає змогу слухати та аналізувати музичний твір під час його виконання. Може використовуватися як під час «живого» уроку, так і для дистанційного навчання.

«Відео урок» – це відео більшого хронометражу, що містить викладення теоретичного матеріалу певної теми та завдань що до її освоєння. Матеріал – такого типу, як правило, створений з метою дистанційного навчання чи для домашнього повторення даної теми. В інтернет-мережі існують відео уроки практично з усіх теоретичних предметів мистецької школи. Але далеко не всі теми навчальної програми висвітлені.

«Відео тема» – це відео, що триває, як правило, більше 30 хвилин, демонструє глибоке висвітлення певної теми. Може включати декілька серій, в окремих випадках охоплює певні модулі ТНП. Навчальне відео такого типу – це своєрідний відео підручник, що містить посилання на інформаційні джерела, нерідко експонує цінні і рідкісні зображення чи ексклюзивний музичний матеріал, тощо. Здебільшого це масштабні теми по музичній літературі чи історії мистецтва.

Декілька слів про **«Електронний посібник»** – це не зовсім відео ряд і не електронна версія печатного видання підручника. Це сучасний продукт, що виник у результаті еволюції навчального процесу і є актуальною і перспективною формою дистанційного навчання. Як правило, електронний посібник містить посилання на ілюстрації чи окремі короткі відео, часто включає в себе практичні завдання. Нажаль, їх розроблено не так багато.

У процесі побудови власного практичного досвіду, мною було опрацьовано і використано чимало відео ресурсів багатьох авторів. З глибокою вдячністю і захопленням хочу відмітити роботи Ольги Карелкіної, Олени Кашкахи (у «жанрі» «короткі відео» – це інтонаційні, ритмічні

вправи, диктанти для предметів «Музична грамота і практичне музикування», «Сольфеджіо», та «Бесіди про мистецтво») [4, 5], Марії Бабенко та Світлани Ганджук («відео уроки» з предметів «Сольфеджіо», «Музична література») [1, 3], Галини Венничук («Відео тема» з предмету «Музична література», «Бесіди про мистецтво») [2], Лариси Гуменюк та Тетяни Корнакової («Електронний посібник» з предмету «Бесіди про мистецтво»). Навчальні відео демонструють високу професійну майстерність авторів, глибоку компетентність у вивченні інформаційних джерел, досконалі вміння працювати з програмами для створення відео. Інформація, правила та завдання викладені творчо, цікаво, лаконічно і, водночас, доступно для дитячого сприйняття різних вікових категорій. Кожна відео сторінка виконана досконало як у плані оформлення, так і у способі подачі матеріалу: чітка дикція, професійна інтонація диктора аудіо ряду, важливі поняття виділені окремим кольором чи шрифтом, багато ілюстрацій, що необхідно для зацікавлення учнів, тощо.

Таким чином, відео ряд у різних його проявах сприяє вивченню музично-теоретичних дисциплін. Це важливий засіб, що допомагає учням сприймати та засвоювати навчальний матеріал, робить урок цікавішим і змістовнішим, допомагає за короткий час викласти більшу кількість інформації, спонукає до самостійного опрацювання інформації, в деяких випадках навіть направляє у дослідницький простір.

Список використаних джерел

1.Марія Бабенко. Скарбничка теоретика.

URL: https://www.youtube.com/channel/UC8_JLFWMoRYLNWLHCeP3i1w

(дата звернення 06.11.2022).

2. Галина Венничук.

URL : https://www.youtube.com/channel/UCgWcYSTIw_Kn545WuJSgXoQ

(дата звернення 09.12.2021).

3. Світлана Ганджук.

URL: <https://www.youtube.com/channel/UCsCGOuj-N2aUO1exl3mdraQ>

(дата звернення 23.10.2023).

4.Ольга Карелкіна.

URL :<https://www.youtube.com/channel/UChqMM3g4tXmN91jQHNrn-2Q>

(дата звернення 07.11.2021).

5.Олена Кашкаха.

URL:https://www.youtube.com/channel/UCGjU2TGc_ruv_-Z729HXRPO

(дата звернення 09.11.2022).

Марина ШИЛІНА

*студентка 2-го року навчання магістратури
історико-теоретичного факультету,
кафедри історії української музики і фольклористики
НМАУ ім. П. Чайковського
Науковий керівник – Олена ТАРАНЧЕНКО,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії української музики
та музичної фольклористики Національної музичної
академії України імені П. І. Чайковського*

ПОСТАТЬ І МІСЦЕ СІМОНА КАМАРТІНА В МУЗИЧНОМУ ДІАЛОЗІ ШВЕЙЦАРІЯ-УКРАЇНА (ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ)

Проблема інтеграції культури України в європейський простір перебуває в зоні підвищеної уваги політиків, культурологів, мистецтвознавців, музикознавців. У нинішній непростій ситуації, коли необхідність підтримки й солідарності європейських країн з українським народом в його протистоянні ворогові набула особливої ваги, ця проблема сповнилася гостроти й потребує комплексного, інтегрального підходу. Зокрема, в сучасному українському музикознавстві здійснюються перші кроки на шляху дослідження музично-культурних зв'язків України з різними європейськими країнами. В цьому сенсі діалог Україна-Швейцарія є одним з менш досліджених векторів. Його розробка вимагає ретельного пошуку, вивчення і систематизації архівних матеріалів, історії культури обох країн, розробки спеціальної методики і методології, а, перед усім, накопичення джерельного матеріалу з подальшим його аналізом і узагальненням. Це визначає актуальність і наукову новизну поданої публікації.

Сьогодні музичні зв'язки між Україною та Швейцарією активно розвиваються та зміцнюються, сприяючи взаємному культурному обміну. Ці взаємини набули особливого поживлення в наш час. Вони відзначаються різною інтенсивністю і діапазоном контактів, різноманітністю форм. Зокрема, особливо активно діалог Україна-Швейцарія відбувається на рівні концертної роботи, фестивалів. Важливу роль в музично-культурних взаєминах відіграють офіційні (Посольство України в Швейцарії, інститут «ProHelvetia») та приватні установи, а також активна діяльність багатьох швейцарських громадських діячів, діячів мистецтва, музикантів-виконавців.

Серед ентузіастів такої важливої справи однією з найяскравіших постатей є швейцарський музикант-виконавець, диригент, видавець,

громадський діяч Сімон Камартін (нар. 25.09.1945, Мустер, Швейцарія). Він народився в родині музикантів. Перші уроки гри на скрипці отримав від батька. Попри мрію стати альтистом у струнному квартеті, спершу здобув освіту біолога в Базельському університеті, паралельно займаючись музикою. Після викладацької діяльності в гімназії м. Дізентісу остаточно перейшов до занять музикою, беручи уроки альтя. Наприкінці 1990-х повністю присвятив себе мистецтву [1].

Його діяльність в Україні розпочалася у 1998 році, коли «ProHelvetia» (державний фонд для сприяння та популяризації сучасного швейцарського мистецтва і культури) створив в Східній Європі так звані «антени» (філії, які займалися культурною діяльністю в Східній Європі). Вони розташовувалися у семи країнах: Чехія, Словаччина, Угорщина, Румунія, Болгарія, Польща, а серед них – і Україна.

Відтоді С. Камартін є одним з активних промоутерів української культури, палким прихильником сучасної української академічної музики. Митець неодноразово підкреслював, що популяризація української музики займає 90% його творчої діяльності. Цю ідею він спрямує і на терени Швейцарії, водночас ставлячи за мету й пропаганду швейцарської музичної традиції.

Він – активний організатор концертів українських музикантів. Такі концерти відбуваються систематично як в Швейцарії, так і в Україні (зокрема, у Львові).

Ще один важливий показовий вектор діяльності С. Камартіна – видавничий. Музикант – один з активних пропагандистів і видавців у Швейцарії творів сучасних українських композиторів. Принциповим є переконання митця, що написані партитури «не повинні бути лише національним шедевром. Цю музику повинна знати світова спільнота» [2].

Завдяки його діяльності побачили світ твори Є. Станковича, композиторів І. Щербакова, Г. Гаврилець, Б. Фільц, Ю. Ланюка та інших. Вони набули популярності не тільки у Швейцарії, а й за межами Європи.

С. Камартін активно стимулює творчу енергію та інтерес українських митців до культури Швейцарії. На його замовлення було створено ряд композицій на тексти швейцарських поетів. Зокрема, на вірші сучасних авторів ретророманською мовою. Це, за задумом С. Камартіна, сприяє кращому взаємопізнанню мистецтва обох країн.

Окрім того, швейцарський митець сприяє творчій співпраці та взаємообміну досвідом музикантів наших культур. В інтерв'ю авторці публікації С. Камартін підкреслює, що діалог Україна-Швейцарія в музиці

набуває зараз нового дихання. «Сьогодні помітно, – підкреслює він, – що українці усвідомлюють прихід нової епохи. Це час, коли підхід до планування змінюється, а необхідна гнучкість стає реальністю. Зараз працювати стало значно приємніше й продуктивніше» [2]. Він переконаний, що це сприятиме плідній перспективі взаємозв'язку обох країн.

Список використаних джерел

1. Hugo Schär. Purtret Simon Camartin.
URL:<https://www.rtr.ch/cultura/musica/purtret-simon-camartin> (дата звернення 01.02.2025).
2. С. Камартін. Інтерв'ю від 17.11.2024 авторці публікації. Особистий архів авторки.

*Ірина ШПАК,
студентка III курсу ОПП Теорія музики
Чернігівського фахового музичного коледжу ім. Л.М.Ревуцького
співавтор-консультант - Сусанна ІВОЛГА,
викладач-методист, голова циклової комісії музичної літератури Чернігівського
фахового музичного коледжу імені Л. М. Ревуцького*

ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ «АЛКІД» ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО

Дмитро Бортнянський – композитор, співак, диригент та педагог Східної Європи другої половини XVIII століття, який вважається одним з найвідоміших музичних діячів свого часу. В його творчості розвинувся класичний стиль з впливами сентименталізму. Він автор багатьох хорових духовних концертів, камерно – інструментальних творів, шести опер.

Творчості митця присвячені ґрунтовні дослідження музикознавців: В.Іванова, О.Корній та М.Рицаревої, в яких вони аналізують стильові особливості, драматургію, інтонаційну сферу композицій Бортнянського.

Перші три опери Бортнянський написав під час 10-літнього стажування в Італії. Це опери «Креонт» (1776), «Алکید» (1778), «Квінт Фабій»(1779). Всі три опери були поставлені у Венеції та Модені, супроводжувалися великим публічним успіхом та схвальними відгуками преси. «За основу творів взято схему італійської опери *seria*, що виникла в епоху Бароко з її суттєвими

рисами: сюжет з античної міфології або історії, типова номерна будова з опорою на статичні арії, блискучий віртуозний стиль бель канто, яким і прославився даний тип опери. Однак Бортнянський надає цій усталеній традиції індивідуального тлумачення, яке пов'язане з впливом нової класицистської естетики»[4,162].

Мета роботи: висвітлити підпорядкування драматургії сюжетному розвитку опери з виявленням важливих драматургічних зон: розстановка протидіючих сил, кульмінації, розв'язка, роль хору та оркестру в музичній драматургії твору.

Опера «Алкід» на лібрето П'єтра Метастазіо на основі алегорії філософа V століття до н.е. Продика вперше була поставлена в 1778 році у Венеції, в театрі «Sant Samuel».

Головний герой Алкід стоїть на життєвому роздоріжжі, зустрівши двох богинь Едоніду та Аретею – з відповідним уособленням Насолоди та Доброчесності. Перед ним нелегкий вибір, який вплине на його подальше життя. Поборовши всі емоції та труднощі, Алкід обирає Аретею та чесне й світле майбутнє.

Опера «Алкід» (лібрето П.Метастазіо) – це своєрідний камерний різновид опери *seria*. Фабула твору – світ особистих переживань і почуттів Геракла. У творі немає паралельних сюжетних ліній, відсутня заплутана інтрига і обмежена кількість дійових осіб: Алкід, головний герой, який перебуває на роздоріжжі перед вибором життєвого шляху, його наставник – Фронім втілення Мудрості, богині Едоніда – втілення Насолоди і Аретея – втілення Доброчесності.

Композиція опери і зміст.

Як вважає дослідниця Дувірак Д.А., I дія – моральний поєдинок героя з Едонідою що спокушає його зеленими насолодами, II дія – діалог Алкіда та Аретеї, який завершується вибором героя, незважаючи на погрози царства Фурій, III дія – лаконічний епілог що прославляє мужність та героїзм [4, 162].

I дія – складається з чотирьох сцен. В ній відбувається зав'язка внутрішнього конфлікту – сцена Алкіда з Фронімо та велика сцена з Едонідою. В I дії напружений поєдинок Едоніди та Алкіда вирішено за принципом рондо: своєрідний рефрен – три арії Едоніди, що з кожним разом набувають більшої переконливості. Їм відповідають «епізоди» – аріозні репліки Алкіда, сповнені сумнівів. І саме ця динамічна сцена є першою кульмінаційною зоною: вона позначена наскрізним розвитком, що виводить за межі статичності опери *seria* і свідчить про прояви реформаторських рис в композиції даної опери.

II дія – складається з дев'яти сцен. Ця дія присвячена розвитку образу Алкіду та експозиції Аретеї. Арія Аретеї з V сцени має урочистий характер, спокійний темп. Інтонація вокальної партії впевнена та непохитна, що підкреслює силу і гідність Аретеї та створює контраст з арією Едоніди.

Заключна картина II дії сповнена напруження та динамізму, коли, за сюжетом, Алкіду погрожують пекельні духи, намагаючись його налякати. І в цій сцені - боротьби Алкіда з силами пекла - інтонації його партії набувають вольового, мужнього характеру. Ця завершуюча другу дію сцена також має наскрізний розвиток і вона є центральною кульмінацією опери.

Образ Алкіда Бортнянський розкриває у розвитку. Аріям Алкіда притаманний ліричний настрій, вони здебільшого мають наспівну мелодику. Це арії «О, Боги славні милосердні», лірично-схвильована арія «Я схвильований до краю». У партії Алкіда при розкритті його сумнівів і переживань значну роль відіграють речитативи *accompanato*, це речитативи з 2 сцени I дії, а у 8 і 9 сценах в мелодиці в партії Алкіда переважають декламаційні інтонації. Інші персонажі опери Фронім, Едоніда, Аретея мають відповідні характеристики в музиці, але всі вони статичні і не зазнають змін. Інтонаційна сфера партії Едоніди лірична кантилена, а партія Аретеї пройнята рішучими декламаційними інтонаціями.

Важливу драматургічну функцію виконує хор. В I дії «Вас життєве манить море» хор оспівує царство насолоди, в II дії закликає до складного шляху життя, сповненого добрих вчинків. В III дії перший хор «Іди, Алкіде, в храм великий» прославляє Алкіда і заключний хор «Добрі душі» має моралізаторське спрямування.

Важливу роль в опері відіграє оркестр. Він складається зі струнного квінтету, парного складу флейт, гобоїв, валторн, а також литавр і чембало. Оркестр виконує не тільки акомпануючу роль, а має і самостійну функцію.

В аріозо Алкіда у 8 сцені на перший план виходить оркестрове звучання драматичного характеру. Значна роль оркестру і в 9 сцені боротьби Алкіда з фуріями.

III дія – фінал опери, складається з трьох сцен.

За твердженням Дувірак Д.А., в опері «Алکید» Бортнянський виявив себе зрілим майстром. Використовуючи усталені традиції опери *seria*, композитор переосмислював їх і підпорядковував завданням нового часу. Бортнянський фактично йшов шляхом реформатора Глюка, не декларуючи принципів оперної реформи, а наповнюючи стару схему новітніми ідеями та надаючи їм логіки класичної музичної драми [4, 164].

Список використаних джерел

1. Іванов В. Дмитро Бортнянський. Київ:Музична Україна,1980. 143 с.
2. Корній Л. Історія української музики Частина друга (друга половина XVIII ст). Київ-Харків-Нью-Йорк: М.П.Коць,1998. 386 с.
3. Рыцарева М. Дмитрий Бортнянский жизнь и творчество композитора, Издание второе переработанное и дополненное. Санкт-Петербург: Композитор, 2015. 389 с.
4. Українська музична література від найдавніших часів до початку XIX століття. Ч.1. СМП «Астон». Тернопіль, 2000./ Дмитро Степанович Бортнянський (1751-1825). Д. А. Дувірак.156-180 с.

*Галина ШИМОНЯК,
викладач вищої категорії
Дрогобицького музичного фахового коледжу
ім.В.Барвінського*

НАРОДНА ПІСНЯ В ДОСЛІДЖЕННЯХ ТА ТВОРАХ ІВАНА ФРАНКА

Будучи різнобічно творчим, Іван Франко дуже любив музику. За час свого життя він зробив чималий внесок у розвиток пісенно-народної творчості. На його творчість впливали дивовижні музичні твори того часу, в якому він жив. Поетична спадщина Івана Франка і музика є настільки цікавими і захоплюючими, що стали предметом для розгляду.

Іван Франко мав неабияке музичне обдарування, цьому сприяла народнопісенна традиція. Не випадково він став одним з поборників народності в музичному мистецтві України останньої чверті XIX і початку XX ст. Він постійно спрямовував композиторів і дослідників до народних мелодій.

Центральне місце серед фольклористичних праць Франка належать дослідження про українські народні пісні. І це не випадково, про це свідчать його залюбленість у народну пісню ще з раннього дитинства і вплив матері на його уподобання. Його перший надрукований у 1874 р. вірш так і називався – «Народна пісня». Про неї він говорить у своїх поезіях «Народні

пісні», «Наймит», «Пісня і праця», називаючи її (пісню) «одним із найцінніших наших національних надбань і одним із предметів оправданої нашої гордості». В ході ознайомлення з народною пісенною творчістю (а у його багатотисячній бібліотеці було 750 книжок з фольклору) Франко дивується поетичністю, чудовими образами, порівняннями, правдивими поглядами на життя, особливо у весільних, дитячих, родинних піснях. За своє сподвижницьке життя Іван Франко записав понад 400 пісень і 1300 коломийок, а всього близько 4 тис. творів.

Науковий здобуток митця про українську народну пісню зафіксований ще й у працях «Українські записи Порфирия Мартиновича», «Остап Вересай», «Сербські народні думи» тощо. Народні пісні, як і поезії Тараса Шевченка, він вважав найвищим досягненням творчості українського народу, джерелом для пізнання його духовного життя, функції народної пісенності, її виховне та пізнавальне значення, погляди та думки про певні соціально-економічні та історичні події. Як зазначає збірник «Матеріали для культурної і громадської історії Західної України», він навіть думав написати історію України на основі пісень і переказів про неї. Шкода, що цього не вийшло, бо ми б мали правдиве бачення історичного процесу тих часів.

Як видатний українознавець і прихильник культурно-історичної школи в науці, Іван Франко вважав, що історія народу й історія суспільної психології закріплена в різних художніх пам'ятках, зокрема у народній пісні, турбувався, щоб мелодії народних пісень були записані на нотному папері.

Найважливішими проблемами вивчення народнопоетичної творчості він вважав «зв'язок пісні з життям і його інтересами, зв'язок з історією народу, його національною свідомістю та соціальним почуттям. «Для Івана Франка мистецтво є священнодійством. Бо об'єкт його інтересу – людина, а людина є мікроклітиною й образом створеного Богом світу».

Характерною рисою І. Франка як збирача народної пісні є те, що він записував усі пісенні жанри без винятку, причому ті їх зразки, які зустрічав у живому побутуванні. Це дало йому змогу сприйняти всю ту емоційну атмосферу, яка створювалась під час співу, відповідно настроювала співаків і слухачів. Основну масу пісенних записів Івана Франка становить народна лірика - пісні про кохання та родинне життя.

Як відомо, ліричними піснями називають фольклорні твори, які віддзеркалюють психоемоційну сферу народного життя. Генетично вони пов'язані з обрядовою лірикою, однак як самостійний жанр сформувались значно пізніше – у XVI ст.

Лірична пісня найчастіше має монологічну будову, хоч іноді припускає використання діалогу. Ключовим композиційним прийомом ліричної пісні виступає психологічний паралелізм, що передбачає зіставлення людського життя з явищами природи. Картина природи в цьому випадку має символічний зміст — вона підпорядкована розкриттю психологічного стану героя. Нерідко психологічний паралелізм подається на початку пісні, однак у деяких випадках він може поширюватись на весь твір. У ліричній пісні використовуються також близькі до паралелізму народні порівняння. Символіка ліричних пісень досить різноманітна, щоправда, вона, як правило, передає два загальні значення – горя і щастя. До поширених у ліричних піснях художніх прийомів належать також постійні епітети, персоніфікація, гіпербола.

Саме до цього жанру відноситься народна пісня «Ой ти, дівчино, горда і пишна». У ній засобами образної характеристики ліричної героїні стають поетичні звертання парубка («дівчино, червона калино», «дівчино, повная роже»), які вказують на заворожливу та величну красу молодиці, адже і рожа, і калина асоціюються найперше з дівочою вродою та чистотою. Лейтмотив взаємного й щирого кохання ускладнений мотивом людського пересуду, котрий заважає закоханим уповні відчувати своє щастя. Характерним для народної пісенності є те, що зменшено-пестливі форми вживаються навіть щодо ворогів («вороженьки»). Очевидно, це пов'язано з ментальними рисами українського народу, зокрема його лагідною вдачею.

Своєрідною літературною обробкою цієї пісні є вірш Івана Франка «Ой ти дівчино з горіха зерня», який в повній мірі розкриває майстерність письменника. Цей твір також може служити прикладом відношення до народнопісенної основи творцями 19 століття: використання цитат в оригінальних творах для підкреслення близькості та розуміння власного народу.

Значну естетичну функцію у вірші, який має монологічну будову, виконує пісенний паралелізм, лірична оповідь вибудована з риторичних запитань: «Ой ти, дівчино, з горіха зерня, Чом твоє серденько – колюче терня? Чом твої устоньки – тиха молитва, А твоє слово остре, як бритва?»

Стилістично нейтральні слова «серденько», «слово» в контексті твору набувають нового смислового наповнення, асоціюються не з чарівною, а холодною дівчиною, якій байдужі глибокі почуття ліричного героя. При цьому врода коханої змальовується в річищі фольклорної поетики, а тому протиставляється їй норовистій вдачі, її серцю «колючому», як шпички терня,

словам гострим, як бритва. Проте ці порівняння не свідчать про важкий характер дівчини.

Просто вона не кохає юнака, який безтямно любить її, захоплюється красою очей, котрі «сяють тим чаром, / Що запалює серце пожегом», іменує милу «ясною зорею».

Душевні переживання ліричного героя зображуються через багату образну палітру, а також контрастні суб'єктивні оцінки:

«І чом твій усміх – для мене скрута,
Серце бентежить, як буря люта?
Ой ти, дівчино, ясна зоре!
Ти мої радощі, ти моє горе!»

Митець характеризує ліричного персонажа за допомогою антонімів, поєднання кількох значень слів, внаслідок чого поетичний образ звучить багатоголосо. Прекрасним є кохання, його істинна сутність, без досягнення якої людина морально гине. Це шлях у світ справжніх цінностей, у світ гармонії, до самого себе і коханої.

Римування вірша відповідає принципу римування в українському фольклорі – переважають морфологічні рими, тобто між собою римуються однакові частини мови (чаром – пожегом; зоре – горе).

Відтак музичне звучання строфи, гра тонів і напівтонів зливаються в органічну єдність, наповнюючи поезію особливим колоритом і створюючи своєрідний сплав музики й живопису, завдяки чому художній образ стає зримим і окресленим. Вірш увиразнюють паралелізм («Ой ти, дівчино, ясна зоре! / Ти мої радощі, ти моє горе!»), а також лексичні анафори («Ой ти, дівчино...»).

На закінчення варто підкреслити, що своєю сорокалітньою творчістю Іван Франко порушив питання про участь фольклору в міжнаціональній культурній взаємодії, про літературне звертання до народнопоетичного матеріалу та методи дослідження літературно-фольклорних зв'язків.

Список використаних джерел

1. Черепанин М. Музикознавчі дослідження Івана Франка. Етнокультурні процеси в українському урбанізованому середовищі ХХ ст. Вип. 2. Івано-Франківськ : [б. в.], 2006.

Тетяна ФОЙДЕР,
викладач-методист
Дрогобицького музичного фахового коледжу
ім.В.Барвінського
Микола ПАРХОМЕНКО,
викладач
Дрогобицького музичного фахового коледжу
ім.В.Барвінського

ФАКТОРИ СЦЕНІЧНОГО ХВИЛЮВАННЯ

Різні види сценічного виконання вимагають великої підготовки, майстерності і володіння способами максимального розкриття можливостей виконавця. Для правильної побудови сценічного виступу потрібно визначити особливості особистості виконавця. Виховання виконавських якостей має на увазі турботу про ефективність діяльності виконавця, що у свою чергу ставить задачу психологічної підготовки виконавця до виступу на сцені.

Проблема адекватного поведіння на сцені породжена безпосередньою виконавською практикою. У середовищі музикантів – професіоналів ця проблема розглядається з кінця 17-го століття. Вона включена багатьма методистами у свої роботи про виховання музиканта. І сьогодні ця проблема як і раніше актуальна і значима для безлічі виконавців на різних інструментах, педагогів, учнів, тому що саме психологічні підходи до її рішення недостатньо розроблені і не систематизовані.

Багато фактів з історії виконавської майстерності підтверджують, що навіть самий досвідчений музикант не застрахований від провалу на сцені, якщо він не готовий до виконання. Рівень підготовки виконавця залежить не тільки від його минулого чи досвіду майстерності, але і від того, що відбувається із суб'єктом до початку виконання, від його способу реагування на сценічну ситуацію, що завжди залишається підвищеним стресовим фактором.

Публічний, концертний виступ є невід'ємною складовою професійної діяльності музиканта, найважливішим, завершальним етапом його підготовки.

Загальновідомо, що, створюючи музичний твір, автор закладає в ньому комплекс певних засобів музичної виразності з метою впливу на емоційний стан слухача. Однак у процесі живого звучання музичного твору цей вплив може бути різним залежно від багатьох чинників. Найпершим серед них є здатність виконавця вірно відтворювати нотний текст музичного твору, його

логіку і структуру. Вона залежить від майстерності музиканта-виконавця, адже він мріє про досягнення вершин у виконавській діяльності.

Виконавська майстерність – це вільне володіння своїм музичним інструментом і собою, що забезпечує інтонаційно-сміслову, інтерпретовану, одухотворену, емоційно-яскраву, артистичну втілення музичного твору в реальному звучанні.

Як доводять сучасні дослідження, ситуація публічного виступу може бути травматичною для психіки як дорослої людини, так і дитини. Відомо, що в результаті пережитого невдалого досвіду на сцені відомі музиканти та актори довгий час не могли побороти в собі страх сцени, серед них: П. Чайковський, К. Станіславський, Ф. Шаляпін, П. Казальс та інші.

Не є секретом, що внутрішні перепони, що виникли в результаті сильного негативного враження під час публічного виступу, стали причиною зміни професії для багатьох талановитих людей.

Кожен музикант на певному етапі свого шляху зіштовхується з проблемою сценічного хвилювання. Володіючи спеціальними знаннями та навичками саморегуляції, артист може повернути цю силу на користь виконання, в цьому разі хвилювання переросте у натхнення.

Список використаних джерел

1. Кириченко О. А., Ю. М. Кириченко. Сценічне хвилювання: причини виникнення і способи подолання. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2019. Вип. 13. С. 202-207.
2. Педагогічна майстерність: підручник / І. А. Зязюн, Л. В. Крамущенко, І. Ф. Кривонос та ін.; За ред. І. А. Зязюна. Київ : Вища школа, 1997. 349 с.

*Ірина ЧУПРИНА,
викладач–методист
відділу хорового диригування
Чернігівського фахового музичного
коледжу ім. Л. М. Ревуцького*

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНО–ПЕДАГОГІЧНА ШКОЛА: ТРАДИЦІЇ, ДОСВІД І ПЕРСПЕКТИВИ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ

Усвідомлення культурних цінностей свого народу, любов до українських народних пісень, знайомство з обрядами та звичаями сприяють глибшому сприйняттю світової класики, сучасної музики та розумінню місця української культури в загальній системі світових культур. Наприкінці ХІХ –

на початку ХХ століття в Україні сформувалася унікальна музично–педагогічна школа, яка відіграла визначну роль у вихованні дітей. Поєднання композиторського таланту й педагогічної майстерності було характерною рисою багатьох українських митців того часу. Значний внесок у розвиток музично–педагогічної школи зробили такі видатні діячі, як Микола Лисенко – засновник української національної музично–педагогічної школи, Микола Леонтович, Кирило Стеценко, Василь Верховинець, Пилип Козицький, Левко Ревуцький, Олександр Кошиць, Михайло Вериківський. Західноукраїнські композитори, серед яких Михайло Вербицький, Анатоль Вахнянин, Сидір Воробкевич, Іван Кипріян, Михайло Копко, Василь Матюк, Остап Нижанківський, Денис Січинський, Мирослав Гайворонський, Василь Барвінський, Ярослав Ярославський, Станіслав Людкевич, Філарет Колесса, також зробили вагомий внесок у розвиток теорії та практики музичного виховання. Вони були не лише композиторами, а й авторами шкільних підручників з музики, що свідчить про їхній безпосередній вплив на теорію й практику музично–естетичного виховання. Досвід представників Української музично–педагогічної школи покликаний відіграти позитивну роль в музичному вихованні, в належній підготовці нових контингентів слухачів для сприймання серйозної музики. Все це набуває особливого значення у наш час, бо ж загально відомо, що потужною перепоною перед натиском дурного смаку повинна стати прекрасна, вічно жива народна пісня, яка є одним з надієвіших факторів становлення здорового світогляду .

Проблема підбору шкільного репертуару є однією з найважливіших для викладачів мистецьких шкіл. Українські композитори – педагоги продемонстрували творчий підхід до цієї проблеми, використовуючи фольклорні збірки та аранжуючи народні пісні з урахуванням вокально–хорових можливостей дитячих колективів. Народна музика містить справжні перлини, які залишаються актуальними та цікавими для сучасних дітей.

Метою роботи є вивчення педагогічного досвіду представників української музично-педагогічної школи.

Здобувачам фахової передвищої мистецької освіти, освітньо-професійної програми «Хорове диригування», майбутнім викладачам мистецьких шкіл необхідно вивчати педагогічний досвід композиторів–представників української музично- педагогічної школи.

В передмові до збірки «Молодощі» характеристику музично-педагогічної діяльності М. В. Лисенка дає доктор мистецтвознавства Т. П. Булат. Дуже важливо, що чимало пісень дійшли до нас у вигляді співогри . «Композитор був переконаний, що музично – образне виховання – це

важливий захід розвитку творчих здібностей людини. Він вважав, що цей процес повинен починатися якомога раніше. В цьому, на думку митця, велику роль відіграватиме спеціально підібраний репертуар, високохудожні зразки фольклору, що йдуть з сивої давнини» [6, с. 4]. «М. В. Лисенко ввів до збірки «Молодощі» не лише пісенні мелодії з текстами, але зафіксував зразки танцювальної музики та подав коментар різноманітних весняних ігор» [6, с.4].

Отже, була збережена «народна сценографія, з якої в уяві виникають своєрідні мізансцени» [6, с.4]. «Молодощі» М. В. Лисенка присвячені саме іграм весняного циклу» [6, с.4]. «Засвоюючи хорео – музично – поетичні твори, діти навчатимуться бачити красу мистецтва і природи» [6, с. 4]. «М. В. Лисенко надав великого значення поєднанню зорових і звукових образів з ритмікою рухів, фантастики з реальністю, тому й не дивно, що казкові сюжети лягли в основу трьох його дитячих опер – «Коза Дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна», або «Снігова краля»» [6, с.4]. Цей шлях теоретично обґрунтував Б. Л. Яворський – засновник цілісної концепції асоціативного мислення. Взаємовплив музичних, літературно–мовних, зорових, рухових асоціацій є основою художньо–творчого мислення дітей. Тільки творча фантазія здатна дати поштовх до розвитку майбутнього митця, тому в період своєї праці у створеній ним Київській народній консерваторії (1921–1924 р.) Б. Л. Яворський зібрав два альбоми дитячої творчості, куди ввійшли дитячі малюнки, пісеньки, вірші. Те, що пропонували українські педагоги – відчуття метро-ритму через ритмо-рухи в іграх, хороводах, образність, використання простих музичних інструментів, імпровізаційність, сценографія, реалізував на практиці Карл Орф в «Інституті дитячого музичного виховання» у Зальцбурзі, рухаючись паралельним шляхом, відштовхуючись від австрійського та німецького фольклору.

Виховання дітей на матеріалі фольклору для М. В. Лисенка було кардинальним питанням у системі шкільної освіти. У відкритій на кошти громадськості «Музично-драматичної школі» композитор міг напівлегально реалізувати намір давати «дітям у науку співу шкільного здоровий, корисний матеріал з мелодій рідної пісні» [6, с.4]. У 1908 р. М. В. Лисенко видав «Збірку народних пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого й підстаршого віку у школах народних». «На Буковині майже одночасно з М. В. Лисенком один з поборників музичної освіти серед народу поет і композитор С. Воробкевич (Данило Млака) наполегливо готував шкільні пісенники, а у 1889 р. виборов право опублікувати у Відні три частини «Співаника для шкіл народних». Прихильниками Лисенкової справи

були також Леся Українка, молодий тоді фольклорист К. Квітка» [6, с.4], вони допомагали при упорядкуванні збірки матеріалами дитячих ігор і пісень з Волині. Композитор прагнув репрезентувати фольклор різних регіонів України – Чернігівщини, Полтавщини, Київщини, Харківщини, Херсонщини, Таврії, Подільщини. Класична поезія життя народного в його доісторичній добі, в добі релігійної творчості духа, в його віруваннях, в обрядових піснях, присвячених кожній порі року (весна–танки, веснянки; літо–купальські, петрівшні, заживні, обжинкові, осінь–весільні; зима–колядки, щедрівки) обійма в збірці значне місце. «Збірка..» завершується розділом «Пісні історичні» – козацькі, гайдамацькі, бурлацькі, чумацькі, рекрутські, цехові. У творчій і суспільно–культурній діяльності М. В. Лисенко подавав приклад повсякчасного піклування у підростаючого покоління громадської життєвої позиції. Саме тому в очолюваному композитором Київському клубі систематично відбувалися концертні ранки для дітей, поїздки на могилу Т. Г. Шевченка в Каневі, а в Музично-драматичній школі влаштовувались публічні концерти учнів та педагогів в клубах і товариствах.

В контексті даної теми неможливо не згадати фундаментальну працю Тамари Булат та Тараса Філенка «Світ Миколи Лисенка: національна ідентичність, музика і політика України ХІХ – початку ХХ століття». Це ґрунтовна, змістовна книга–альбом про життя і творчість засновника української музики Миколи Лисенка. У виданні висвітлена діяльність широкого кола культурних діячів, артистів, музикантів, художників, літераторів, які сприяли національному розвитку української культури, музики та мистецтва, проаналізовані культурологічні і політичні процеси вирішальні для розвитку, збереження і становлення української національної культури.

У 1989 р для учителів музики була видана книга «Практичний курс навчання співу у середніх школах України» з педагогічної спадщини М. Д. Леонтовича. «Митець був не тільки видатним художником, всесвітньо ушлявленим майстром хорових мініатюр, створених на основі кращих зразків української народної пісенності, диригентом і музично–громадським діячем, а й талановитим педагогом, який усе своє свідоме життя віддав дітям, важливій справі естетичного виховання юнацтва й дорослого населення» [7, с.5].

М. Д. Леонтович «послідовно дотримувався принципу визначальної ролі фольклору у справі музичного навчання дітей. Він пропонував починати з безнотного співу на основі народних мелодій, вважав ці мелодії незамінними в оволодінні нотною грамотою» [7, с. 5]. Композитор викладав в

музично–драматичному інституті ім. М. В. Лисенка, працював в школах, читав лекції на розмаїтих курсах, писав музику для дітей. М. Д. Леонтович «прагнув використати й пристосувати до місцевих умов не лише традиційний вітчизняний і західноєвропейський досвід» [7, с.6] в галузі музичної педагогіки, а й досягнення українських композиторів, які цій справі віддавали багато уваги й творчих зусиль. «Педагогічна спадщина М. Д. Леонтовича виявляє досконалий методичний апарат, міцну методологічну підготовку митця з опорою на кращі культурно – освітницькі традиції в цій галузі, на передовий досвід таких вітчизняних і зарубіжних музичних діячів» [7, с. 9], як К. Ріман, Жак–Далькроз, М. Лисенко, Б. Яворський, К. Стеценко, Я. Степовий, О. Кошиць, П. Демуцький, К. Квітка. «Публікація педагогічних праць М. Д. Леонтовича сприятиме орієнтації мистецьких вчительських кадрів на практичне використання кращого досвіду минулого, що відповідає основним завданням перебудови навчально – виховного процесу. Пропоновані в книзі матеріали М. Д. Леонтовича складають самостійний дидактичний фонд, на основі якого упорядник визначив тричастинну будову цієї книги :

1. Практичний курс навчання співу у середніх школах України (з нотними матеріалами)

2. Навчально-методичні розробки (навчальний посібник з нотної грамоти, методичні посібники з питань хорового співу та організації шкільного оркестру).

3. Шкільні твори» [7, с.8]

Значною подією в репертуарному питанні для дітей став цикл українських народних пісень у супроводі фортепіано «Сонечко» Л. М. Ревуцького, який із задоволенням використовують хоровики і вокалісти у своїй роботі з дітьми. «Сонечко» Л. М. Ревуцького вдало продовжує традиції українських митців – М. В. Лисенка, М. Д. Леонтовича, Я. Степового у справі музичного національного виховання підростаючого покоління.

«Продовжував традиції вітчизняного мистецтва Яків Степанович Степовий (Якименко), який приділяв значну увагу обробкам народних пісень для шкільних хорів, дитячого ансамблевого й сольного виконання» [9, с.5]. Його збірка «Проліски», що вийшла в перші післяреволюційні роки мала велике педагогічне значення. На кращих народнопісенних зразках вчилася не одне покоління українських дітей. «Три випуски «Пролісків» включають різноманітні дитячі пісні та ігри. Перший випуск розрахований на дошкільнят, другий і третій – на дітей шкільного віку. У першому випуску подаються пісні, що мають мелодію невелику за обсягом, але з яскравим

образним змістом. Обробляючи народну пісню, композитор використовує елементи багатоголосся, зокрема народно підголосковий склад у фортепіанному супроводі, імітує прийоми гри на народних інструментах. Цей випуск містить 9 колискових пісень. Вони легкі, доступні, мелодійні, тому їх можуть виконувати діти. Дитячі пісні цієї збірки під вправною рукою майстра перетворюються в своєрідні мініатюри – сценки. Пізніше такі твори стали типовими в творчості українських композиторів» [9, с.5] .

«У другому випуску «Пролісків» подаються одноголосні пісні для дітей шкільного віку. Композитор поступово ускладнює завдання, що постають перед учнями. У даному випуску чимало музичних ігор: «Засмучений зайчик», «Пускайте нас», танок «Женчик», хоровод «Ягілочка». Їх виконання обов'язково передбачає елементи танцю й театралізації.

Третій випуск «Пролісків» складається з двох частин. Перша – двоголосні, друга – триголосні пісні. Як і в попередніх випусках, тут подано обробки народних пісень й оригінальні авторські твори на тексти С. Руданського, Б. Грінченка, В. Пачовського, С. Черкасенка, І. Манжури. Увійшли в репертуар шкільних хорів і стали популярними пісні в обробці Я. Степового «Сидить дід на печі», «Ой ходила дівчина бережком», «Грицю, Грицю до роботи». Композитор майстерно передає життєрадісність пісень, їх здоровий гумор» [9, с.6].

Збірка «Проліски» не втратила актуальності і в наш час, вчителі музики знайдуть в ній прекрасний матеріал для роботи з дітьми.

Цікава постать Василя Миколайовича Верховинця (справжнє прізвище – Костів) – це відомий український композитор, диригент, хореограф, фольклорист і педагог. Значну частину свого життя В. М. Верховинець віддав педагогічній роботі. У 1919 – 1920 роках він працює лектором з методики хорового співу на диригентських курсах імені М. В. Лисенка у Києві та викладає дитячі ігри в Київському педагогічному інституті, а в 1920 – 1932 роках керує кафедрою мистецтвознавства Полтавського інституту народної освіти та викладає народні українські танці в трудшколі імені І. Котляревського. В. М. Верховинець – педагог справляє велике враження на слухачів своєю ерудицією, надзвичайною музикальністю, глибоким знанням фольклору, умінням цікаво побудувати та провести лекцію. В основу музичного виховання учнів був покладений власний дослідницький матеріал, крім того широко використовувалася спадщина українських та західноєвропейських класиків. Вміло показуючи кожну фразу, керівник сприяв всебічному розвитку музично – художнього смаку студентів. Народні пісні, що були пов'язані з іграми та танцями, засвоювались практично:

лектор подавав зміст гри, розподіляв ролі серед студентів, і після вивчення вокальної частини учні закріплювали пройдений матеріал, виконуючи пісню разом з рухами. Вражала кипуча енергія самого керівника, який не тільки робив цінні вказівки щодо вокалу, а й ретельно відпрацьовував жести, рухи і міміку тієї чи іншої гри. Така система подання матеріалу захоплювала студентську молодь, лекції проходили жваво, весело і продуктивно.

Саме в період активної педагогічної діяльності Василь Миколайович завершує роботу над «Весняночкою», що вийшла в світ у Харкові в 1925 році [1]. Бажання скласти збірку дитячих пісень виникло ще тоді, коли він почав вчителювати у народних школах Галичини. Молодого класовода постійно хвилює те, що багатющий ігровий доробок, створений народом і породжений дитячою фантазією, часом забувається і безслідно гине ніким не записаний і не упорядкований. До здійснення свого задуму Василь Миколайович приступив одразу після публікації «Українського весілля». Тоді автор уявив «Весняночку» звичайною збіркою дитячих ігор та пісень, але згодом бажаючи ознайомити вихователів з методикою своєї педагогічної роботи і, разом з тим, поглибити значимість посібника, вирішив внести до нього теоретичний розділ. Репертуар «Весняночки» автор побудував на основі фольклорного матеріалу власних творів та кращих зразків заново переосмисленої музично–ігрової літератури своїх сучасників.

Складання «Весняночки» збіглося з розпочатою раніше роботою над «Теорією українського народного танцю» і обидві, здавалося б різні за своїм призначенням праці, виявилися по суті органічно пов'язаними між собою: якщо в «Теорії українського народного танцю» автор подбав, аби значну частину танцювальних рухів та їх комбінацій пристосувати до дітей, то на сторінках «Весняночки» постійно зустрічалося посилення на «Теорію танцю», коли описуються ігри або інсценізовані пісні, в яких мають місце елементи хореографії.

«Весняночка» займає особливе місце в творчості В. М. Верховинця, вона ніби та колыска, де зростали його ідеї та задуми в галузі педагогіки, хореографії, композиції та інсценізації пісень. Отже, тенденція до інсценізації пісень і створення хореографічних композицій на основі народнопісенного матеріалу була властива творчості митця. Зародившись ще на початку творчої діяльності, лейтмотивом пройшла через усе його життя і остаточно утвердилась в роботі «Жіночого хорового театралізованого ансамблю «Жінхоранс». Роки життя В. М. Верховинця 1880–1938рр. У 1938 р. В. М. Верховинець був репресований та вбитий радянським режимом.

Серед композиторів – галичан особливий інтерес становить педагогічна діяльність і спадщина фольклориста зі світовим ім'ям композитора, академіка Філарета Михайловича Колесси. «Три посібники становлять основу його педагогічної спадщини. Це «Шкільний співаник», збірка пісень на два голоси «Співаймо» та «Збірник народних пісень» у викладі на три голоси для шкільних хорів» [5, с.207]. «Педагогічне кредо Ф. Колесси – музично – естетичне виховання школярів, передусім засобами народно – пісенної творчості» [5, с. 207]. «Укладання дидактичного матеріалу «Шкільного співаника» здійснювалося за принципом послідовності, що до труднощів нотних прикладів з поступовим ускладненням ритму мелодій і розширенням діапазону. Значний інтерес викликають «Вступні пояснення для вчителя», в яких розкриваються педагогічні прийоми музичного навчання дітей» [5, с.207]. «Ладова простота, наспівність, метро–ритмічна стійкість – усі ці ознаки характерні для народних пісень збірника. У вступній статті Ф. Колесса подає загальні методичні вказівки щодо набуття школярами початкових вокально – хорових навиків, які актуальні для сучасної мистецької школи» [5, с.108]. У «Шкільному співанку» представлені кращі зразки дитячого фольклору, що старанно відібрані із класичних збірок М. Сперанського, А. Конощенка, А. Коціпінського, А. Єдлички, О. Хведоровича, О. Кольберга, К. Квітки а також фольклорні записи самого Ф. Колесси.

Будучи добре обізнаним з фольклором Ф. Колесса добре знав і педагогічну літературу свого часу, зокрема шкільні посібники українських композиторів, кращі зразки яких використовував у своєму педагогічному доробку. Це «Збірка народних пісень» М. Лисенка, «Пісенник» С. Воробкевича, «Шкільний співаник» К. Стеценка. Дитячий шкільний репертуар широко представлений в збірниках: Я. Степовий «Проліски»; К. Стеценко «Шкільний співаник», «Луна»; М. Лисенко «Підручник для шкіл»; Л. Ревуцький «Сонечко»; П. Козицький «10 шкільних хорів», цикл «Волошки»; М. Вериківський «Хорові обробки народних пісень».

Вивчення збірок українських музикантів–педагогів, педагогічного досвіду, творчого підходу до дитячого музичного виховання, а також щира любов до музики й дітей є необхідними умовами розвитку майбутнього викладача мистецької школи.

Вокально-хорова робота з підготовчими та молодшими групами хору має включати народні пісні, ігри, хореографічні та драматичні елементи, рекомендовані до репертуару композиторами – представниками української музично-педагогічної школи. Здобувачам мистецької освіти важливо

опанувати багатий спадок українських композиторів, які створювали збірки народно-пісенного матеріалу для дітей. Особливу увагу слід приділяти вивченню таких жанрів, як: щедрівки, колядки, веснянки, купальські пісні, жартівливі пісні, коліскові, хорові та ігрові народні пісні й танці.

Ця робота має бути творчою, живою, захопливою, адже саме так із дітьми працювали представники української музично-педагогічної школи.

Список використаних джерел

1. Булат Тамара, Філенко Тарас. Світ Миколи Лисенко: національна ідентичність, музика і політика України ХІХ – початку ХХ століття. Нью-Йорк: Вестн. Вільна академія наук в США; Київ: Майстерня книги, 2009. 408 с.
2. Верховинець В. Весняночка. Вид 5. - Київ: Музична Україна, 1989р. 343 с.
3. Верховинець Я. Нарис про життя і творчість (спогади про батька). Сборник статей преподавателей КГМУ им. Р. М. Глиера «Проблемы музыкального образования». Київ, 1993. 372 с.
4. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість. Київ: 1990, 1999. 334 с.
5. Колесса Ф. Шкільний співаник. Київ: Музична Україна, 1993р. 220 с.
6. Лисенко М. Молодощі. Київ: Музична Україна, 1990р. 140 с.
7. Леонтович. М. Практичний курс навчання співу у середніх школах України. Київ: Музична Україна, 1989р. 236с.
8. Ревуцький Л. М. Сонечко. Київ : Музична Україна, 1989 р. 44 с.
9. Степовий Я. Проліски. Київ: Музична Україна, 1983 р. 112 с.

*Ірина ХАРЧУК, Єлизавета ОЛІЙНИК,
студентка I курсу відділу хорового диригування,
студентка II курсу відділу естрадного співу,
Чернігівського фахового музичного коледжу ім. Л. М. Ревуцького
Науковий керівник – Олена ФЕНЬ,
викладач музично-теоретичних дисциплін
Чернігівського фахового музичного коледжу ім. Л. М. Ревуцького*

СТИЛЬОВІ РИСИ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛК-ДЖАЗУ НА ПРИКЛАДАХ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ ВИКОНАВЦІВ МЛАДИ ТА ГУРТУ LELEKA

Сучасна музика містить в собі безліч різних течій – велика кількість виконавців створюють величезне жанрове різноманіття, використовують у своїй творчості усілякі художні прийоми та техніки; одним словом – все на будь-який смак. З часом чітка межа між сталими, всім відомими явищами почала розмиватися й в результаті утворювалися нові жанрові напрямки шляхом об'єднання вже існуючих. І звичайно ж, фолк-музика не стала винятком. На сьогодні можна почути безліч цікавих тандемів традиційної музики з іншими жанрами. Наприклад, фолк-рок, фолк-поп, інді-фолк, неофолк, етнелектроніка та багато інших. Серед них також виділяють фолк-джаз, який є предметом даного дослідження! Та звідки ж він бере свій початок?

Отже, *сучасна фолк-музика* (з англ. – «народна музика») – музичний жанр, який розвинувся на основі народної музики в середині ХХ століття через тенденцію серед молодих виконавців до відновлення, осучаснення й основне - популяризацію традиційної музики своїх предків серед масової аудиторії [6]. Він бере свій початок з *фольклору* (з англ. – «народна мудрість», «народне знання») – це народна творчість усної традиції, тобто та, що передається з уст в уста від покоління до покоління. Він охоплює поетичну, музичну, хореографічну та драматичну творчість народу [3].

Джаз (є різні варіанти походження й значання цього слова, ось деякі з них: «хвилювання», «збудження», «блукати», «впадати у веселий стан» і т.д.) - вид музичного мистецтва, що виник на межі ХІХ-ХХ століть в США серед афроамериканців, які були жертвами пригноблення та тотальної дискримінації, на базі чого й почали створюватися перші джазові твори. На підставі цього часто музику цього жанру називають «музикою свободи». [2]

Й, зрештою, *фолк-джаз* (або етно-джаз, джаз-фолк) – це музичний стиль, який поєднує традиційну народну музику різних країн з елементами

джазу; через поєднання таких багатогранних жанрів виникають дуже незвичні явища з широким спектром проявів. Його витoki можна простежити в середині ХХ століття у США, коли такі артисти, як Джиммі Джуффре та Тоні Скотт використовували різні підходи до введення зразків народної музики задля урізноманітнення звучання своєї творчості [7].

Якщо ж говорити саме про Україну, то ні для кого не секрет, що вона славиться своїми давніми традиціями та історією народу. Саме на нашій землі протягом довгих років створювалися унікальні музичні інструменти різного штибу, з'являлися нові обряди, переважно, на честь свят. Маючи такий міцний фольклорний фундамент, українці також доклали й свого неоціненного внеску в жанрі етно-фолку! Поєднання джазової музики з українським народним співом є потужним способом створення нових музичних форм, інтеграції різних традицій. Джаз-фолк утворюється на основі глобалізації, проте, в той же час зберігає й справді плекає нашу унікальну культурну ідентичність [1].

Загалом, видозмінювання музичного твору, певного мотиву або мелодії шляхом аранжування, транскрипції та гармонізації називають *обробками*. Але це визначення явища в його широкому значенні. У вузькому сенсі – це специфічний жанр на межі професійної музики та народної. Це вже авторський твір, в основі якого лежить переведений в письмову форму усереднений варіант народного наспіву з незчисленої кількості його усних втілень. На його основі композитор або гурт творить щось абсолютно своє.

Часто фолк-джазові твори є джазовими обробками народних наспівів. Ось кілька прикладів, на основі яких можна виявити деякі стильові риси, притаманні цьому жанру (розглядаються приклади лише вокального фолк-джазу).

Однією з артисток, яка працює в стилістиці етно-джаз, є *Mlada (Марина Юрасова)*. Її музична ідея полягає в синтезі українських народних мотивів з різними сучасними музичними напрямками, такими, як джаз, поп та ф'южн. Младу, власне, можна вважати однією з засновниць цього жанру [5], оскільки її *перший сольний альбом «Ой весна, весна», виданий у 2005 році*, став першим українським альбомом у стилі етно-джаз. В свій час, музику з цього альбому крутили на радіо в різних країнах світу, де його назвали одним із найцікавіших проєктів української сучасної музики, й ми підтримуємо таку тезу! [4] Пісня, яку пропонується розглянути, якраз є частиною цього альбому.

«Ой сосонка, літом і зимою зелена» – це обробка весільної пісні, що відносять до обрядових. Загалом у цій пісні мова йде про молоду дівчину, яка

виходить заміж, як вона вже сумує за своїм дівоцтвом, юними літами й дещо боїться розлуки з рідним домом, матір'ю та майбутнього шлюбу. Оригінал твору (народний наспів) складається з повторюваних поспівок. В той час, як у версії Млади, прослідковуються прояви варіації, зміщення акцентів, відхилення від оригінальної тональності (ля мажор) у однойменний мінор (ля мінор), певні ритмічні зміни (тріольна пульсація), імпровізаційну частину, інструментальні програші та сольні епізоди. Можна також звернути увагу на незвичне звучання струнних, а саме електроскрипки: хроматичні та дисонансові ходи додають цій пісні неабиякої виразності. Ця пісня є чудовим прикладом симбіозу фолку та джазової музики, серед цікавих аспектів взаємодій яких є: поєднання різноманітних інструментів, як народних (баян, дзвони, бубон, сопілка), так і класичних джазових (контрабас, скрипка); фрагменти з чоловічим бек-вокалом, що ніби відсилають до хорової творчості українського фольклору; органічне застосування різних вокальних прийомів, такі як мелізми, невеликі глісандо, імпровізація, наближено народний белт та інші манерні прикраси. Виконавиця використовує різний інструментальний склад при виконанні цього твору під час різних концертів, показуючи можливості різноманітних варіантів трактування будь-якого народного джерела!

Гурт «Leléka» – це український фолк-джаз квартет з Берліну, заснований українкою Вікторією Лелекою (справжнє прізвище Антон) у 2016 році. Особливістю цього гурту є територія формування (Німеччина), різнонаціональний склад (німецькі артисти Роберт Вінрьодер, Якоб Хегнер, польський контрабасист Томас Коларчик та українська вокалістка), і при цьому вони створюють обробки саме українських народних пісень. Квартет часто подорожує Європою, популяризуючи таким чином український етно-джаз та народну пісню. Також гурт відомий завдяки треку до українського історичного серіалу «І будуть люди». І буквально нещодавно, у 2025 році, у гурту «Leléka» вийшов альбом «Kolysanky» про світ старовинних українських колискових. Цей альбом присвячено «усім українським дітям, які були вбиті, покалічені, осиротілі, відірвані від батьків і депортовані Росією» [9]. Пропонується розглянути пісню з цього альбому.

«Ne zhal'» – це обробка народної колискової – жанру родинної лірики. Спів над колискою вважався своєрідним обрядом для захисту дитини. Оскільки «тексти цих пісень не завжди тривіальні та дитячі, а розповідають про труднощі» [9], текст пісні можна трактувати по-різному. Це історія про зламану колиску, але мати не шкодує за колискою, а хвилюється за дитину, зламана ж колиска в трактовці гурту має символ зловісності та трагічності.

Народний оригінал є доволі простим за мелодією та ритмом, має 4 куплети. Гурт зберіг народну основу (наспів та гармонічну канву), створивши пісню в куплетно-варіаційній формі, притаманній народній музиці, в тональності c-moll. Мелодія побудована в основному на діатонічному звукоряді, але часті використання малої секунди в супроводі створюють тужливий настрій, а IV# додає ще більше відчуття напруги та смутку. В ритмічному плані відбувається поєднання відносно простого наспіву з цікавим оформленням супроводжуючих інструментів – фортепіано, контрабаса і ударних. Протягом майже всього твору піаніст грає остінатний мотив, а в вокальній партії повторюються заколисуючі мотиви. У процесі розвитку тема набуває більш хвилюючого звучання, завдяки варіантному розвитку та імпровізації піаніста і кульмінаційному проведенню, яким і закінчується твір. Вокалістка застосовує різні вокальні прийоми як джазової, так і народної музики: субтон, мелізми, форшлагги, бендінг, часте глісандо, використання народної фонетики. Вікторія Лелека має особливий, впізнаваний, майже гіпнотичний тембр, який виразно створює ефект навіювання та драматизації змісту.

Отже, це лише пара прикладів фолк-джазових творів. Але, звісно, Mlada та Leleka - далеко не єдині представники цього жанру. Є безліч інших виконавців, що працюють в цьому стилі: Лаура Марті, Alina Zalozna, ShokolsD, Andrii Bondarenko, NAZVA та багато інших.

Насправді, не дивно, що в музичній культурі з'явився саме такий музичний синтез, як джаз-фолк. Оскільки джаз своїм корінням має народну музику США, тож фактично, також є фолком, просто іншої нації. Тобто етно-джаз виник з комбінації двох культур, їх традицій! До того ж, що джаз, що український фольклор, будуються на дуже подібних музичних та художніх прийомах. Їх об'єднує багато спільних рис, а саме:

- 1) одну з ключових ролей має імпровізація, яка є основою існування обох культур;
- 2) базовою та спільною є також нетемперована система, робота з мікроінтервалікою;
- 3) також застосовується різноманітна складна ритміка з її свободою та винахідливістю;
- 4) використання українських ладів народної музики (елементи гуцульського ладу перегукуються з джазовою гармонією);
- 5) також можна виділити імітування всіляких інструментів за допомогою вокального співу (завдяки скету);
- б) дуже притаманною є гра з динамікою, її контрастні зміни, задля висвітлення певних сюжетних аспектів у творі.

Зважаючи на це, можна зробити висновок, що ці стилі, насправді, доволі подібні між собою і їх синтез звучить напрочуд гарно, гармонійно та природньо. Джаз-фолк є вкрай цікавою музичною течією, що містить в собі твори різного напрямлення, різних настроїв. Цей жанр дає нам змогу осягнути різноплановість та масштабність традиційної музики різних народів. Це величезна скарбниця для пошуків натхнення, широке поле для розвитку сучасної творчості. Через різноманітність творів у даному жанрі, кожен зможе знайти щось, що припаде йому до душі!

Список використаних джерел

1. Боголюбов О. Українські джазові проекти початку XXI століття у світових інтеграційних процесах// Культурологічна думка. Вип. №26. Київ. 2024 р. Ст.72-78. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/Kulturologichna_dumka_26_2024.pdf (дата звернення 23.04.2025)
2. Джаз. Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B0%D0%B7> (дата звернення 23.04.2025)
3. Іваницький А. Український музичний фольклор. Підручник.-вид.3-є. – В., 2004. 314с.
4. Млада (Марина В'ячеславівна Юрасова). Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B0> (дата звернення 23.04.2025)
5. Млада: 10 років українського етно-джазу. //Музика. Український інтернет-журнал. 9 січня 2016р. URL: <https://mus.art.co.ua/mlada-10-rokiv-ukrajinskoho-etno-dzhazu/> (дата звернення 23.04.2025)
6. Сучасна фолк-музика. Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії. URL:https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%83%D1%87%D0%B0%D1%81%D0%BD%D0%B0_%D1%84%D0%BE%D0%BB%D0%BA-%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%B0 (дата звернення 23.04.2025)
7. Фолк-джаз. Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%BE%D0%BB%D0%BA-%D0%B4%D0%B6%D0%B0%D0%B7> (дата звернення 23.04.2025)

8. Шевченко А.С. Специфіка вокально-джазової культури виконавців// Актуальні питання мистецької освіти та виховання, 2017. – Вип. 2 (10). Суми. 2017 р. Ст. 175-181. URL: https://library.sspu.edu.ua/wp-content/uploads/2018/04/2_10_17.pdf (дата звернення 23.04.2025)

9. Leléka. Офіційний сайт гурту «Leléka» URL: <https://www.leleka.de/> (дата звернення 23.04.2025)

Oleg P. Badalov
Ph.D. of Art History,
Head of the Piano Department
The Red Sea Conservatory
Eilat. Israel

S. SULIMOVSKY AS A LEADING VARIETY PERFORMER OF THE CHERNIGOV REGION OF THE FIRST QUARTER OF THE 21st CENTURY

General statement of the problem. The study of Ukrainian pop song art is devoted to the thorough works of M. Mozgovy, who investigated the formation and development trends of Ukrainian pop song [4] and T. Ryabukha, who drew attention to the origins and intonation components of Ukrainian pop song [5]. The current state of national pop art in the first decades of the 21st century is studied by D. Kocherzhuk [2]. Meanwhile, the regional aspect of the development of pop song performance remains insufficiently developed. In particular, the artistic achievements and stages of creative growth of modern representatives of pop song in Chernigov region, their contribution to the processes of regional cultural formation in the first quarter of the 21st century requires generalization and scientific understanding.

An analysis of recent research and publications on the issues raised shows the absence of scientific works on the study of the artistic activity of representatives of pop song performance in Chernigov region. Although there are certain developments in this direction. Thus, the creative path of the popular pop singer in the 1960-1970 in Chernigov region, later – the famous vocal teacher, Honored Artist of Ukraine V. Lytvynov [1], and Honored Artist of Ukraine M. Brovchenko, who trained many famous pop singers [3], was studied.

Highlighting previously unresolved parts of the general problem. The peculiarities of the development of pop song performance in the region, in particular, the activities of the Chernigov Philharmonic Center, a bright representative of which is a graduate of the Chernigov L. M. Revutsky Music

College, a laureate of numerous international competitions, Honored Artist of Ukraine S. Sulimovsky, remain out of the attention of art historians, culturologists and researchers of the musical culture of the Chernigov region. The relevance of the article is due to the lack of scientific research into his life and work. **The purpose of the article** is to study the stages of the formation of the artistic personality of S. Sulimovsky in the context of the development of pop song performance in Chernigov region in the first quarter of the 21st century.

Presentation of the main material. Serhiy Vasylyovych Sulimovsky (28.02.1981) was born in Chernigov into a family of civil servants. He received his primary musical education in the children's brass band (director V. Savchenko) of the Palace of Children and Youth, where he played tenor for 4 years. In his youth he was a member of the rock bands «Zlit», «Beshket», «2S-96», «Sviy Svit», where he played the guitar, drums, and sang. In 2002 he took part in the pop competition «Your Chance», held by the Chernigov Philharmonic Center (director Yu. Kravchuk), won first place and was invited to join the Philharmonic artists. At the same time, S. Sulimovsky began studying at the solo singing department of the Chernigov L. M. Revutsky Music College (class of Honored Artist of Ukraine V. Lytvynov). He received his higher education at the Kyiv National University of Culture and Arts and the National Academy of Managers of Culture and Arts.

In the first decade of the 21st century, S. Sulimovsky became the laureate of many song variety competitions: the International Competition «Moloda Gvardia» (Luhansk, 2002, first prize), «Chervona Ruta» (Chernigov, 2003, second prize), the All-Ukrainian Competition «West – 21st Century» (Ivano-Frankivsk, 2003, third prize), the International Competition «Druzba» (Bryansk, 2004, first prize); the All-Ukrainian Competition «Pearl Paradise» (Yalta, 2005, second prize), the International Competition-Festival of Patriotic and Authorial Songs «Songs of Our Fathers' Youth» (Mogilev, 2006, second prize). The second decade of the 21st century was marked by S. Sulimovsky's victories (in a duet with pianist S. Pylypenko-Schwartz) in vocal competitions of an academic nature: the International Competition-Festival in St. Petersburg (2012, first prize), the International Festival «Music open Paphos» (Cyprus, 2013, first prize), the J. Sibelius International Competition (Turku, Finland, 2013, first prize). In Finland, S. Sulimovsky was awarded a special diploma «For supporting cultural ties between the youth of Scandinavia and Ukraine».

From the first years of work in the Philharmonic Center, S. Sulimovsky carried out significant, exhausting concert activity as a soloist of the Philharmonic pop department, performing in almost all settlements of the Chernigov region. The initial concert repertoire of the soloist was composed of songs from the repertoire

of famous performers. An example of this is the first S. Sulimovsky's recital «Svetlye Chuvstva (Bright Feelings)», which took place in 2005. The artist presented the audience with a wide range of modern pop songs. On this day, in the auditorium there were both ordinary lovers of modern music and professional musicians. After the first recital, one could hear different opinions, sometimes very polar, but the main conclusion that could be made is that ordinary viewers love S. Sulimovsky for what he can do and demonstrates now, and professional musicians love him for what he can give in the future. Subsequently, S. Sulimovsky's repertoire was expanded with songs by young Chernigov authors, her own compositions, adaptations of domestic hits (the author of literary texts is the administrator of the Philharmonic variety group T. Shevchenko) at numerous children's musical performances (directed by A. Andrianova), held in the Philharmonic Center.

S. Sulimovsky's first performance as a performer of the academic repertoire (in a duet with pianist O. Badalov) took place in March 2005 at a meeting of the readers' club «World of the Beautiful» of the Arts department of the Chernigov Regional Universal Scientific Library named after V. Korolenko. Since then, S. Sulimovsky's classical repertoire has significantly expanded and has become an integral part of her concert programs. From the standpoint of musical education, inclusion in variety concerts has a huge educational influence on the public, which consists mainly of young people.

The singer made an attempt to reach the national level in 2011, when he took part in two rounds of the television show «Holos Krainy (Voice of the Country)». In the absence of professional management and financial support, the attempt was unsuccessful. In 2013, for 2 months, S. Sulimovsky participated as a guest soloist in the tour of the Song and Dance Ensemble of the Black Sea Fleet in the People's Republic of China. In 2015, S. Sulimovsky was awarded the honorary title «Honored Artist of Ukraine». Since that year, he began teaching at the Chernigov L. M. Revutsky Music College.

Conclusions. The results of the conducted research allow us to state that in the cultural space of Chernigov region the first quarter of the 21st century was marked by a significant development of pop song art, which was facilitated by the activities of the Chernigov Philharmonic Center. Evidence of the competitiveness of regional singing forces of the pop direction is the numerous competitive victories of their leading representative, Honored Artist of Ukraine S. Sulimovsky. His creative activity became an important component of the work of the Philharmonic Center, contributed to attracting a wide range of young listeners to the listening audience, who perceived not only the familiar repertoire of the «light

genre», but also samples of world academic music. The appearance of S. Sulimovsky in the cultural space demonstrated the effectiveness of the solo singing department of the Chernigov L. M. Revutsky Music College. Having clearly shown himself in the field of pop song performance, S. Sulimovsky makes his first attempts at pedagogical work, which should be the subject of further study in the study of the artist's creative life.

Список використаних джерел

1. Бадалов О. В'ячеслав Литвинов як провідний вокальний педагог Чернігівщини кінця ХХ – початку ХХІ століть // Музичне виконавське мистецтво: традиції та сучасність: ХХVІІІ Всеукр. наук.-практ. конф. 23 лютого 2023 р. КЗ «Чернігівський фаховий музичний коледж імені Л. М. Ревуцького. Чернігів, 2023.
2. Кочержук Д. Естрадне мистецтво в незалежній Україні: стан і перспективи розвитку в ХХІ столітті // Науковий вісник КНУТКТ. 2022, №3. С. 118-124.
3. Малиневська В. З досвіду формування співочого голосу у класі М. Ф. Бровченко. Наукові записки Ніжинського державного університету ім. М. Гоголя. Серія «Психолого-педагогічні науки». Вип. 2. 2004. С. 203–206.
4. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. <...> канд. мистецтвознавства: 17.00.01. КНУКіМ, 2007. 175 с.
5. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: дис. <...> канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2017. 263 с.