Міністерство культури та інформаційної політики України

Львівська національна музична академія
імені М. В. Лисенка

Міжнародний науковий форум
МУЗИКОЗНАВЧИЙ УНІВЕРСУМ МОЛОДИХ

«УКРАЇНА І СВІТ: ВЕКТОРИ МУЗИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ»

1 березня

2023 року

Матеріали засідань

Львів

УДК 78.072.2

М 58

Друкується за рішенням Вченої ради
Львівської національної музичної академії
імені М. В. Лисенка
(протокол № 2 від 16 лютого 2023 року)

Оргкомітет:

Ігор Пилатюк - голова організаційного комітету, Народний артист України, доктор філософії, професор, Академік Національної академії мистецтв України, ректор ЛНМА імені М. В. Лисенка

Ольга Катрич - заступник голови організаційного комітету, Заслужений діяч мистецтв України, доктор філософії, професор, завідувач відділу докторантури, аспірантури та асистентури-стажування ЛНМА імені М. В. Лисенка

Остап Майчик - Заслужений діяч мистецтв України, доктор філософії, професор, проректор з міжнародних зв'язків ЛНМА імені М. В. Лисенка

Марія Стоколяс - аспірантка, старший викладач ЛНМА ім. М.В. Лисенка

Марк-Єфрем Новакович – голова студентського науково-творчого товариства ЛНМА імені М. В. Лисенка

Рецензенти:

Ольга Шуміліна - доктор мистецтвознавства, професор

Мирослава Новакович - доктор мистецтвознавства, професор

Відповідальні за випуск - **Ольга Катрич**, **Марк-Єфрем Новакович**

Міжнародний науковий форум **Музикознавчий**
М 58 **універсум молодих,** 1 березня 2023 року : матеріали засідань. Львів, 2023. 116 с.

УДК 78.072.2

ЗМІСТ

КАТРИЧ ОЛЬГА

Музичне виконавство в контексті реалій сучасних комунікативних процесів 7

МАЙЧИК Остап

Зрілий період творчості Івана Майчика в контексті модернізації галицьких традицій хорового професіоналізму (до 95-річчя з дня народження митця) 10

АНТОНЮК Роман

Ансамблеві soli у хорових концертах Артема Веделя 13

БОРЕЦЬКИЙ Василь

Концертні жанри для кларнету з оркестром В. Гомоляки 17

ВИННИК Святослав

Проблематика циклоутворення вокальної збірки «Чотирнадцять пісень і романсів [з юних років]» Густава Малера 20

ГАВРИЛЮК Сергій

Альт у творчому експерименті XX ст. 22

ГЕРЕГА Марія

«Мала сюїта» Нестора Нижанківського: дидактичні цілі та перспективи .. 24

ГОНЧАРОВ Михайло

Сучасний концерт для гітари з оркестром: феномен концертності 28

ГОРБАЧЕВСЬКА Ярина

Національні джерела Сонати для альта соло Алана Ованесса у вимірі транскультурного мінімалізму 30

ГРИГОР'ЄВА Марія

Українське вокальне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття у контексті історично інформованого виконавства..... 34

ГРИНИШИН Наталія

Ментальна обумовленість українського хорового співу 36

ЖЕНЬ Цзяці

Шляхи академізації китайських цимбал – Янциня..... 38

КОБЛИК Борис

Потенціал застосування досягнень психології у музично-виконавському мистецтві 41

КУЛІКОВСЬКА Єва-Евеліна
Символіка фортепіанного циклу «Відображення» Б. Лятошинського як дзеркало історії України 20-их рр. ХХ століття 43

ЛИТВИНЕНКО Оксана

Становлення українського віолончельного іміджу в творчості національних композиторів: панорамний дискурс..... 45

ЛІ Цян

До питання постановок італійських опер у Китаї 48

МІНІНА Олена

Хорова традиція Естонії як виконавський та стильовий феномен: постановка проблеми 50

НАЗАР Любов

Вокальна творчість Е. Жака-Далькроза..... 51

НАЗАР-ШЕВЧУК Лілія

Акмеологічні константи ректорської діяльності Василя Барвінського: до вшанування 135-ї річниці з дня народження 54

НОВАКОВИЧ Марк-Єфрем

Органна культура Львова: становлення, занепад, відродження..... 59

ОСТАПОВИЧ Катерина

Актуальні процеси жанрово-стильової видозміни у сучасній пісенно-естрадній культурі України. 63

ПЕТКУН Леонід

Побудова рудиментальних фраз на прикладі композиції Чарлі Вілкоксона «Wilcoxon's 132nd». 65

ПШЕНИЧНА Оксана

Деякі проблеми інтерпретації жіночих образів у операх українських композиторів 69

РОМАНИШИН Михайло

Природа в українській музичній культурі від ранньосередньовічного анімізму до екологічної проблематики у сучасній музиці..... 71

СИДІР Марія

Національна ідентичність та її прояви у галицько-буковинській співогрі: напрямки дослідження 73

СОЗАНСЬКА Оляна-Квітослава

Викорінення симулякру з реалій новочасного бандурного мистецтва... 75

СТОКОЛЯС Марія

Тілесність як форма репрезентації у музично-виконавській діяльності 77

ТОРБИЧ Інна

Жанр українського хорового концерту в контексті європейського класицизму 80

ФЕДОНЮК Світлана

Музей Корсаків, як інформаційно-комунікативна мистецька платформа... 82

ХУН Веньцзє

Репрезентанти родини китайських флейт дізі та сяо та їх провідні сонорно-тембральні амплуа..... 85

ЧАМАХУД Дарина

Жанрово-композиційні та музичні особливості «Херувимської пісні» d-moll Якова Яциневича..... 88

ЧАН Юань

Твори для фортепіано Богдани Фроляк як відображення світоглядних уявлень композиторки 91

ЧЕНЬ Сінжун

На шляху становлення жанру сольної обробки народної пісні у супроводі фортепіано в музичній культурі Китаю..... 93

ЧЖАН Цзеї

«Дванадцятитонові акорди» в музиці сучасного китайського композитора Гао Вейцзе 95

ЮНИК Ростислав

Специфіка моногенних (однотембрових) кларнетових ансамблів..... 98

ЯЛОВЕНКО Ольга

Маловідомі імена модерних українських поетів крізь призму вокальної творчості Павла Сениці..... 101

ПРОГРАМА ЗАСІДАНЬ ФОРУМУ……

Ольга Катрич (Львів, Україна)

МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО В КОНТЕКСТІ РЕАЛІЙ СУЧАСНИХ КОМУНІКАТИВНИХ ПРОЦЕСІВ

Чи не найбільш унікальною характеристикою духовних проектів модерної і постмодерної епох є концептуалізація індивідуального рівня художньої культури. Починачи приблизно від XVI століття, роль індивідуальної креативної інтенції неухильно зростає у всіх сферах культурного, мистецького, наукового, політичного, соціального життя західного світу. Радикальні зміни відбуваються і у сфері музичної комунікації на межі XVIII–XIX століть у зв'язку з остаточною сепарацією музичного виконавства від композиторського «лона», професіоналізацією цієї сфери та постійним розсуванням меж публічності концертних акцій аж, на сьогоднішній день, до інтернет-простору.

Як це впливає на розподіл ролей в процесі музичної комунікації і на самі сценарії комунікації? Структура музично-комунікативного ланцюга композитор-виконавець-слухач посутнісно залишається незмінною. З тим лише уточненням, що сегмент композиторської творчості, у зв'язку з історичним розростанням музично-інтонаційного тезаурусу людства, створює більші перспективи формування творчих проектів. А колективний слухач – тяжіє до масовості навіть у сфері академічної музики. Проте роль індивідуалізованого виконавського сегмента зростає. У цьому контексті змінюється психологія та інтенціональність як виконавця, так і слухача. Слухацька аудиторія розширюється від локальних спільнот, об'єднаних релігійною чи класовою ідеологією, до сучасного колективного слухача планетарних масштабів.

У соцмережах сегментація музично-зацікавлених слухацьких спільнот відбувається за принципом формування фан-клубів окремих виконавців. Як зазначають українські дослідники комунікації в культурі, «...онлайн-комунікація

змінює масштаби і стиль нашого уявлення стосовно реальних спільнот. І ця зміна викликає реальні зрушення у розумінні тієї частини індивідуальної ідентичності, що зв'язує її з великим колективом...» [Бистрицький, 2020, с. 234]. Багато в чому подальша доля розвитку музичного мистецтва залежить від інтенціонального виміру музично-виконавського мистецтва. Показовими є міркування американських футорологів Пітера Діксона (Peter Dickson), Андерса Ерікссона (Anders Ericsson) та Роберта Пула (Robert Pool), які вважають, що суспільний інтерес до музично-комунікаційних актів і затребуваність професії музиканта у майбутньому зростатимуть. Ці висновки випливають як із сучасних об'єктивних соціальних і політичних реалій, так із функцій самої музики – психотерапевтичної, катартичної, естетичної і звичайно ж, функції розширення особистої і колективної духовності.

Роль сучасного музиканта-виконавця, як центральної постаті в театрі музичної комунікації, давно подолала амплуа Гермеса. Перший, зафіксований історією музики радикальний здвиг у виконавській стратегії, пов'язаний з мистецтвом Ніколо Паганіні. Епоха романтизму культивувала імідж виконавця-оратора, деміурга, віртуоза. Кастинги духовних проектів XX століття ставили перед виконавцем вимоги технічної досконалості та інтелектуальності. Сучасна доба, очевидно, очікує від виконавської інтенції «духовного поводирства». Тому, напевно, найбільш розповсюдженим сценарієм комунікативної стратегії сучасного виконавського мистецтва є діалог з колективним слухачем типу євангельського розсіювання – до всіх і до кожного. Від виконавської інтенції, таланту виконавця та його професіоналізму залежить буде слухач пасивним реципієнтом, залишиться terra incognita колективного сприйняття, на яку падають звуко-інтонаційні зерна сіяча, сухою і безплідною, чи дасть плоди духовної розбудови. Безсумнівно, індивідуалізований (навіть у

випадку виконавського колективу) концептуальною інтенцією, виконавський сегмент музично-комунікативного ланцюга композитор-виконавець-слухач є визначальним у формуванні якості колективного слухацького резонансу.

Цей резонанс є не менш важливим і для самих виконавців. Цілком в дусі модного у сучасній соціології неотрайбалістського підходу, сприймаються свідчення американського диригента Джона Мосері: «Досвід прекрасного виступу робить слухачів рівними партнерами виконавців. Коли аудиторія стає єдиним цілим, вона, подібно до оркестра, отримує силу племені. Якщо ця об'єднана сила ворожа до вас, іноді буває дуже страшно» [Mauceri, 2017, с. 145].

Чи такий колектив-плем'я – слухачі, що зібрались у концертному залі, чи це мережеві спільноти – значення немає. Більше того, переконана, що слухач музики, який приєднався до певних спільнот, вже самим фактом свого приєднання засвідчує потребу і готовність до звуко-інтонаційної співтворчості. «У мережах генерується людський капітал – поле довіри, в межах якого відбувається обмін інформацією і накопичення знань...<...>...а там, де існує довіра і взаємодія, з'являються і підвалини для солідарності групи, а разом з нею і для формування її ідентичності. Окрім спільних тем така солідарність вимагає, звичайно ж, спільної мови і зрозумілих виражальних засобів» [Бистрицький, 2020, с. 233].

Функції обрання персоналій виконавців як духовних провідників, сіячів, що говорять до своєї аудиторії зрозумілою їй мовою, належать до вільного вибору слухачів. Важливою є суголосність інтонаційної ідеї виконавського стилю, як певної світоглядної домінанти реалізованої у звуко-інтонаційній інтенції виконавця, світовідчуттю слухача. Комусь близька заворожуюча краса звукового життєсвіту Йо Йо Ма, когось інспірує до співпереживання драматизм музичних концепцій Оксани Линів, хтось здатний вийти за власні межі у відкриттях гедоністичного піанізму Лан Лана,

для когось шляхетна інтелектуальність мистецтва Даніеля Баренбойма – найкращий шлях до пізнання власної сутності...

1.Бистрицький Є., Зимовець Р., Пролеєв С. *Комунікація і культура в глобальному світі.* Київ: Дух і літера. 2020. 415 с.
2.Mauceri J. *Maestros and Their Music: The and Alchemy of Conducting*. New York, USA: Knopf, 2017. 272 p.

Остап Майчик *(Львів, Україна)*

ЗРІЛИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ ІВАНА МАЙЧИКА В КОНТЕКСТІ МОДЕРНІЗАЦІЇ ГАЛИЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ ХОРОВОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ (до 95-ліття мистця)

Зрілий період творчості Івана Майчика знаменувався виходом на новий рівень професійної майстерності, що було зумовлене з іншим типом диригентсько-хорової практики. Насамперед, це співпраця з капелою “Трембіта” у 1964-65 роках. Іван Майчик був запрошений на посаду головного диригента і художнього керівника капели після відходу легендарного українського хормейстера Павла Муравського (на той час він очолив київську хорову капелу “Думка”). Вибір кандидатури наступника є безумовно промовистим свідченням значимості та високої оцінки хормейстерської діяльності мистця і, водночас, складним випробуванням на професійність. На цій посаді І. Майчик виявив себе послідовним провідником проукраїнської репертуарної політики в непростих умовах радянського ідеологічного тиску.

„Природнім її (виконавської кар’єри – авт.) продовженням стала праця на посаді художнього керівника й головного диригента заслуженої хорової капели „Трембіта”, на якій І. Майчик заступив славетного Павла Муравського. Молодий диригент, сповнений творчим ентузіазмом і

мистецьким горінням, душу вкладав у цю роботу, помітно збагативши репертуар капели й надавши її звучанню нової привабливості. Моральною винагородою митцеві стали успішні гастролі „Трембіти” в Києві у 1965 році”[22], - пише Ю. Булка.

Співпраця з колективом високого професійного рівня відкривала й нові творчі можливості, спонукала до ускладнення виразових засобів, багатогранних взаємозв’язків фольклорного матеріалу з технічними прийомами та стильовими здобутками європейського професійного мистецтва. Еволюціонувала й музична мова оригінальних хорових творів, а характер тематичної роботи та способи розвитку набувають ознак симфонічного мислення.

Діяльність хорового колективу нерозривно пов’язана з напрямками роботи філармонії, а це виступи перед населенням міст і сіл України, паралельно з діяльністю концертно-лекторських бригад, гастролі в Україні та республіках СРСР, концерти-звіти спілки композиторів України.

Капела під його диригуванням за короткий час підготувала, а згодом і виконувала вісімнадцять творів українських композиторів та велику кількість народних пісень. Такий український напрям не сподобався партійним радянським діячам і згодом диригент змушений був залишити професійну капелу іповернутись до аматорського хору Львівського радіо, який сам колись зорганізував.

До цього періоду діяльності належить промовистий факт, що характеризує громадянську мистецьку позицію І. Майчика - діяча, який наводить у коментарях-спогадах до пісенної збірки “Нас Україна зове” С. Стельмащук: “У 1960-ті роки з далекої провінції до Львівського радіокомітету надійшов лист, в якому невідомий нині радіослухач запитував, чому тепер не чути пісні “Чом, чом , земле моя”… Музичним редактором Львівського радіо був тоді композитор Іван Майчик. Він розшукав ноти пісні, знайшов виконавців, і

одного дня відроджена пісня полетіла у світ. Незабаром її ввів у свій репертуар народний артист України Дмитро Гнатюк, потім заспівали Київська і Струсівська (на Тернопільщині) капели бандуристів –і пісня полонила всю Україну, хоч і була заборонена до виконання, оскільки її авторка - Костянтина Малицька (псевдонім – Віра Лебедова) була активісткою товариств "Рідна школа" і "Просвіта" та співзасновниця грошового фонду "На потреби України", що підтримував Січових стрільців ". [Нотографія, 13, с. 23].

Таким чином, продовжуючи лінію діяльності свого наставника, І. Майчик повторив сміливий крок В. Василевича, який, у часи розквіту тоталітаризму на початку 1950-х років, відродив до мистецького життя пісню братів Лепких "Журавлі" ("Чуєш, брате мій"), що відтоді фігурувала у програмах як народна пісня у обробці К. Стеценка: "Що її творцями є січові стрільці «українські буржуазні націоналісти», Богдан і Левко, на щастя, партійні органи тоді не знали… Пісню з ентузіазмом підхопили інші хори і вона знову зазвучала на концертах і, як колись, на похоронах" [134, с. 72].

Іще одним істотним напрямком хорової практики була робота зі студентським хором львівського державного музичного училища ім. С. Людкевича. До цієї праці диригент приступив у 1972 р. , мистець викладав диригування, впродовж чотирьох років керував студентським хором та тридцять п'ять років провадив клас вокального ансамблю, виховав понад 20 диригентів, більшість яких закінчили після цього консерваторії та успішно працюють в Україні та за її межами.

Безумовно суміщення у одній особі педагогічного досвіду, практики роботи з хоровими колективами різного фахового рівня та композиторського хисту дало поштовх до написання цілого ряду творів, орієнтованих на навчальний репертуар молодих хормейстерів, їх виховання на зразках яскраво національного професійного хорового мистецтва.

Маючи можливість реалізувати більш складні програми, оскільки музичне училище мало можливість вибрати найздібніших та готувало професійних музикантів, І. Майчик і тут ставив найважливішим завданням не лише професійний вишкіл, виховання практичних диригентських навичок, але й формування свідомої, національно орієнтованої творчої особистості, тому й послідовно проводив лінію на оволодіння українським хоровим репертуаром.

В різний час хорові твори композитора звучали у виконанні як професійних («Дударик», «Галицький камерний хор») так і самодіяльних(«Євшан», «Лемковина»,та інш.) хорових колективів. Сьогодні ці твори у репертуарах студентських-професійних хорів: ЛНМА імені М.В.Лисенка, Коледжу імені С.П.Людкевича, хорів «Гомін», « Галицький камерний хор».

Отже, підсумовуючи предиспозиції до творчості професійну диригентсько-педагогічну діяльність Івана Майчика, підкреслимо, що для нього дуже важливим було дидактичне спрямування художнього процесу. Адже з хорових колективів, якими він керував, найбільш тісною і тривалою була його співпраця з навчальними хорами, щодо яких він ставив собі головне завдання: виховання національно свідомих музикантів.

Роман Антонюк *(Львів, Україна)*

АНСАМБЛЕВІ SOLI У ХОРОВИХ КОНЦЕРТАХ АРТЕМА ВЕДЕЛЯ

Досліджуючи формування та становлення жанру чоловічого вокального квартету, зокрема, в національній традиції спостерігається широке та розмаїте коло його першовитоків, які спричинилися до розбудови даної камерно-ансамблевої моделі. Серед провідних: традиції автентичного гуртового співу, лідертафельний тип міського побутового

музикування, вокальна військова музика, світська авторська композиторська творчість і, очевидно, одна з провілних – надпотужна сфера української сакральної музики, з лона якої зринають чи не найбільш яскраві та професійно “відточені” зразки квартетного чоловічого виконавства. На довготривалому багатовіковому шляху розвитку національної церковної музики (і в межах стисло канонічної традиції, і у розлогій площині паралітургіки) кристалізувалося та отримувало іманентні статуси чимало жанрових різновидів з окресленими формотворчими та виконавсько-технічними ознаками. Підкреслимо, що впродовж століть український вокальний сакральний спів належав винятково до площини чоловічого виконавства, в якому апробувалися найрізноманітніші типи складів, серед яких і вокальний квартет. Витоки солюючих ансамблів в хорових композиціях ймовірно криються у схрещенні демественного (соло з хором) та антифонного (два хори один насупроти одного з власними солістами) типів співу. Виділення сольних партій у ансамблевому амплуа відбувається в епоху українського бароко, насамперед у жанрі партесного концерту, який спирався на постійне та змінне багатоголосся, основоположним для якого був принцип контрасту між хоровою масою tutti та групою солістів soli (ripieno) відповідно тогочасному концертуючому стилеві та моделі європейського інструментального concerto grosso, а також зважаючи на високорозвинену дискантову техніку. Однак, часто проблеми з розшифровкою рукописів та складність відновлення за власне за партіями партесних багатоголосних композицій, лише в окремих випадках дозволяють прослідкувати ансамблевий квартетний слід. Відзначимо, що ансамблевий спів в українській традиції був переважно триголосим, що засвідчує явище канту.

Звертаючись до здобутків уже наступної доби хорового концерту, локалізуємося на творах А. Веделя як винятково віртуозного та складного в плані вокальної

ансамблево-хорової техніки митця. Відомо, що композитор був особливим прихильником терцетів (“Покаянні тріо”), а різновиди його трактовок ансамблів – неймовірно різноманітні і є безсумнівно проявом веделівського генія. Єднаючи віртуозні принципи бельканто з традиціями поліфонічного розвитку та гомофонно-гармонічним чи хоральним типом фактури, композитор демонструє у своїх soli вибагливу та перверзійно високу ансамблеву техніку, яка вимагала незвичайної виконавської оснащеності ансамблістів з винятково ювелірним володінням надскладною мелізматикою. Відпрацьовуючи співдію солюючих голосів у ансамблях (типові тріо, які вирішуються різноманітними поєднаннями основного 4-голосого складу: Дискант, Альт, Тенор Бас, які за допомогою подвоєння однієї чи більше партій отримують можливості 4-, 5-, 6- чи навіть 7-голосого письма), Ведель демонструє оригінальні прийоми поєднань, фактично провіщуючи техніку комбінаторики зі сталими і змінними величинами (Д1Д2А; Д1Д2Т; Д1Д2Б з останньою змінною, або навпаки – з середньою ланкою: ДА1А2, ДТ1Т2, ДБ1Б2, хоча divisi басів зустрічаються рідко). Відмінною ознакою є розділення однієї партії з метою застосування улюбленої композитором терцевої втори (спів у терцію) чи творення підголосника, що прийшли в церковну і світську традицію (кант) з народного співу, користуючись при тому більш щільною акустичною просторовістю (Д1Д2А, А1А2Т, Т1Т2Б) або розширеною (Д1Д2Т, Д1Д2Б, А1А2Б), частіше спостерігаються різнотембральні поєднання ДАБ, ДАТ, АТБ, ДТБ. Ефекти перекидань “звукових доріжок”, часті канонічні, імітаційні проведення, співставлення дуетних чи терцетних солюючих ансамблевих складів, що імітують антифонні хорові прийоми, а також накладання, дубляжі, протиставлення з ефектами тембральної динаміки нагнітання чи зменшення гучності – всі ці прийоми долучаються до творення феномену веделівського ансамблевого письма. Попри переважаючі сольні тріо зустрічаються у хоровій

музиці композитора і квартетні епізоди. У Концерті № 4 “Пою Богу моєму, пою дондеже єсьм” на словах “Печаль мою, печаль мою пред ним возвіщу” два альти ведуть мелодію у терцеву втору на основі тенора і баса (ААТБ). У Концерті №8 “Услиши, Господи, глас мой” початок Adagio вирішений як подвійна імітація в оригінальній антифонній манері: коротку тему проводять дискант з альтом, яку перехоплюють тенор з басом, в той час як у верхніх голосах утримуються довгі ноти, що творить дихаючу, переливчасту 4-голосу фактуру (ДА: тема і затриматння, на яке накладається ТБ: тема і затримання, на останнє знову накладається тема ДА, а на затриманні знову вступають ТБ). Почергове імітаційне проведення теми фугато “ім же воззвах”, що починається з соло, переходячи в дует та тріо (ДАТ), завершується переспівами між ДА і ТБ, утримані ж довгі звуки разом з проведенням теми дають чотириголоса фактура. У цьому ж концерті на словах “на камень вознесе мя” композитор використовує всі чотири голоси, щоправда з сольним зачином тенора. Ще більше можливостей відкривають перед автором 2-хорні концерти, наприклад, у Концерті № 9 хоральний квартетний виклад реалізує текст “Проповідника віри і слугу Слова”, а на словах “чоловіки уловляєт” представлено повне ансамблеве 4-голосся. Не менш цікавим постає квартет з першого хору на словах “яко да милостив будет”, де початкове тріо (ДАБ) переходить на словах “в день судний” в імітаційне проведення ДА, що накладається на розмірене двоголосся ТБ. Цей же принцип автор кількаразово повторює, посилюючи драматичний ефект скандуванням в паузах акордів на слові “будет” другим хором. У репризному розділі композитор позиціонує зміну між хорами, які по-суті міняються місцями, але в передкульмінаційній зоні у ансамблевому фугато (“в день судний!”) виступає квартет (який можна вважати збагаченим тріо) - 2 альти + тенор з басом.

І хоч знаковим для А. Веделя є переважаюче фактурне

розмежування стислого 4-голосого складу Tutti та терцетних ансамблевих Soli, які в одинаковій мірі демонструють надзвичайно високу віртуозність письма, позначеного багатством та небувалою різноманітністю художньо-технічних вирішень, засвідчуючи відповідний ступінь розвитку акапельного мистецтва, вплив якого на подальший розвиток чоловічого ансамбевого співу важко переоцінити.

Василь Борецький (Львів, Україна)

КОНЦЕРТНІ ЖАНРИ ДЛЯ КЛАРНЕТУ З ОРКЕСТРОМ В. ГОМОЛЯКИ

З середини XX ст. в українській музиці відбувається утвердження кларнету як концертуючого солюючого інструменту, тембр якого набуває сталої семантики, що у 60 - 70-х рр. найяскравіше виявилося у творчості В. Носова, Л. Колодуба та В. Гомоляки. Свого роду вододільною сторінкою становлення та апробації кларнетового звучання в українській музиці є творчість В.Гомоляки, автора першого українського Концерту для кларнету з оркестром (1970 - перша редакція, 1978 — друга), Рапсодії для кларнету і симфонічного оркестру (1949).

У Рапсодії композитор звертається до румунських та молдавських фольклорних пісенних і хореографічних жанрів — дойни і хори. Саме кларнет стає відповідником темброво-звуковій природі цих молдавсько-румунських танців, пов’язаних з питомим для них звучанням флуєри (укр. – флоєра), чімпое (різновид волинки) або нае (варіант поздовжнього духового інструменту). І Розділ “Рапсодії”- це імпровізаційно-орнаментоване соло кларнету, яке ввібрало питомі інтонації народних інструментальних награвань, легко підтримуване остинатними квінтовими (іноді квартовими) бурдонами, утриманими акордами і тремоло. Тут вишукана пластика і рельєфність лінії мелодичного руху наче візуалізує

гірський ландшафт (первісно, дойна - тужливий наспів пастухів), гнучка примхлива ритміка, загострено-напружене звучання інтонацій двічі гармонічного та гуцульського ладу – все це питомі риси Andante. Напруга тут досягається розширенням і трансформацією провідного матеріалу, який поступово осягає все більший звуковий діапазон, охоплюючи нижні і верхні регістри інструменту, інтенсифікацією зміни метро-ритму. II Розділ – це справжня і всеосяжна стихія танцювальності. Кружляюча мелодія у стрімкому темпі вбирає розмаїття ладо-гармонічних барв (постійно змінюються хроматизовані звуки, при постійному мелодичному контурі), демонструючи віртуозні можливості кларнету.

Концерт для кларнету з оркестром В.Гомоляки належить до серії циклу концертів для всіх духових інструментів. Як зазначає О.Щириця, для задуму написання серії концертів "відправною точкою була відсутність національного репертуару у концертуючих виконавців, переважно духовиків, нагальна потреба в нових, свіжих творах великої форми, де б розкрилися сучасні можливості для інструментів. Іншим творчим імпульсом можна вважати знайомство В. Гомоляки з циклом П.Гіндеміта "Kammermusik", до якого серед восьми творів увійшло вісім концертів для солюючих інструментів." Власне кларнетовий концерт з позицій форми суміщає ознаки романтичного концерту з рисами поемності, проте його тематизм демонструє інше бачення кларнетового звуку порівняно з Рапсодією. Це в більшій мірі музика тогочасного міста, адже в мелодіях і солюючого кларнету, і оркестрової партії присутні інтонації міського романсу, популярної пісні. Так, у П.П. I частини плавну наспівну мелодію в дусі масових ліричних пісень проводить оркестр, на тлі якого кларнет "вимальовує" хвилеподібні пасажі, творячи своєрідний романтично-піднесений підголосок. Ще одна образно-тематична сфера концерту — баталістичний звукопис, драматизм музичного розвитку, зрештою,

приводять до переможного, апофеозного фіналу частини, викликаючи асоціації з характеристичністю кіномузики окресленого періоду. ІІ частина Концерту Andante сповнена пісенними інтонаціями (вчувається українська авторська романсова лірика першої половини ХХ століття — особливо пісні П. Майбороди), співуча, натхненна, прониклива, тембральність солюючого кларнету тут висвілюється насамперед крізь призму кантиленності. Найбільш розгорнена та яскрава Третя — остання частина Концерту, яка лучить в собі і функції Скерцо, і віртуозного Фіналу. В. Гомоляка обирає для цієї частини тему з відчутними рисами мелодико-інтонаційної та ритмічної будови гострого динамічного аркану. Підкреслює народний колорит і використання думного ладу з четвертим підвищеним щаблем. Гостра моторна тема відіграє в цілому роль рефрену в рондальній структурі, епізодами якого стають плавні просвітлені танцювальні розділи. Один з ліричних епізодів рондо викликає асоціації з мелодизмом київських вальсів, чудові мелодії яких і досі чарують своєю непідкупною щирістю і простотою. Вертаючись знову в сферу динаміки, танцювальність набирає поступального маршово-індустріального характеру, розгін якого, проте, приходить до болючого драматичного зриву, на гребені якого вступає сольною каденцією кларнет. Це болючий натхненний роздум-монолог рубатно-епічного характеру, який закінчується глибоким внутрішньо-зосередженим співом солюючого кларнету — Lento, де переспівується тема аркану з трагедійним підвищеним думним щаблем та дорійським нахилом, зрештою появляється і фрігійський мінор, понижений ІІ ступінь якого поглиблює драматичну канву концерту, закодексовану ще у початковому Вступі. За принципом концентричної рондальності композитор знову повертає музичний розвиток в активну цілеспрямовану енергійну сферу, де замість танцю, формується маршоподібні інтонації, які однак все поглинаються вихором танцювальної

стихії, проводячи тему аркану в розширенні оркестром, на тлі якого виблискують пасажі “сонячного” кларнету.
Концертні твори В. Гомоляки свідчать про стадію формування тембральної індивідуальності кларнету в українській музиці, у якій відбувається злиття етнічно-локального колориту крізь призму імітації та використання принципів гри на народних інструментах, привнесення елементів народно-інструментального виконавства через інтонаційно-тематичні первістки, агогічні прийоми та жанрово тематичні моделі з характерними ознаками міської побутової культури та сучасних інтонацій звукового довкілля.

Святослав Винник (м. Львів, Україна)

ПРОБЛЕМАТИКА ЦИКЛОУТВОРЕННЯ ВОКАЛЬНОЇ ЗБІРКИ «ЧОТИРНАДЦЯТЬ ПІСЕНЬ І РОМАНСІВ [З ЮНИХ РОКІВ]» ГУСТАВА МАЛЕРА

Вокальна збірка «Чотирнадцять пісень і романсів [з юних років]» (“Vierzehn Lieder und Gesänge [aus dem Jugendzeit]”) є першим опублікованим зібранням пісень Густава Малера, яка складається з трьох томів. До першого тому (1880-83 рр.) увійшло п’ять ранніх пісень Малера на слова Р. Леандера, Тірсо де Мо!ліни та на власні вірші. До другого та третього томів (1887-92) загалом увійшло дев’ять пісень на тексти з колекції народних пісень «Чарівний ріг хлопчика» (“Des Knaben Wunderhorn“), укладеної Й. Арнімом і К. Брентано у 1806 році. Пісенну збірку вперше було опубліковано видавництвом Шота 1892 року в двох версіях — для високого та низького голосів.

У 1983 році Університетом Західного Онтаріо (Канада) вперше було опубліковано рукопис пісенної збірки Малера. Манускрипт цього опусу, як і всі рукописи творів Малера зберігав професор, композитор Альфред Розе (племінник

Малера, син сестри австрійського композитора — Юстини). На даний час, цей рукопис зберігається в архіві та дослідницькому центрі бібліотеки Д. Б. Уелдона (Лондон, Онтаріо, Канада).

Досліджуючи авторський рукопис і нотне видання для низького голосу, перш за все, ми звернули увагу на відмінності тональності пісень. Більшість пісень з нотного видання є тонально нижчими (в загальному, в межах пів-тону - тону) за аналогічний текст манускрипту. Тільки три з них були видані в оригінальній тональності, записані й Малером — «Весняний ранок» (“Fruhlingsmorgen”, c-f^1) на слова Р. Леандера, «Прощання й розставання» (“Schaiden und Meiden”, c-g^1) та «Самопочуття» (“Selbstgefühl”, G-g^1) на тексти з «Чарівного рогу хлопчика. Оцінюючи такі відмінності, ми зробили висновок, що Г. Малер не задумував написати вокальну збірку як цикл. Натомість, видавець опублікував пісні у циклічній формі, змінивши тональності пісень, відповідно до вокальної теситури низького голосу.

Важливого значення для інтерпретації та втілення пісенних образів отримують зміни агогіки, елементів партії фортепіано та вокальної мелодії. Так, за допомогою зміни перенесення динамічних акцентів, текст рукопису Малера отримує зовсім іншого значення відносно трактування поетичного слова да драматургії («Прощання й розставання», «Весняний ранок»). У пісні «Серенада» («Serenade») на текст, запозичений композитором з п'єси «Дон Жуан» іспанського драматурга Тірсо де Моліни, зміни торкнулися початкового вокального мотиву пісні. Ще одним фактором, який об'єднує пісні збірки є спільні тематичні риси та настрій пісень. Перші п'ять пісень на слова різних авторів сповнені образів природи та нерозділеного кохання, а до наступних дев'яти на тексти з «Чарівного рогу» додаються військові образи, взяті з солдатського життя та гумористичні сценки.

Отже, хоч композиторський замисел не передбачав створення єдиного вокального опусу, та видавнича редакція й

тематична спільність створюють один цілісний пісенний цикл.

Сергій Гаврилюк (Львів, Україна)

«АЛЬТ В ТВОРЧОМУ ЕКСПЕРИМЕНТІ XX СТ.»

Мистецтво XX століття позначене інтенсивними експериментальними пошуками, що визначило спосіб творення нового дискурсу, нової культури, яка активно реагувала на історичні виклики часу. Розмаїття стилів, що постали у різних видах мистецтва стали відображенням неоднозначності погляду на світ та складності його однозначного формулювання. Чи не найбільш активно з усіх виконавських мистецтв театральне резонує на новітні тенденції. Його відкритість до творчих пошуків людини задля осягнення нею глибинної самості у цей буремний історичний час стимулює художнє експериментування в інших різновидах виконавської діяльності. У театральному мистецтві знаходимо представлення цілого спектру стилів цього періоду, в якому одночасно співіснують експресіонізм, який прочитуємо у п'єсах «Жебрак» (1912) Райнгарда Йоганнеса Зорґе (1892-1916), «Син» (1914) Вальтера Газенклевера (1890-1940), «Рід» (1918) Фріца фон Унру (1885-1970); «епічний театр», який яскраво представив своєю творчістю Ервін Піскатор (1893-1966); неореалізм Вальера Ґропіуса (1883-1969), «театр жорстокоті» Антонена Арто (1896-1948) та багато інших. Зазначимо, що криза гуманістичного світогляду штовхала митців дослідити увесь можливий потенціал естетичних, моральних та загалом конструктивних меж мистецтва. Експеримент був інструментом цього дослідження.

Екстраполюючи таке розуміння із загального питання творення мистецтва на локально музичне мистецтво, констатуємо також яскраві пошуки та здобутки, які сягнули

музичної форми, гармонічної мови, конструкції інструментів та естетики звучання. У цьому просторі експериментів вважаємо, що альт, зі своєю гнучкістю тембру і певною недослідженістю невипадково вийшов на перший план. Якщо Г.Берліоз і Н.Паганіні були першовідкривачами його віртуозних можливостей, а романтики шукали застосування його індивідуалізованому звуковому ресурсу, то композитори і виконавці ХХ ст. роблять на цьому акцент. Тепер альт не претендує на чужі «маски», а логічно і природно стає засобом, в сенсі пошуку нових можливостей розшифрування його звуку та його ролі.

ХХ століття - це століття універсалізму, особистої свободи. Невипадково, що саме в цей час з'являється ціла плеяда суспільних діячів в галузі науки, політики, театру (режисери, актори, творці театральних систем). Подібно до того, як Костянтин Станіславський та Михайло Чехов формують власні театральні системи, в контексті мистецьких та естетичних пошуків особистість виконавця виходить на перший план. Крізь призму нових естетичних пошуків на музичну авансцену виходить альт. Виконавці та композитори активно працюють над поповненням репертуару і пропагуванням альта в музичному мистецькому просторі. Знамениті альтисти Лайонел Тертіс та Вільям Прімроуз започатковують британську альтову школу, Пауль Гіндеміт присвячує свою виконавську кар'єру альту, Ребека Кларк продовжує настанови свого вчителя Л.Тертіса, композитори Ернест Блох, Ральф Воан-Вільямс, Вільям Волтон, Бела Барток та багато інших створюють оригінальні композиції саме для альта. Надзвичайно важливим для професійного академічного простору кроком є поява педагогів альтистів та солістів, котрі виступають, граючи виключно на альті, що таким чином знаменувало появу принципово нової професії «альтист-соліст».

Вбачаємо також зміну полярності творчого мислення композиторів та виконавців в контексті тяжіння до

універсалізму - ціла плеяда альтистів та композиторів творить оригінальні композиції для альта, ставлячи його в центр музичного дійства, надаючи йому роль «режисера» (П.Гіндеміт, В.Волтон та ін.). З іншого боку тенденція до популяризації альта спонукає виконавців та композиторів робити аранжування вже існуючих творів для цього унікального і глибоко ресурсного інструмента (Едвард Елгар, Л.Тертіс та ін.).

Альтова творчість XX ст. є необхідним мистецькому світові експериментом, котрий покликаний до життя не лише потенцією творчого пошуку митця, але історичним викликом епохи. Альт стає музичною візитною карткою XX століття, яка продовжить свій інтенсивний розвиток у XXI столітті, відкриваючи нескінченний творчо-смисловий потенціал цього інструмента.

Марія Герега (Львів, Україна)

«МАЛА СЮЇТА» Н. НИЖАНКІВСЬКОГО: ДИДАКТИЧНІ ЦІЛІ І ПЕРСПЕКТИВИ

Фортепіанну творчість Нестора Нижанківського в наш час вже можна вважати успішно закріпленою у виконавській традиції після умисних замовчувань у радянській час. Незмінною є увага до його доробку і в українській музикознавчій думці: найрізноманітніші аспекти його творчості розкриваають дисертації Наталії Костюк «Музична культура Західної України 20–30-х років XX століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій», Оксани Мартиненко «Музична діяльність українських емігрантів у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження)», Оксани Фрайт («Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці» та Романа Стельмащука «Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20–30-х років XX

ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи»), розвідки Стефанії Павлишин, Юрія Булки, Ігоря Соневицького, Любові Кияновської, Романа Сов'яка, Уляни Молчко, Нелі Пастеляк та ін. Проте в них досі доволі скромно висвітлено педагогічний та дидактичний потенціал фортепіанного доробку митця.

Доволі міцно закріпилися композиції для фортепіано у педагогічній практиці. Зараз складно уявити навчальні програми без п'єс з його альбому мініатюр «Фортепіанні твори для молоді» (зокрема перевиданих у 2019 році за підтримки Методичного кабінету навчальних закладів мистецтв і культури при департаменті з питань культури, національностей та релігій ЛОДА з цінними автобіографічними коментарями Тетяни Воробкевич та численними родинними фото адресатів посвят творів цього циклу. Окрім них доволі активно виконуються «Інтермеццо», «Вальс», «Коломийка», дещо рідше «Прелюдія і фуга», які вимагають більшої вконавської зрілості.

Важливим нотним виданням, яке дає змогу обрати композиції різної складності для навчального репертуару є «Н. Нижанківський. Твори» (1989), укладений спадкоємицею галицької лінії виконавських піаністичних традицій Марією Крушельницькою з докладною передмовою Юрія Булки «Нестор Нижанківський і його фортепіанна творчість». Окрім названих вище композицій він містить іще один фортепіанний цикл Н. Нижанківського «Маленька сюїта: "Листи до Неї"», який незаслужено рідко фігурує в педагогічній практиці.

Цей твір, завершений в роки навчання в школі вищої майстерності у Празі в класі Вітезслава Новака (за одним даними 15.05.1924 р., за іншими спогадами – у 1928 р.), має автобіографічний зміст і є показовим зразком творчості зламу століть. Це робить його чудовою основою для роботи над психологічним та стильовим аналізом, розширенням уявлень про свободу форм, тонально-функційні та колористичні

засоби гармонії, специфіку фактурних типів та агогіки сецесійної стилістики, які випливають з програми.

Тип програмності, запропонований автором циклу, притаманний низці фортепіанних творів митців Галичини того часу. Такими є цикл Станіслава Нєвядомського ор. 30, орієнтований на психологічні мініатюри з контрастними жанровими ознаками (1. «Melodie romantique», 2. «Capricciettо», 3. «Serenade slave», 4. «Valse»), неофольклорна Сонатина Миколи Колесси, з дедикацією «Моїй дружині Надії» (1. «Слідами Довбуша» (Allegro moderato), 2. «Ноктюрн : Довбуш і Дзвінка» (Andante cantabile), 3. «Біля вогнища» (Allegro giusto - Meno mosso, pesante – Sostenuto)), і мабуть найближчий за емоційно загостреною автобіографічністю ліричної тематики цикл Василя Барвінського «Любов»: (1. «Біль», 2. «Бій», 3. «Перемога любові»).

Згідно спогадів друга композитора Павла Маценка у листах до біографа Н. Нижанківського Ігоря Соневицького, твір відзеркалює почуття митця до Стафанії Нагорної , яка з бувала у Горних Черношицях коло Праги на зібраннях Літературнного клубу під головуванням О. Олеся: «Почата вона, 1927 р., дещо лежала незакінченою, а навесні 1928 р. була остаточно викінчена і власне тоді на його мешканні в частині Праги Сміхов він мені її програвав і турбувався, як назвати її вступ. Ми прийшли разом до думки, що буде добра назва «Зміст». Ця сюїта написана під романтичним впливом однієї пані, моєї товаришки по школі і назви частин її стосуються відносин до тієї пані. ... Це був цікавий період в житті маестра Н. Н.». За характером обдарування Нестор Нижанківський мініатюрист, тому форма висловлювання у обраній формі для нього дуже природна і найповніше розкриває його творчий потенціал. Цикл, авторська назва якого «Чотири листи до Неї та короткий зміст на початку», складається з вступного розділу-прелюдії «Зміст» та чотирьох номерів з програмними назвами: «Лист про ніжність

її рук», «Лист про силу», «Лист про мрії», «Лист про насмішку над самим собою». Програмна установка на листи, як форму висловлювання, дає яскравий неоромантичний орієнтир щодо інтимної сповідальності. Натомість обрані смислові акценти вказують на модерністичні стильові установки. Тут чергуються гіперболізована чуттєвість, стримана вольова напруга, втеча від реальності у мрії і болісна самоіронія на межі з сарказмом. Між частинами є інтонаційні взаємозв'язки-лейтмотиви, арки і ремінісценції, потрактовані в образних трансформаціях. Відслідкувати і рельєфно виокремити їх у процесі виконання – одне з найважливіших завдань виконавця, якому повинна передувати докладна робота на змістовим і текстовим аналізом. У прелюдії парадоксально сконцентровано всі вихідні інтонації циклу (традиційно підсумовуючими розділами форми є фінальні частини). Перша і третя частини містять численні звукотворчі завдання в межах всього діапазону інструменту і розвивають ладове і тональне сприйняття (цілотонові гармонії, політональність). Друга п'єса привносить неофольклорні риси опорою на аркан, який в процесі розвитку трансформується в дзвонові звучання. Фінал трансформує ремінісценції попередніх частин у фугато, яке завершується аркою - примарним відгомоном наскрізної для циклу «теми ніжності» з першої частини.

Цикл «Мала сюїта» Н. Нижанківського містить великий потенціал розвитку художніх виконавських якостей піаніста. Його програмний задум апелює до всього комплексу формотворчих і виразових засобів, обраних композитором. Це вимагає від педагога і виконавця спільної вдумливої роботи над всім комплексом взаємозв'язків та вибором методів їх досягнень.

Михайло Гончаров (Київ, Україна)

СУЧАСНИЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ГІТАРИ З ОРКЕСТРОМ: ФЕНОМЕН КОНЦЕРТНОСТІ

Гітара є одним з найбільш популярних інструментів в музичній культурі XX-XXI століть. Вона широко представлена в музиці різних стилів і жанрів. Стрімкий розвиток композиторського надбання для класичної гітари, а особливо для гітари з оркестром є приводом для його вивчення. Розкриття феномену концертності, узагальненню музикознавчих уявлень, що склались про поняття «концертність», їх систематизації та поняття про інструментальний концерт в гітарній музиці було представлено на прикладі концерту «Аранхуес» Хоакіна Родріго.

Відомий іспанський композитор Хоакін Родріго (1901 – 1999) проявив досить велику увагу до гітарного мистецтва не тільки у сфері створення нових творів для інструменту, а й для виявлення власних композиторських надбань. (Михайленко Н.П. Специфика исполнительского слуха в технике гитариста / М. П. Михайленко // Проблеми сучасності : культура, мистецтво, педагогіка: зб. наукових праць. – Харків, 2006. – С. 255-259.)

Звернення до жанру інструментального концерту в творчості Хоакіна Родріго не випадковий. Традиційною моделлю іспанського культурного життя була сарсуела, що поєднує елементи аристократичних дворянських церемоній Мадрида XVIII століття, кориду, свята та гру на гітарі. У «Аранхуесі», як і в інших творах, відчувається досконале знання автором народної музики. Важливого значення у творчості Х. Родріго треба приділити і феномену «концертності», специфіка якого зумовлена його композиторською думкою в «Аранхуесі». Характерною рисою концертності у творчості композитора є поєднання

віртуозності, медитативності, діалогічності гри, імпровізаційності, посиленої комунікативності, уособлення оркестрових тембрів, що виступають у ролі солістів другого плану.

Жанр інструментального концерту та особливості його виконання в гітарній музиці потребує особливої уваги та вивчення. «Концерт», як музичний твір дає нам наступне визначення: (нім. Konzert, від італ. concerto – концерт, букв. – змагання (голосів), від лат. concerto – змагаюся). Твір для багатьох виконавців, в якому менша частина інструментів або голосів, що беруть участь, протистоїть більшій їх частині або всьому ансамблю, виділяючись за рахунок тематичної рельєфності музичного матеріалу, барвистості звучання, використання всіх можливостей інструментів чи голосів (Музична енциклопедія ТОМ 2, гол.редактор Ю.В. Келдиш/ Москва 1974)

Поняття «концертності» визначається як модус композиторського мислення, що передбачає в музичній реалізації маніфестацію виконавської майстерності, ігровий драматургічний принцип, діалогічніть (протиставлення tutti та solo), змагальність, посилену комунікативність (риторичність). Саме концертність висуває виконавську сутність на перший план.

Головні атрибути явища концертності – риторичність, антитетичність, віртуозність – втілені у концертних та інших жанрах, до яких звертався композитор, та проявлені в його музиці як такі, що укорінені в національній свідомості. Характерною рисою інструментального концерту та, ширше, явища концертності у творчості композитора є поєднання віртуозності та медитативності, діалогічності та монологічності, екстравертності та інтровертності. (Варданян О.І. Дисертація «Жанрово-стильова природа концертності у творчості А.Хачатуряна»).

Горбачевська Ярина (Львів, Україна)

НАЦІОНАЛЬНІ ДЖЕРЕЛА СОНАТИ ДЛЯ АЛЬТА СОЛО АЛАНА ОВАНЕССА У ВИМІРІ ТРАНСКУЛЬТУРНОГО МІНІМАЛІЗМУ

Одним з останніх опусів чи не найплодовитішого композитора XX ст., творчість якого сягає більш як 434 опусів практично у всіх існуючих жанрах з винятковим доробком 67-ми симфоній, американського митця вірменського походження Алана Ованесса (1911-2001) стала Соната для альта соло op. 423. До цього інструменту, який саме у вірменській музиці має велетенську історичну тяглість розвитку, залишаючись сакраментальним символом народної та духовної інструментальної традиції, Ованесс звертається з особливим трепетом та шаною. Це сольна композиція 1944 року op.56 “Chahagir” (давньогебрейське - смолоскип, який є одним із чотирьох стовпів Вірменської православної церкви), що стала практично дослівним відродженням митця після творчого “самоспалення” та сповнений духовних смислів Концерт для альта і струнного оркестру op. 93 (1952 – в часі подорожей далекими краями з неможливістю побувати на прабатьківщині) “Talin” - стародавнє місто у Вірменії – один з осередків національної духовності з легендарною історією, замками, комплексом величних храмів, овіяне романтичними переказами та міфами.

В епіцентрі останніх композицій митця – сольна альтова соната як свідчення національної самоідентифікації, здобуття глибин ментальної самобутності, підсумок вражаючого творчого шляху, синтезу велетенського досвіду музики багатьох культур, однак, крізь призму прадавньої вірменської альтової традиції, джерела якої криються у перших цивілізаціях людства (південь Вірменії належав до

месопотамського культурного ареалу). Специфіка музичного побуту Вірменії зберегла традиції музикування, а частина вірменського музичного інструментарію представляє ранні етапи його формування. Власне вірменські джерела розповідають про інструмент “пандір”, який вважається предком всіх сучасних струнно-смичкових інструментів європейської культури (за К. Заксом). До сьогодні у вірмен є популярними традиційні струнно-смичкові інструменти “бамбір”, “кемані”, “кеман”. Альтовий тип інструменту побутує в народній традиції, яка переросла у високорозвинену народно-професійну сферу, зокрема, мистецтво ашугів. Найвідомішим кеманчистом і співцем-ашугом був легендарний Саят-Нова, творчість якого припадає на XVIII ст. та вважається найвищим зразком мистецтва ашугів. Саме Вардапет Комітас активно опрацьовував твори ашугів, перекладаючи їх на європейський нотопис з хазу (невматична вірменська нотація), Ованесс вслід за своїм кумиром, вивчав та активно розшифровував хази колекції отця Акопа Мекджіяна, вибудовував на їх основі власну музичну техніку, тенденції якої яскраво виявлені у Сонаті-соло для альта.

Архітектоніка 9-частинного цілого (I. Prelude (Allegro); II. Nocturne (Andante espressivo); III. Lento; IV. Fantasy (Free rhythm); V. Adagio espressivo. Allegro; VI. Fuga (Andante); VII. Jhala (Allegro); VIII. Andante maestoso; IX. Prrocession. Postlude (Andante maestoso) нагадує сюїтний бароковий принцип поєднання різнохарактерних частин за принципом контрасту (до цього нав’язують європейські закономірності sonata da chiesa - наявність прелюдії, ленто, фантазії, фуги, фінальної процесії-пассакалії). З іншого боку калейдоскопічність невеликих частин, фрагментарність, адже кожна частина по-суті позбавлена розвитку, а-динамічна, представляючи один-два тематичних мікросегменти неначе обігрує задані моделі-модуси, апелюючи до мінімалістичних тенденцій остінатного принципу формотворення,

перегукуючись з ефектом нанизування екстатичних вражень, відлунь, рефлексій, алюзій. У Прелюдії це остінатна ритмоформула безупинних шістнадцяток з нерегулярними повтореннями одного звуку, крізь які, за рахунок скритої поліфонії прозирають мелодико-інтонаційні зблиски (у першій фазі автор "вставляє" в загальний потік кілька тріолей та квінтолей, то у другій фазі — повторна рівномірність на 4/4 превалює остаточно), хоч певного колориту надає ладовий нахил (гра натуральними та альтерованими IV, VII ступенями з відчутною опорою тонікальності d). У Ноктюрні з'являються характерні для Ованесса модальні гармоніки — поєднання чистих інтервалів та елементи монодії вірменської літургії, наслідуючи принципи оригінального мінімалізму священика-композитора Комітаса: повторювані ритми, модальні поспівки вузьких діапазонів, ладова гра у комбінаториці дво-, три- іноді тетрахордів, нанизування ковзких делікатних мелізматичних розспівів. Автоцитати з "Трьох візій святого Месроба" відображають інтерес Ованесса до східної культури, хоча західноєвропейські впливи очевидні. У Lento виникають яскраві асоціації з середньовічними органумами, де паралельне ведення голосів ч.5 і ч.4 перемежовується з речитативним псалмодуванням та елементами юбіляцій, однак з присмаком вірменських модальних ладів. Позбавлена метроритмічної основи Фантазія демонструє прийоми інструментальної перегри ашугів (глісандо, рясні аподжіатури, ковзні зсуви, репетитивна "гра на міру", звукові гудіння, дзижчання тощо), що єднається з вокальною речитацією, даючи в сумі відчуття вільної неконтрольованої імпровізації. Така ж свобода вислову спостерігається в Adagio, речитативний початок якого є інципітом V ч. "Нічних дзвонів" з містичного циклу "Візіонерські пейзажі", який "розгойдується" тріольними переливами пентатонних послідовностей, відсилаючи до далекосхідних японських, китайських елементів. Поступальний хід давнього церковного наспіву вчувається у

зосередженій темі Фуги, підкресленого пунктирним ритмом, що надає цілому мужньо-лицарського характеру з чудово мелодизованою секвенцією у інтермедіях та заключними акордами. Джала (VII ч.) - термін у класичній музиці Індії, яким позначають швидкі закінчення раги, єднає репетитивну остінатність зі складною розосередженою мелодичною хроматикою та мікротоновістю, а наступне Andante maestoso знову звертає до молитовного гимну, який переростає у коротку постлюдійну Процесію збірних мікроелементів цілого циклу, підводячи своєрідний підсумок роздумів, рефлексій, ймовірно, над особистим, сповненим вражень і захоплень багатством культур світу та тривким ментальним первнем рідної вірменської музики (в якій альтові інструменти набули сакраментально-духовної значимості), життям — твір був написаний у 1995 році 84-річним композитором і концептуально може трактуватися як соната-спомин, соната-сповідь, соната-заповіт. Прозорість письма, невдавана простота, компактність і дискретність, добірність засобів в поєднанні з семантичними кодами розмаїтих культур ґравітує до стилістичних вимірів мультикультурного мінімалізму, однак, з глибинним відчуттям тривкої національної опори. Адже саме національна вірменська традиція органічно зливається з сольним альтовим виконавством та репертуаром, невипадково, жанр сонати-соло для альта знайшов активний відгук у творчості вірменських композиторів К. Петросяна (1975), А. Хачатуряна, Соната-пісня для альта соло якого теж є одним з останніх творів митця (1976), Е. Арістакісяна (1977), Дж. Тер-Татевосяна (1978). Останнім же твором у цій плеяді вірменських альтових соло-сонат став твір одного з найпотужніших митців XX століття - Алана Ованесса.

Марія Григор'єва (Київ, Україна)

УКРАЇНСЬКЕ ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ У КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНО ІНФОРМОВАНОГО ВИКОНАВСТВА

Історично інформоване виконавство (далі ІІВ) – особлива галузь сучасного музичного мистецтва, яка сформувалася у західноєвропейській культурі початку XX століття на противагу тенденції «осучаснення» старовинної музики. Сутність ІІВ полягає у максимально достовірному відтворенні звучання музики давніх епох (від Середньовіччя до Класицизму), враховуючи специфіку її тогочасного функціонування, естетичні засади творчості, технічні принципи виконавства, своєрідність інструментарію.

В українській музичній культурі тенденції ІІВ виразно простежуються з кінця минулого століття. У різних містах (Київ, Львів, Харків, Одеса, Суми) з'являються колективи, що спеціалізуються на виконанні західноєвропейської та вітчизняної музики XVI – XVIII століть, українські музиканти запрошуються до участі у зарубіжних оперних постановках та концертах, організовуються фестивалі старовинної музики, формуються національні освітні інституції, зокрема й кафедра старовинної музики на базі Національної музичної академії України (1999 р.).

Вокальний репертуар ІІВ охоплює опери, кантати, ораторії і камерні твори західноєвропейських композиторів, а також авторські та анонімні зразки української старовинної музики (партесні композиції, канти, духовні циклічні концерти). Ці твори звучать у концертних залах, театрах і храмах як в Україні, так і за її межами. Стилістично грамотне виконання старовинної вокальної музики передбачає особливу еластичність та гнучкість голосового апарату, уміння співака розшифрувати нотний текст згідно з тогочасними теоретичними засадами, розуміння ним

специфіки артикуляції слова, динаміки й темпоритму композиції, володіння диханням з усіма видами атак звуку, а також майстерне розкриття тембрового багатства голосу, уникаючи різкого «металевого» призвуку обертонів та нарочитого вібрато.

За період незалежної України в царині ІІВ помітний слід залишило чимало українських хорів та вокальних ансамблів: “A Cappella Leopolis” (Львів), камерний хор Київ (Київ), “Artes Liberales” (Київ), “Cantus Firmus” (Харків), “Kalophonia” (Львів), “Vox animae” (Київ), “Alitea” (Київ), «Б.А.Х.» (Київ). У загальноєвропейське річище ІІВ органічно влилася й успішна діяльність українських солістів, серед яких контратенори В. Сліпак, Ю. Міненко, Р. Меліш; сопрано О. Пасічник, Т. Журавель, І. Гусєва та ін. Партії знакових в історії музики опер західноєвропейських композиторів Бароко та Класицизму (К. Монтеверді, Г.Ф. Генделя, Ж.Б. Люллі, Ж.Ф. Рамо, В.А. Моцарта) в репертуарі цих співаків стали окрасою сучасного оперного виконавства.

Вистави за участю українських вокалістів здійснені переважно за кордоном, оскільки старовинна опера ще не ввійшла в репертуар вітчизняних музичних театрів. Натомість на українських теренах дедалі розвивається практика вільних антреприз, яскравим свідченням якої є діяльність художньої платформи “Open Opera Ukraine”, що пропагує барокову музику різних жанрів. Протягом останніх п’яти років на базі платформи було здійснено кілька яскравих проєктів: постановки опер Г. Перселла «Дідона та Еней» та Г.Ф. Генделя «Ацис і Галатея», концерт вокальної музики українського Бароко “Musica Sacra Ukraina: партесний вимір”, низка концертів старовинної інструментальної музики, організація вищезгаданого барокового аматорського хору «Б.А.Х.», що об’єднав як професіоналів, так і шанувальників барокового співу.

Активізація ІІВ в українській вокальній практиці обумовила потребу аналітичного осмислення цього явища.

Серед небагатьох наукових праць виокремлюються дослідження, присвячені технічним аспектам виконання вокальних творів західноєвропейського Бароко (О. Стахевич) та Ренесансу (Н. Даньшина), проблемам виконання партесної музики (І. Кузьмінський, М. Марченко), історії діяльності Візантійського хору М. Антоновича (Є. Лазаревич). Однак проблематика ІІВ ще не дістала вичерпного висвітлення у вітчизняних студіях. Зокрема, уваги науковців потребує комплексне дослідження українського досвіду виконання різних жанрів вокальної творчості давніх епох.

Означений підхід дасть можливість виявити характер прояву тенденцій ІІВ в українському вокальному мистецтві сучасності та осягнути внесок вітчизняних співаків у загальноєвропейський рух виконавства старовинної музики.

Наталія Гринишин (Львів, Україна)

МЕНТАЛЬНА ОБУМОВЛЕНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО СПІВУ

Хоровий спів в Україні як вагома складова всіх сфер суспільного життя українців та один з провідних видів виконавського мистецтва якнайповніше виявляє український характер, особливості національної ментальності та виступає репрезентантом-відтворювачем оригінального, самобутнього типу світобачення. Хорова музика стала одним з найпоширеніших жанрів української національної культури і виявила феноменальну «життєздатність» в умовах криз, заборон, репресій, винищення в історичній, політичній та соціальній площинах. Причини цього вбачаємо в схильності українців до спільності, колективності (зберігаючи при цьому індивідуальну творчу ініціативу) та, як зауважує Ю. Шевельов, винятковій тязі до гуртового співу. Враховуючи вищезгадані характеристики, можемо порівняти українців

з народами Швейцарії, Литви, Латвії та Естонії, які називають свої країни «хоровими». Так, швейцарка Сібілла Ерісманн акцентує, що хорові об'єднання, разом з стрілковими і спортивними союзами, стали основою формування швейцарської національної ідентичності, а шлях країн Балтики до незалежності почався з масових хорових заходів («Співаюча революція»).

Перевага хорового мистецтва в українській культурі зумовлена ментальною природою. Менталітет народу формується впродовж його багатолітньої історії та відображає особливості суспільно-історичного досвіду, накопиченого внаслідок різного виду діяльності у всіх сферах життя, чільне місце серед яких посідає культурна ланка з усіма її складовими. І. Бермес зазначає, що співоча компонента українського народу зумовлена такими рисами національного характеру як меланхолійність, мрійливість, чутливість, сентименталізм, інтровертність, котрі сприяють вияву щирих емоцій та музичній діяльності. Про пісенність як одну з визначальних рис національної ментальності в своїх роботах пишуть В. Янів та М. Шлемкевич. О. Драгомирецька виділяє основні складові української ментальності, що знаходять своє вираження в хоровій культурі: кордоцентричність, заангажованість, зануреність в архаїчні обрядові пласти фольклору як духовну першооснову, перевага емоційно-безпосереднього відношення до оточуючого світу. Багато дослідників вказують на вплив природних умов та географічного положення на формування специфічних рис української ментальності. Д. Чижевський підкреслює велику роль степу у формуванні психології та духовної складової українського народу, яка, за твердженням дослідника, характеризується ліризмом, естетизмом, бунтарством. Ф. Колесса та С. Людкевич, в свою чергу, звертають увагу на відмінності в пісенній творчості різних регіонів України, зокрема контрастність мелодики та ритмоформул.

Науковець О. Кульчицький подає два типи поведінки, що домінували в процесі формування української нації і мали значний вплив на викристалізування питомих ментальних характеристик українців: «vita maxima et heroica» — авантюрницько-козацький стиль життя; «vita minima» — поведінка стилю притаєного існування з метою збереження життя. Перший тип знаходить своє відображення в українській пісенній епіці.

На думку О. Бенч-Шокало, український хоровий спів виник у своєму природному середовищі через внутрішню потребу людини підтримувати як суспільну гармонію, так і гармонію душі з природою й Творцем, був спрямований на саморозкриття, саморозвиток та самореалізацію індивіда і функціонував в традиційній обрядовій культурі для розкриття змісту співу-одкровення одухотвореної громади людей. Дослідниця зазначає, що сутністю обрядового хорового співу було єднання співаків у єдиному духовному устремлінні, але при цьому кожен співак виявляв власну індивідуальність. Саме це, як підкреслює науковиця, і стало «живим коренем етносу» та носієм його генетичного коду.

Розквіт українського хорового мистецтва пов'язуємо з фольклорною гілкою і традиціями церковної музики.

Цзяці Жень (Львів, Україна)

ШЛЯХИ АКАДЕМІЗАЦІЇ КИТАЙСЬКИХ ЦИМБАЛ – ЯНЦИНЯ

Перші згадки про цимбали зустрічаємо ще шість тисяч років тому в період розквіту культури в країнах Межиріччя. Це зображення простих ударних хордофонів знайдені на ассирійському барельєфі датованому 3500 роками до н.е. біля м. Мосул у Куюджику (Ірак) на території прадавньої столиці Ніневії, у верхів'ї ріки Тигр.

Згодом традиції давніх культур Межиріччя продовжилось у Перській державі. За інфомацією іранського музиканта дослідника Госейна Малека, знайдено своєрідний нотопис біля зображення іранського різновиду цимбал – сантура (santur) на надгробку перського поховання датованого 2 тис. рокіів до н.е. Поширення цимбалоподібних інструментів географічно та хронологічно, а також їх дослідження численними органологами та музикознавцям продемонструвало десятки різних назв цимбалів, що потребувало певної систематизації. З цією метою, основуючить на спільнокореневості, відомими українським вченим, дослідником цимбального мистецтва в Україні та за кордоном – Тарасом Бараном була запропонована класифікація з поділом на шість основних груп. Відповідно, до кола нашого зацікавлення відносяться інструменти другої групи, - янцинь - та похідні (янкін, кім, чанґ, ґучен, єнджінг, янгцін).

Китайські цимбали - Янцинь пройшов тривалий шлях самостійного розвитку та вдосконалення, почиаючи з епохи династій Хань і Тан , під назвою чжу, а далі, в час династії Мін, уже як Янцинь. Науковець Тарас Баран, проводячи паралелі між чжу та цимбалами, які побутують на Гуцульщині, висуває думку про ймовірність самостійного виникнення Янциня в Китаї.

Дослідники китайської історії та мистецтва, китайської органології вважають, що Янцинь поширився і в Китаї, і в багатьох інших сусідніх країнах із провінції Ґуандун ще у ХУІ столітті. Поширюючись з південного Китаю він успішно просувається на північ в інші провінції, а також за межі країни.

Протягом усієї багатовікової історії розвитку Янцинь, зазвичай, використовувався як сольний інструмент. Іноді він був учасником невеликих народних оркестрів.

Про поширення Янциня свідчать велика кількість виконавців у сучасному традиційному Китаї. Янцинь

спочатку процвітав в інструментальних вокальних жанрах народної музики по всій країні, принаймні у XVIII столітті. Він використовувався в основному як ансамблевий інструмент до 1950 року, згодом почав фігурувати в якості сольного інструменту на професійній сцені і в навчальних програмах музичних вузів. Музиканти та виробники інструментів значно вдосконалили та видозмінили Янцинь, щоб представити його як універсальний інструмент, на якому можна виконувати не тільки сольну програму, а й ансамблеві та оркестрові полотна. Реформа Янциня все ще триває, відбувається поступова академізація інструменту, виникає тенденція частково дистанціюватися від народних музикувань минулого.

Янцинь інструмент із дуже широким діапазоном (4 - 5,5 октав). Серед його прихильників значний відсоток становлять професіонали найвищого рівня. Спочатку в академічній музиці не було ніяких сольних традицій виконання на Янцині, репертуар фактично складався з ансамблевих п'єс, партії Янциня яких, перекладалися та виконувались на інструменті соло. Таким чином формувався професійний репертуар для Янциня.

Низка значущих фігур виконавців та композиторів, формування регіональних шкіл, багатство репертуару, - всі ці параметри підтверджують що музичні твори для Янциня різних жанрів та для різних складів мають давні традиції. Тому, сучасні музиканти (починаючи від Сяна Цухуа), покликані забезпечувати тяглість традицій, позиціонуючи відносно молоду академічну Янцинну музику в довгій історії китайського музичного мистецтва. У 1980 році професор Лі Ксіао упорядкував професійну «Школу гри на Янцині», до якої увійшли багато відомих композицій Сяна Цухуа, Хуан Хе тощо.

Завдяки великій популяризації цього інструменту, китайські цимбали тепер можна почути на всіх континентах і в різних музичних жанрах та стилях. Про популярність та

майстерність китайських виконавців-цимбалістів свідчить той факт, що багато років поспіль вони постійними учасниками, а також натхненниками Світових конгресів цимбалістів. Саме - Сян Цухуа є віце-президентом Світового конгресу цимбалістів. У 2005 році такий конгрес з успіхом пройшов у Пекіні.

Борис Коблик (Львів, Україна)

ПОТЕНЦІАЛ ЗАСТОСУВАННЯ ДОСЯГНЕНЬ ПСИХОЛОГІЇ У МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Ансамблеве виконавство є вищою ланкою творчого професіоналізму для музиканта, оскільки потрібно не лише майстерно відтворювати та інтерпретувати музику, а й комунікувати з ансамблістами на інтуїтивному рівні, задля максимальної сценічної єдності виконання, а отже – формування спільного ансамблевого «Я». «В музичному ансамблі спілкування можливе лише за умови ясного і узгодженого розуміння всіма його учасниками різнобічних зв'язків окремих партій та вміння підпорядковувати своє виконання досягненню спільної мети» [1]. З огляду на актуальність проблематики, метою даного напрямку дослідження є висвітлення умов ефективного розкриття особистісного потенціалу музиканта-виконавця в контексті проекції психології мистецтва у розбудову виконавської інтерпретації музичного твору в галузі камерно-ансамблевого музикування. О. Шумська наводить три основні чинники грамотного ансамблевого виконавства: «синхронне звучання всіх партій (єдність темпу і ритму партнерів), врівноваженість в силі звучання всіх партій (єдність динаміки) та узгодженість штрихів всіх партій (єдність прийомів, фразування)» [1]. Метою розгляду даної проблематики - є актуалізація залучення такого критерію, як психологічний чинник

особистісної комунікації, оскільки саме в ньому зароджуються предиспозиції для формування самосвідомості музиканта в контексті вищого, ансамблевого «Я»-концепту.

На сучасному етапі розвитку професійної психології існує сім найпопулярніших різновидів цілого спектру характеристик особистості [2]. Одним з найпопулярніших з них є типологія І. Мейєрс-К. Бріггс. В ній враховуються такі важливі для ансамблевого виконавства чинники, як потенційні рівні інтроверсії чи екстраверсії людини, спосіб прийняття рішень, а також інтуїтивна чи осмислена реакція на непередбачувані подразники. Засновники цього методу розробили тест, за результатами якого, можна отримати грунтовний опис особистості та її комунікативних особливостей [3]. Результати такого експерименту можна ефективно спроектувати та застосовувати в галузь камерно-ансамблевого виконавства. Таку характеристику можна використати для покращення комунікативного і виконавського синтезу, що створюватиме мотиваційні імпульси для подальшого вдосконалення ансамблевого «Я».

Проходження такого тесту в процесі фахової спеціалізації музиканта-виконавця дасть змогу виявити характерні сторони особистості виконавця, що допоможе результативніше змоделювати навчальний план, висвітлити комунікативні пропозиції та організувати навчання студентів.

Досліджуючи психологічні особливості майбутніх ансамблістів, можна отримати більше успішних ансамблів. Психологічно вірно підібраний склад ансамблю матиме максимальну продуктивну комунікацію як в роботі, так і на сцені, а стратегічно вміло підібрана для них програма якнайкраще розкриє їх потенціал, що піднесе виконавство на якісно новий рівень та стане стимулом для подальшої співпраці та творчого розвитку.

Література

Теорія і методика ансамблевого виконавства : навч.-метод. посіб. / О. О. Шумська, В. Л. Олешко, Т. Є. Олешко ; Комун. заклад «Харк. гуман.- пед. акад.» Харк. обл. ради. – Харків, 2020. – 108 с.

Типи особистості психології URL: https://anna-kuchyna.com/uk/tipi-osobistosti-psihologiyi/

Тест на визначення особистості URL: https://www.16personalities.com/uk/typy-osobystosti

---

Єва-Евеліна Куліковська (Львів, Україна)

СИМВОЛІКА ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ «ВІДОБРАЖЕННЯ» Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО ЯК ДЗЕРКАЛО ІСТОРІЇ УКРАЇНИ 20-ИХ РР. XX СТОЛІТТЯ

Українська нація у 1920-их роках переживала одні з найтрагічніших часів своєї історії. Буремні події цього періоду не могли не відобразитися у творчості передових українських митців. Поряд з яскраво вираженими експресіоністичними тенденціями музика видатного українського композитора Б. Лятошинського тяжіє до кодованого музичного висловлювання. Саме в 1920-х роках у творах митця формуються символістичні тенденції. І саме через символіку національної ментальності композитор знаходить свій власний, глибоко український, образно-ментальний світ.

Найвизначніший знаковий твір цього періоду – фортепіанний цикл «Відображення» (1925). Вже сама назва циклу свідчить про принципову спрямованість композитора до ідей-образів символістського «задзеркалля». Це відбиток, «фото» реальності з мистецьким переосмисленням об’єкту відображення.

Фортепіанний цикл «Відображення» занурює слухача у світ страждань, безвиході, спустошення, скорботи і сповнений глибоких символічних значень, закорінених у

національній українській ментальності.

Цикл складається з семи п'єс, експресивно насичених, тривожних та напружено конфліктних: з превалюванням героїчних (№№1,3), трагічних (№4), іронічних (№6) відтінків, мужньої боротьби (№7), відчуттям смутку та безвиході (№№2,5). Інтонаційно цикл побудовано на темі п'єси № 1, яка перевтілюється у різні образи – ніби змінюючи свої маски, а у фінальному проведенні відроджується у первісному вигляді.

Найхарактернішими знаками-символами циклу виступають:

Хрест як вираження духовного смутку, переживань та страждань, спасіння і прощення. Від самого початку хрест (№1,тт. 2,4-6, 8,10,12-13) символізує муки, скорботу, а разом з тим і непереможний дух. З 7 т. проводиться інверсійно (що також дотичне до самої назви циклу: інверсія – відображення). В першій п'єсі тема хреста побудована на статичних акордах, а в №6 вона динамічно «завуальована». Між декількома секвенційними підйомами теми (тт.1,3,5,6) в басу виникає барабанний гуркіт, який готує нас до феєричного фіналу. Символ хреста повертається в кінці циклу (№ 7).

Інтонація-символ lamento, поєднана з іншими символами, використана для поглиблення образу страждання, а suspiratio (лат. зітхання) – коротка пауза, ніби зупинка, для осягнення того, що відбувається. Ці символи відчутні у мелодії №2 з її постійним прагненням вгору та поверненням, що навіює настрої сумнівів, недовіри, розчарувань. Всередині п'єси з'являються ляментозні «зітхання» (lamento: тт.12,14-15,16,18-19; suspiratio: тт.1,3,5,7,27,29,30). Також фігура suspiratio з'являється у №6 (т.20).

Basso ostinato –символ духовного і фізичного страху, жаху надає музиці відчуття туги, болісності, страждань, ніби знаходячись всередині цієї ситуації. Її звучання після теми хреста в №1 сприймається як символічні кроки, насування

катастрофи, неминучість долі.

Риторична фігура Passus diriusculus (лат. важкі страждання) – провідна

фігура в інтонаційній основі «Відображення» №2 (тт.13,17,19,20) та № 4, яка виражена як скорботний хроматичний хід мелодій та акордів.

Anabasis (символізує воскресіння) поєднується з Catabasis (сходження), що можна трактувати як боротьбу сумнівів, приголомшливу силу духу і прагнення до свободи. Поєднання цих символів композитор застосовує у №3 як вираження конфліктності, постійної роздвоєності та прагнення до самоствердження (т.53-59).

Circulatio (лат. коло): кружляючий рух мелодії №5 як символ вічності – неосяжний принцип існування Всесвіту.

Саме завдяки глибинним, екзистенційно-національним ментальним кодам символістичне віддзеркалення трагічної історичної дійсності України періоду 1920-х рр. у циклі Б. Лятошинського «Відображення» підсвідомо зрозуміле широкому загалу українських слухачів.

Оксана Литвиненко (Львів, Україна)

СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО ІМІДЖУ В ТВОРЧОСТІ НАЦІОНАЛЬНИХ КОМПОЗИТОРІВ: ПАНОРАМНИЙ ДИСКУРС

Однією зі знакових сфер буття національної музики у сучасному соціокультурному просторі є віолончельна творчість українських композиторів, що набуває гносеологічного виміру у другій половині XX ст., а вектори її розвитку на межі тисячоліть та сучасності розкривають специфічну сутність не лише творця, але й виконавця, вибудовують у свідомості слухача нові світи буття людської душі та інтелекту. Виконавець, представляючи середню

ланку “життя” музичного твору, при його виконанні повинен враховувати естетичні та концептуальні параметри виконуваної музики, здобути глибинне відчуття композиторського опусу для найбільш адекватного розкриття ідейно-образного змісту засобами музичної виразовості, що у випадку конкретного інструментального тембру набуває іманентних специфічних форм втілення всіх згаданих параметрів семантичного рівня мистецького опусу, а, відтак, внутрішнього світу його творця - композитора.

Поступово оформлюючись в повнокровну жанрову парадигму впродовж першої половини минулого століття (В. Барвінський, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський), українська віолончельна музика з особливою силою виявляє себе на видноколі композиторської творчості в лругій половині XX ст.. Незвичайно висока активність інстпірації віолончельним самовираженням митців проявляється в період 60-х років (М. Скорик, В. Сильвестров, Л. Грабовський, Є. Станкович, В. Балей, В. Губа та ін.). Репрезентується низка опусів фундаментальної значимості, ґравітація ж до сольного амплуа інструменту в жанровому розмаїтті його втілень - від мініатюри до монументальних концертно-симфонічних полотен - спостерігається в багатьох національних митців. Саме в цей період віолончель у своїй іманентній тембральній іпостасі інтенсивно “співпрацює” з новими композиторськими техніками, напрямками, ідеями, стаючи однією з суттєвих барв звукового портрету української культури на шляху розвитку національного музичного мислення, розкриваючи при тім в оригінальний спосіб індивідуальне творче обличчя кожного з композиторів зосібна. Випрацьовуючи систему знаково-семантичних кодів, що тісно пов’язані і виходять з глибинної природи інструменту, щораз більше розкриваючи його неймовірні можливості, у множинності вирішень та втілень художньо-образних концепцій в багатій палітрі української музики постають яскраво виражені ментальні первні віолончельної

української парадигми, які кореспондують з актуальними світовими процесами.

Динаміка освоєння віолончельного простору не стихає і у творчості композиторів-вісімдесятників, серед яких Ю. Ланюк, В. Камінський, І. Щербаков, В. Степурко, О. Щетинський, С. Луньов, Б. Фроляк. Паралельно зі своїми попередниками вони надалі формують, хоч в більшій мірі вже модифікують, експериментують, переосмилюють- "перефразовують" віолончельне начало, надаючи йому нових, часто несподіваних та вельми оригінальних кшталтів і значень. У їх творчості ще більше спостерігається виявлення особистісного композиторського іміджу, насамперед в аспекті філософсько-естетичних поглядів, типів і способів світовідчуття та світорозуміння, які трансформуються крізь відповідний тембральний звукообраз. Так, авторський імідж проявляється крізь призму віолончелі, творячи сумарний не лише образ окремого періоду, епохи, напрямку чи стильових пріоритетів, але й виказують своєрідний звуковий профіль національного віолончельного портрету.

У розвитку та виборі векторів майбутнього української віолончельної музики особливий інтерес становлять опуси композиторів-віолончелістів. Так, Є. Станкович починав свій музичний шлях як віолончеліст, що однозначно вплинуло не лише на специфіку відчуття композитором інструменту, але й на глибокосердечне звуковідчуття, характерне тембрально-драматургічне мислення. Серед постатей, що стали знаковими в сучасній українській культурі, виховали плеяду композиторів та виконавців - Юрій Ланюк - віолончеліст, композитор, педагог, чиї твори звучать на кращих світових сценах у виконанні найвідоміших музикантів сучасності. Віолончельна творчість композитора представляє широку амплітуду жанрової палітри, її образно-ідейний зміст розкриває перед слухачем глибину поглядів композитора, яка, проте, ніколи не тратить свого національного первня у авторському "Я". Цю лінію віолончельної творчості

продовжує З. Алмаші, учень Ю. Ланюка та Є.Станковича. Примітно, що вплив композиторської та виконавсько-педагогічної діяльності Ю. Ланюка сформував митців нового покоління, які звертаються до сольного тембру віолончелі (Л. Сидоренко, О. Мануляк), викликав низку присвятних композицій (В. Балей, Б. Фроляк).

Вцілому українська віолончельна музика, багато представлена численними високопрофесійними та високомистецькими зразками, знаходиться в репертуарі іноземних виконавців, звучить на багатьох провідних сценах, вибудовуючи крізь призму авторських "Я" ментально-культирний імідж України, збагачуючи своїстою та неповторною барвою загальну звукову картину світу.

Цян Лі (Львів, Україна)

ДО ПИТАННЯ ПОСТАНОВОК ІТАЛІЙСЬКИХ ОПЕР У КИТАЇ

Між традиційною пекінською та класичною італійською (та в цілому європейською) оперою є багато спільних рис. Розквіт цзинцзюй, що походить від народної опери сіцюй, пов'язаний з правлінням імператорської династії Цин. Саме в імператорському палаці Цянь Луна у 1778 р. італійська трупа виконала оперу «Чекіна» Н. Піччіні. Імператорові та його двору була не зрозуміла мова (спектакль йшов італійською) та музична стилістика, проте яскраве театральне видовище, костюми та доступний сюжет вельми сподобався глядачам. Мань Сінь Ін вважає, що «Чекіна» стала першою італійською оперою, яка побачила китайську сцену. Дослідник звертає увагу на те, що спектакль був сприйнятий як екзотичний твір та зацікавив імператора [5, с. 82]. Ймовірно, візуальні ефекти постановки та деякі виражальні елементи у вокальних партіях (стилізовані скоромовки, характерні інтервальні ходи, що підкреслювали стиль комічної опери) нагадували традиційну пекінську оперу. Таким чином, відтоді італійська опера почала свій сценічний шлях на китайських театральних

сценах.

Відомості про історію постановки цієї опери відсутні. Так, Ш. Мелвін та Ц. Цай апелюють до китаєзнавця Дж. Л. Крамнера-Бінга, який стверджував, що постановники Волтер і Бах не могли бути дотичними до прем'єри «Чекіни», оскільки отець Бах помер ще до прем'єри опери у Римі, а отець Волтер помер у 1771 р. Автори також прийшли до цікавого висновку, що «розповсюдження західної музики поширюється за межами палацу в церквах, якими керували єзуїти та інші місіонери, незважаючи на те, що правління імператора Цянь Луна не було періодом експансії для католицької церкви в Китаї, попри його поваги до окремих священиків… Проте дозволялось відкривати в Пекіні єзуїтські школи» [3, с. 76].

1879 р. вважається роком появи першого симфонічного оркестру в Шанхаї – міського оркестру, попередника великого Шанхайського симфонічного оркестру. У той час Китаї було досить розвинуте ансамблеве та оркестрове музикування: історія традиційних оркестрів налічує не одне століття та має власну періодизацію [4, с. 2–6], перший оркестровий колектив європейського типу був відкритий у 1842 р. та складався зі скрипок, віолончелей, флейти, гобоя, гітари, мандоліни та клавіру, а «учасниками першого оркестру були військові митники та студентська молодь» [1, с. 304]. Комплекс чинників, в які входило розповсюдження оркестрового та сольного (зокрема, вокального) музикування, сприяло зміцненню позицій «екзотичної» італійської опери: у рік заснування оркестру Шанхай відвідали Королівська англійська оперна трупа містера Г. Вернона та Королівська італійська оперна трупа А. Каглі. Англійська трупа виконала понад дюжину опер, у тому числі шанхайські прем'єри «Трубадура» Дж. Верді та «Доньку полку» Г. Доніцетті. Як і в усіх ранніх оперних трупах, які відвідували Шанхай, у них не було оркестру – музичний супровід забезпечували двоє іноземних мешканців Шанхаю, які грали на скрипці та

фісгармонії. Італійська трупа також виконала «Трубадура», «Травіату», «Ріголетто», «Ернані» Дж. Верді, «Севільського цирульника» Дж. Россіні та ін. Трупою керував М. Вела, який залишився в Шанхаї, як диригент міського оркестру з 1882 р. по 1900 р. [2].

Отже, починаючи з кінця XVIII ст., італійська опера набула в Китаї популярності. Вона значною мірою інспірувала місцевих виконавців, які опановували техніку belcanto, та композиторів, які почали писати твори в стилі італійської опери.

Олена Мініна (Київ, Україна)

ХОРОВА ТРАДИЦІЯ ЕСТОНІЇ ЯК ВИКОНАВСЬКИЙ ТА СТИЛЬОВИЙ ФЕНОМЕН: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Хорова традиція для естонської (як і для української) академічної музики завжди відігравала важливу роль. Починаючи з народних пісень, церковних хорів і закінчуючи тим фактом, що хорові жанри відігравали суттєву роль при зародженні національної композиторської школи (зокрема у творчості засновника школи Карла Августа Германа, а також його сучасників А. Кунілейда, А. Томпсона).

Так само хорові жанри мали попит і після формування першої естонської мистецької спілки — Естонського академічного товариства звукових артистів (EAHS) наприкінці 1924 року. Естонський музикознавець і публіцист Маре Полдмае, згадуючи свого пращура Юхана Елькена, пише, що : «він складав пісні за викладом композиції Германа “Laulu ja Mängu Lehe”. І зовсім не безуспішно на музичній сцені того часу. Що в свою чергу призводить до парадоксу естонської академічної музики, як суб’єктивної одиниці на мистецькій мапі світу, зародження якої припало на злам XIX-XX століть, водночас і великі твори, і пісні місцевих керівників хору часто стають шлягерами, народними

піснями».

Станом на кінець XX — початок XXI століття, головна естонська музична спілка (EHL) налічує більш ніж сто учасників. За даними її сайту, щорічно проводиться велика кількість заходів: премій, концертів. Хорове виконавство є важливою складовою і для сучасного культурного простору Естонії. Так, станом на сьогодні у країні з 2-х мільйонним населенням функціонує 17 професійних хорових колективів, а творчість таких композиторів, як Тойво Тулев, Пярт Уусберг, Тоніс Кауманн, вже не кажучи про Арво Пярта стала зразком самобутності і здобула певної впізнаваності на Заході. Як на рівні виконавської практики, так і в науковому осмисленні.

Втім, у репертуарі українських виконавців, за виключенням творів Арво Пярта, вони з'являються дуже рідко, а музично-теоретичні розвідки відносяться ще до радянської доби, а твори і стильові тенденції даної традиції, актуальні для доби після 1991 року — практично не фігурують в українському виконавському і науковому дискурсах. Відносно більше відомостей про інші жанри естонської академічної музики, зокрема про інструментальні твори Яана Ряетса або Ейно Тамберга — композиторів, пік творчої активності яких припав на радянську добу і які могли бути предметом наукових досліджень, або, що виглядає частішим, публіцистичних нарисів.

Усі наведені вище думки свідчать не лише про феномен естонської музичної і хорової традиції. Воно свідчить про важливість її переосмислення і з боку української культури, з огляду на спільність у минулому і сьогоденні. А також у перспективі розвитку музично-виконавського діалогу між нашими країнами.

Любов Назар (Львів, Україна)

ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ Е. ЖАКА-ДАЛЬКРОЗА

Будучи родоначальником відомої ритмо-пластичної навчальної методики, Е. Жак-Далькроз також позиціонується як визначний швейцарський композитор. З дитинства захоплюючись музикою і театром, навчаючись у провідних музикантів свого часу, Далькроз репрезентує широку жанрову палітру музичних композицій. Варто зауважити, що його творчість не обмежувалась лише дидактичними творами, оскільки художні музичні полотна митця є самоцінними та оригінальними в стильовому аспекті, співмірному з сучасними йому напрямками і течіями модернізму. Значний успіх педагогічної системи Далькроза затьмарив власне позадидактичні опуси композиторської творчості, в якій органічно прослідковуються і принципи педагогічної методики, і самоцінну творчо-мистецьку грань особистості. Власне, аналітичні спостереження над музичним доробком митця, зокрема у сфері вокальної музики, актуалізують цілісність мистецької постаті.

Метод "ритмічної гімнастики" Далькроза, що складається з чотирьох рівноцінних елементів навчання: евритмії, сольфеджіо, імпровізації та пластичної анімації – отримав найбільш яскраву демонстрацію своїх основних ідей у композиторській творчості. Так, чільним з них є сольфеджіо, що ґрунтується на розвитку відносної висоти звуку, створює унікальний тональний контекст, покращує чуття гармонії та модуляції. Даний аспект знайшов своє втілення у об'ємній вокальній спадщині митця, що налічує близько 1200 пісень, які здобули небувалу популярність на різних континентах, а деякі з них стали навіть народними.

Особливістю пісень для дітей і юнацтва (автор чітко розмежовує вікові категорії у окремих збірниках) є їх детальний опис та продумана замалим щодо кожного твору рухова інсценізація, з детально прописаними фігурами, іноді ілюстраціями. Тексти таких пісень належать самому композиторові і можуть слугувати дидактичним матеріалом в освоєнні музично-теоретичних предметів, загального

музичного розвитку. Наприклад, цикли «Шість пісень жестів» ор. 58 (6 Chansons de Geste), 24 дитячі пісні з іграми “Наше маленьке життя” (Notre petite Vie à nous), “Шість анімаційних пісень для дітей” (6 chanson animées pour les enfants) та багато інших залюбки використовувались при викладанні евритмії та сольфеджіо. Згадаємо й музичну казку написану на власне лібрето у трьох діях “Плаче маленький король” (Le petit Roi qui pleure).

Мистецька пісня стала одним з улюблених жанрів композитора, який звертався до текстів французьких поетів Т. Ґотьє, П. Форта, А. Л. Хеттіха, А. Пейлерона та французького лібретиста і поета, що здобув популярність своїм лібрето до опери «Іспанська година» М. Равеля — М. Е. Леграна, який писав під псевдонімом Франк-Ногайн. Також Далькроз втілив у вокальній музиці твори швейцарського поета Г. Шпісса, німецьких поетів Г. Гайне та Й. фон Айхендорфа.

Більшість вокальних творів Далькроза виходили друком в різних збірках, поповнюючи сферу популярної пісні, яка набирала на початку XX ст. широкого розповсюдження. До такого типу пісень відносяться: 2 серії “Популярні франкомовні пісні” ор. 33 (Chansons populaires romandes), три цикли пісень “З нами” (Chez nous), “Дванадцять мелодій” ор. 1 (Douze mélodies), “Вісім пісень Генрі Шпісса” (Huit Chansons de Henry Spiess), “Французькі хороводи і балади” (Rondes et ballades françaises), “Три французькі балади” (Trois Ballades Françaises), “Двадцять мелодій” (Vingt mélodies), “Десять художніх пісень” (Dix chansons callisthéniques) та інші. Популярними також стали й пісні з циклів «З сім’єю» (En Famille), «Травневі квіти» ор. 75 (Fleurs de Mai), «Шість неаполітанських пісень» (6 Chansons Napolitaines) тощо.

Проте, Далькроз не обмежився дитячими, молодіжно-юнацькими чи популярними піснями. Великої уваги заслуговують і його вишукані вокальні опуси, зокрема, цикли «Співаюче серце» (Le Coeur qui Chante), «Просте серце» (Le Coeur Simple), Рондо-новели (Rondes-Nouvelles), «Пісні

вільного серця» op. 56 (Les Chansons du Coeur qui Vole), декілька збірок «Релігійних пісень» op. 40 (Chanson Religieuses), лірична п'єса (Larmes), дивертисменти для голосу і фортепіано - "La Cigale et la fourmi", "The Labourer and his children", вокальні сюїти, вокальні рапсодії та багато інших. Не менша кількість у Далькроза і хорових пісень, переважно дидактичного спрямування. У 1914 був написаний Псалом (Psaume), згодом аранжований для мішаного хору, як реакція на події першої світової війни. З огляду на об'ємну вокальну та інструментальну творчість, а також масштабні жанри, серед яких кантата, опера та оперета, ліричні комедії, фестивалі, музичні ідилії тощо можна констатувати значимість та органічний зв'язок творчого та педагогічного начал у композиторській діяльності Далькроза.

Лілія Назар-Шевчук (Львів, Україна)

АКМЕОЛОГІЧНІ КОНСТАНТИ РЕКТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО: ДО ВШАНУВАННЯ 135-Ї РІЧНИЦІ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ

Попри велетенські заслуги перед українською культурою Василя Барвінського як видатного композитора, піаніста, педагога, літературно-мистецького критика, громадського діяча, амплітуда об'ємної та різнопланової, комплементарної в своїй суті, мистецької діяльності якого вражаюча, особливою і досі маловисвітленою сторінкою є більш як 30-річна адміністративна робота на посаді директора Вищого Музичного Інституту ім. М.В. Лисенка (ВМІЛ), згодом консерваторії, тепер – Львівської Національної Музичної Академії. Животворні традиції, закладені В. Барвінським та його соратниками з перших десятиліть існування вищої української музичної школи на Галичині, вагомі здобутки та прогресивні інтенції якої, попри складні історично-суспільні колізії, прослідковуються до наших днів, набирають щораз більшого розмаху та нових обертів. Спадкоємність кількох

поколінь відданих служителів музичного мистецтва та освіти, відновлення та реабілітація імені та композиторської творчості, в тім – осмислення значимості різних ділянок діяльності, в кожній з яких залишив помітний слід в українській культурі, підкоряючи акмеологічні вершини на шляху до досконалості - Василь Барвінський увійшов у свій ювілейний рік, гідно вшанований рідним вишем. Наприкінці 2022 року з ініціативи ректора, професора Ігора Пилатюка та проректора з виховної роботи, професора Остапа Майчика при підтримці всього колективу, Вченою Радою ЛНМА ім. М.В. Лисенка було одностайно вирішено надати ім'я композитора Великій Концертній Залі Академії. Символічний камерний концерт з творів композитора увінчав урочисте засідання, що завершилося в тепер уже з новим іменем в цьому винятковому концертному приміщенні, в стінах якого демонстрували свою виконавську майстерність чимало видатних світових та національних митців. Імениті музиканти та сподвижники творчості В. Барвінського - О. Рапіта, Н. Пилатюк, С. Соловей, О. Литвиненко представили високохудожні зразки камерної музики В. Барвінського, ставлячи звукову печать в підтвердження вікопомного рішення, що символічно уособлювало не лише віддання належної шани постаті митця, але й симптоматично – заслуг В. Барвінського як очільника першого українського вищого музичного навчального закладу, який ним беззмінно керував чи не найдовше - від 1915 до 1948 – практично 33 роки.

Після блискучого закінчення освіти в Празі, де здобув непідробний високий авторитет між чеськими музикантами, більш як успішного початку композиторської та педагогічно-виконавської кар'єри, митець залишає кипучу європейську столицю і на вимогу батька – О. Барвінського та галицького музичного проводу переїжджає до Львова, де змінює мобілізованого до війська С. Людкевича на посту директора ВМІЛ. Впродовж цих років, сповнених нелегких історичних колізій та потрясінь, В.Барвінський з великою

самовідданістю і гідністю розбудовує український музичний заклад, який здобув статус солідної навчальної інституції європейського типу, що плекав високопрофесійні національні кадри. Будучи зорієнтованим на прогресивні новації європейської музичної освіти, взоруючись на кращі тогочасні консерваторії, директор Барвінський, спираючись на національні традиції, суттєво оновлює та розбудовує ввірений йому інститут. Формує 4 рівні в структурі закладу: від молодшого до вищого концертного класу з обов'язковими підготовчими класами на кожному відділі; відкриває нові спеціальності, намагаючись виєднати якнайповніший цілісний об'єм предметної бази. Класи фортепіано, скрипки й сольного співу поповнюються класами альта, віолончелі, контрабасу, флейти, кларнету, фаготу, арфи та ін., відкриваються оперний, диригентський (хоровий та симфонічний), клас камерного ансамблю, хорових та комнатних (камерних) вправ, композиції; запроваджується педагогічний курс, ритмічної гімнастики, декламації (драматична школа). Встановлюється обов'язкове на всіх відділах викладання теотетичних дисциплін, спираючись на "Лекційний курс" С. Людкевича: сольфеджіо, теорія та історія музики, гармонія, контрапункт та ін.; окремі виклади яких провадить сам (інноваційний курс гармонії) поруч з Ф. Колессою, Я. Ґаллем, С. Людкевичем, Б. Кудриком, Н. Нижанківським та ін..

В дуумвіраті з С. Людкевичем розгортає активний процес розширення ВМІЛ за рахунок вікриття філій з ідентичними програмовими вимогами по всій Галичині, до викладання в яких залучалися першорядні сили, число учнів в яких сягало більше 600 (на 1937 рік). Особисто куруючи пописи елевів, постійно і докладно освітлюючи їх успіхи в пресі, В. Барвінський дбав про український музичний доріст, нові сили, що поповнювали ряди абітурієнтів. Унікальність такої централізованої системи музичної освіти не мала на той час аналогів у Європі і становить незаперечний освітньо-

педагогічний артефакт, який отримав визнання польською владою на державному рівні. Розбудовуючи систему закладу, В. Барвінський добивається, демонструючи високі результати навчання студентів, права прилюдності — офіційного державного визнання дипломів ВМІЛ, який довший час існував на добровільні пожертви української громади, внески меценатів, головним донатором було Музичне товариство ім. М. Лисенка. Офіційне затвердження у 1929 єдиних програм та сітки філій Міністерством Освіти і Віросповідань у Варшаві, згодом отримання "права прилюдності" (легітимності) завдяки феноменальним виступам студенток В. Барвінського - Д. Гординської та Д. Герасимович, підняло ввірену йому інституцію на ще вищий рівень, здобуваючи визнання та солідну професійну репутацію.

Надаючи велетенського значення кадровій політиці, дбаючи про висококласний професійний викладацький склад, В. Барвінський переважно особисто запрошував до співпраці у ВМІЛ музикантів найвищого фахового рівня - співаки А. Дідур, Р. Любінецький, А. Крушельницька, М. Маслюк-Мартіні, І. Прокопович-Орленко, М. Сокіл, О. Бандрівська, М. Улуханова, врешті — зірка найбільшої величини С. Крушельницька. Серед інструменталістів — відомий в Європі віолончеліст Б.Бережницький, знаменитий чеський скрипаль і диригент Мілан Зуна, піаністи М. Криницька, Т. Шухевич, Н. Нижанківський, Г. Левицька та ін.. Важко переоцінити і значення фортепіанного класу самого В. Барвінського, з якого вийшли такі непересічні особистості як Р. Савицький, Д. Гординська-Каранович, Д. Герасимович, С. Сапрун, О. Криштальський, М. Крушельницька, М. Крих-Угляр, які здобули високі щаблі в розвитку українського піанізму, рівно ж у нього студіювали З. Лисько, А. Рудницький, М. Колесса, Ю. Созанський. Директор Барвінський особливо дбав, щоб викладацький корпус збагачувався і випускниками ВМІЛ, які удосконалювалися у провідних європейських вищих музичних школах, де проходили курси вищої майстерності,

захищали докторати, а повертаючись - концертували, навчали, вкладаючи всі сили, талант і досвід у розвиток рідної культури.

Активізація концертної діяльності викладачів і студентів (запровадження сольних речиталів, особливою новацією стали ансамблеві вечори, функціонування хорів та оркестрів — другий з них, юнацький, вважався найкращим на той час у Польщі), організація мистецьких молодіжних конкурсів, постановки опер, участь в численних акціях культурно-громадського життя краю, виступи на радіо — все це знаходило відображення у рясних відгуках та рецензіях на концерти, інтерв'ю про стан поточних справ В. Барвінського у галицькій пресі, що формувало в результаті суспільну думку щодо поважного реноме закладу.

Однак, зміни соціально-політичних систем, які увінчалися в середині XX-го століття двома окупаціями Галичини становили чималі виклики для української музичної освіти та її аніматорів, які зазнавали нищівних ударів від загарбників. В обороні виплеканих в нелегких умовах традицій, В. Барвінський стає на захист рідної інституції спочатку в період німецької влади (переховує від окупантів важко здобутий інструментарій - за винагороду в перемозі на конкурсі композицій у США він придбав для інституту два роялі Forster, унікальну нотозбірню, камуфлюючи їх під садовий інвентар у господарських приміщеннях Стрийського парку), переводить педагогічний склад після закриття німецькою владою всіх вищих навчальних закладів у нововідкриту музичну ремісничу школу, в тім, ризикуючи життям, і музикантів єврейського походження. Рівно ж і в радянську окупацію, приймає на навчання та допомагає дітям і родинам репресованих, скільки сил захищає своїх працівників, зрештою, розуміючи всі існуючі ризики, відмовляється від еміґрації. Користуючись пошаною як людина високої харизми та етосу, безмірно справедливої і шляхетної, навіть у найважчих обставинах —

на засланні та після повернення, залишившись у немислимо трагічній реальності “композитора без нот”, В. Барвінський до останніх днів займається з учнями, виявляючи відданість своїй високій меті - вихованню майбутнього покоління. Так, у комплементарній єдності багатогранної творчої сильвети митця, однією з акмеологічних вершин, які осягнув В. Барвінський, стала його діяльність як очільника вищої музичної інституції Галичини, яку розвинув та підняв на небувало високий рівень, закладаючи тривкі та глибокі традиції, перспективна животворність яких не лише принесла вагомі плоди та яскраво відчутна в сьогоденні, але й здатна - насамперед своїми духовними векторами, напрямними дороговказами, як приклад особистого і колективного служіння музиці - проектуватися в майбуття.

Марк-Єфрем Новакович (Львів, Україна)

ОРГАННА КУЛЬТУРА ЛЬВОВА: СТАНОВЛЕННЯ, ЗАНЕПАД, ВІДРОДЖЕННЯ

На українські історичні землі орган потрапив під впливом Візантійської культури, де цей інструмент використовувався у світському музикуванні. Достеменно невідомо чи побутував орган на землях Галицько-Волинського князівства, яке утворилося в XI ст. і межувало з Київською Руссю та королівством Польським, адже згадки про перші органи на землях сучасної Польщі датуються XIV ст., в той час як перші документальні свідчення про органи в Галичині належать до початку XV ст, коли Галичина увійшла до складу Королівства Польського. На відміну від Київської Русі, де чітко простежувався Візантійський напрямок розвитку органного мистецтва, у Галичині панують західноєвропейські впливи, а сам орган розглядається, в першу чергу, як інструмент церковний. Конкретних зразків органної творчості того періоду не збережено, однак польські дослідники музичної давнини стверджують, що початки органної музики на

теренах тогочасної Польщі і, відповідно, Галичини, такі ж як і по всій Європі. Передусім, це були церковні твори для супроводу католицької літургії без чіткого інструментального визначення (традиція не вказувати клавішний інструмент, для якого написаний твір, збереглася у Європі аж до початку XVIII ст.). Однак завдяки своїй двоголосній фактурі з повільним нижнім та контрастним пожвавленим верхнім голосом, спорідненістю з вокальною музикою, вони відповідають специфіці самого інструменту та техніці гри на ньому.

У польських органних та лютневих табулатурах XVI-XVIII ст. збереглися найдавніші зразки української музики. Так в Люблінській табулатурі 1540-х рр. поруч з італійськими, іспанськими, польськими танцями вміщений «Гайдуцький танець», у якому чітко простежуються інтонації українського гопака, що в свою чергу є першим відомим записом і, одночасно, обробкою української народної музики.

У Галичині в цей час центром органної культури стає Львів. Про органні традиції міста вперше дізнаємося із хронік Латинського кафедрального собору та записів Львівського Магістрату.

Серед львівських органістів XVI ст. чиї імена відомі дослідникам, чільне місце належить Марціну Леополіті (1540-1589) (Marcin ze Lwova), який вважається найвидатнішим польським композитором того часу. Вже з нечисленних збережених творів Леополіти можна зрозуміти, що рівень майстерності автора та виконавців музики був надзвичайно високий.

Органне життя Львова XVI ст. не обмежувалося лише церковною музикою. Вважалося, що опанування органа сприяє кращому засвоєнню основ музичної науки. Вчителями музики для дітей шляхетських дітей були саме органісти, що сприяло поширенню світського практичного музикування.

З кінця XVIII до першої третини XIX століття по всій Польщі спостерігається занепад органної культури, що не

оминуло і Галичину. Очевидно, така ситуація була зумовлена політичними причинами, адже третій поділ Польщі у 1795 році розірвав господарські структури краю, а наполеонівські війни спричинили величезне спустошення земель.

У другій половині XIX століття розпочинається відродження органного мистецтва у Галичині. До Львова приїздять найкращі органобудівники Польщі, а вже наприкінці XIX-початку XX ст. у Львові працювало шість органних фабрик.

Про вагомі органні традиції не лише Львова, а й усієї Галичини кінця XIX століття можна стверджувати з огляду на той факт, що загальна кількість церковних органів на цих землях знаходилася в межах 600-800 інструментів. У самому ж Львові в цей час нараховувалося до 40 діючих органів, а для підготовки органістів існувала органна школа та клас органа при консерваторії. Так у 1853 році було засновано «Товариство Розвитку Музики в Галичині» із власним навчальним закладом – консерваторією. Серед найважливіших завдань консерваторії визначалося виховання органістів, яких навчали органному мистецтву безоплатно. У перші роки свого функціонування консерваторія знаходилася під керівництвом видатного піаніста та композитора Кароля Мікулі. Традиції підготовки органістів продовжив наступник Мікулі, органіст і викладач органної гри Рудольф Шварц, а згодом і наступний директор консерваторії Мечислав Солтис, який отримав блискучу освіту органіста в Австрії та Франції.

Із середини XIX століття до початку Другої світової війни діяла школа церковних органістів при Латинському кафедральному соборі (ця традиція до сьогодні збережена у Польщі та інших європейських країнах). До закриття школи її керівником був знаний органіст–соліст, випускник органного класу Мечислава Солтиса Юзеф Новаковський. Запит на випускників школи був істотним, адже на початку XX ст. лише в середмісті Львова було 40 церковних органів.

Непоправною втратою для органного мистецтва у

Галичині стали події Другої світової війни та прихід радянської влади на ці терени. Сотні інструментів, які не знищила війна, було назавжди втрачено діями панівної державної атеїстичної ідеології, для якої орган був невід'ємним елементом християнської культури.

Чи не тому, що у саме Львові з-поміж інших міст Радянської України вдалося зберегти декілька органів від повного знищення, у другій половині XX ст. тут розпочинається відродження органного мистецтва. Завдяки старанню музикознавця, органіста і на той час проректора з наукової роботи Львівської державної консерваторії Арсенія Котляревського розпочинається процес перенесення вцілілих інструментів з недіючих церков до концертних залів та закладів освіти. У 1955 році на сцені Великого залу Львівської обласної філармонії встановлюється великий орган з недіючого Домініканського собору. У 1968 році Чеська фірма Рігер-Клосс виконала реконструкцію органа недіючої церкви Св. Марії Магдалени. Тут відкрився Зал органної та камерної музики Львівської державної консерваторії, а першим постійним органістом став випускник Петербурзької консерваторії Самуїл Дайч.

У 1980-х роках було відкрито клас органа при Львівській консерваторії. Керівником класу став Самуїл Дайч, котрий, як і А. Котляревський, здобув освіту піаніста та органіста у класі Ісаї Браудо в Петербурзі. Основу репертуару органіста складали твори Й.С.Баха та композиторів добахівського часу. Вагома частка відводилася і сучасній музиці, адже Самуїл Дайч був популяризатором органних творів Л. Дичко, В. Губи, Б. Тищенка, Г. Мушеля.

На жаль, через його передчасну смерть у 1988 році повноцінно пройти курс змогли лише двоє учнів: Петро Сухоцький та Ірина Цайц (Швейцарія), які і до сьогодні провадять активну концертну діяльність, а також навчають органному мистецтву молодих виконавців.

У культурному житті України особливо вагомою є

діяльність ініціативної команди Львівського органного залу. Завдяки старанню директорів поступово здійснюється капітальна реконструкція приміщення органного залу, було відновлено історичні фрески, знищені в радянські часи, модернізовано сцену, на черзі реставрація органа з відновленням недіючого нині відділу Fernwerk. У рамках проекту розвитку сучасної української органної музики вперше в Україні на замовлення інституції органного залу Віктором Камінським, Олександром Щетинським, Богданою Фроляк, Золтаном Алмаші, Олександром Безбородьком, Сергієм Вілкою, Стефанією Олійник та Анастасією Сисенко написано низку творів для органа соло та в супроводі інструментальних ансамблів. У контексті культурної політики органного залу особливою помітною є просвітницька діяльність солісток-органісток Надії Величко та Світлани Позднишевої, які активно популяризують українську органну музику і є першими виконавицями органних творів сучасних українських композиторів.

Катерина Остапович (Львів, Україна)

АКТУАЛЬНІ ПРОЦЕСИ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ ВИДОЗМІНИ У СУЧАСНІЙ ПІСЕННО-ЕСТРАДНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ.

Пісеннно-естрадна творчість у сучасному культурному просторі України є популярним видом музичного мистецтва, який забезпечує культурно-естетичні потреби широких кіл населення, пропагуючи певні ідеї, погляди чи актуальні тенденції різних сфер життя та орієнтується на широке коло аудиторії, оскільки передає інформацію стосовно події, явища, почуття, хвилювання чи транслює певні поняття та світовідчуття авторів. Природньо, що історично-соціальні зміни, які відбуваються у суспільстві, знаходять відображення у тематизмі та елементах музичної мови у пісенній культурі. Для повноцінної передачі піснею

певної ідеї її творцям варто врахувати цілий ряд факторів, важливе місце серед яких посідає актуальність тих чи інших посилів у конкретний період часу.

Варто підкреслити, що тематика та жанрово-стильові моделі, які стали актуальними під час російсько-української війни відображають події та емоційні стани сьогодення. Більшість естрадних виконавців та авторів композицій послуговуються патріотичною тематикою та пов'язаними з нею поняттями: висвітлення героїму військових діячів, сміливість та винахідливість цивільних, впевненість у власній перемозі та гордість за виняткові риси українців — згуртованість, мужність, героїзм. Ці, та схожі аспекти у своїй естрадно-пісенній творчості висвітлили Jerry Heil, А. Пивоваров, "Океан Ельзи", Angy Kreyda, Kalush, Skofka, Тіна Кароль, Chico і Qatoshi, Kola, О. Пономарьов, Х. Соловій, Alyona alyona, "Антитіла" , Tvorchi та ін.

Значною популярністю користуються і лірико-драматичні композиції про біль втрати, очікування, надію на краще та тугу за рідним домом. Це твори "Біля серця" (Kola),"Думи" (на сл. Т. Шевченка, А. Пивоваров та Dorofeeva), "Біля тополі" (Shumei), "Мрія" (Jerry Heil), "Не залишай мене одну" (А. Трінчер), "Додому" (Wellboy) та ін.

Завдяки зростанню інтересу европейських країн до України в контексті надання необхідної допомоги та сприяння задля подолання агресії, значно зросла й культурна активність, в тому числі й у вигляді спрівпраці іноземних діячів пісенно-естрадного мистецтва з українськими митцями. Яскравим прикладом є колаборація А. Хливнюка (соліст гурту "Бумбокс") та культової англійської формації Pink Floyd — "Hey, hey, rise up"; дует співака Еда Ширана та гурту "Антитіла" "2 step"; дует фінської рок-групи "Rasmus" та української формації "Kalush orchestra" "In the shadows of Ukraine".

Одним із перспективних напрямків діяльності vожна вважати поєднання елементів народнопісенної творчості із

актуальними жанрово-стильовими моделями, що робить нарону пісню цікавою та яскравою для сприйняття. Деякі аспекти такого поєднаня у своїй творчосіт застосовують гурти "ДахаБраха", Onuka, Kalush та цілий ряд сольних виконавців.

Отже, сучасне пісенно-естрадне мистецтво України продовжує свій процес розвитку та видозміни, незважаючи на непрості історично-соціальні зміни. Це відбувається завдяки активній діяльності митців, які крізь призму тематизму та різноманіття виразових засобів, прийомів викладу музичного матеріалу в поєднанні з гармонічним симбіозом поетичного тексту створюють та виконують композиції, які стають актуальними та цікавими для шрокого кола слухачів та є співзвучними теперішнім суспільним реаліям, в тому числі й культурним.

Леонід Петкун (Львів, Україна)

ПОБУДОВА РУДИМЕНТАЛЬНИХ ФРАЗ НА ПРИКЛАДІ КОМПОЗИЦІЇ ЧАРЛІ ВІЛКОКСОНА «WILCOXON'S 132ND».

Чарлі Вілкоксон (Charley Wilcoxon, 1916 - 1978) – американський барабанщик, викладач, автор багатьох нотних посібників, а також впливових праць про рудиментальне виконавство, якими до сьогодні послуговуються педагоги[1]. Серед авторитетних посібників Ч. Вілкоксона:

«The All American Drummer» [1],
«Modern Rudimental Swing Solos» [3],
«Wrist and Finger Stroke Control» [4],
«Drum Method» [2].

У 1981 році Вілкоксон був прийнятий до «Залу слави

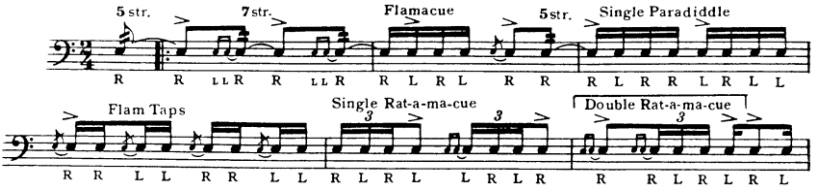
---

[1] Більшість посібників створювались в процесі викладання і присвячені конкретним студентам.

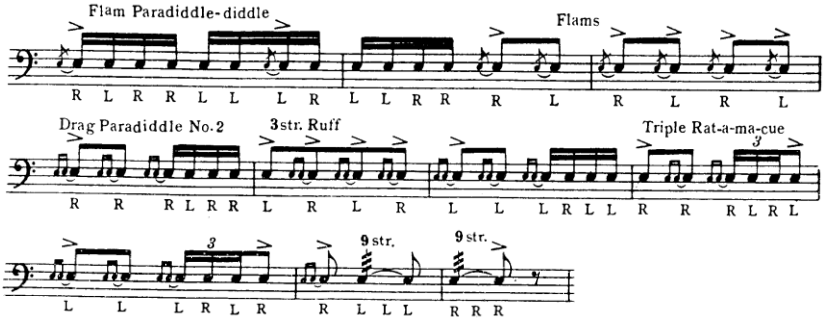
товариства перкусійних мистецтв».

Аналіз композиції «Wilcoxon's 132nd»

Композиція «Wilcoxon's 132nd» увійшла до збірки творів «The All american drummer». Вона охоплює багато аспектів техніки рудиментального виконавства на малому барабані і демонструє аспекти побудови рудиментальних фраз і перетворення їх у завершену композицію.

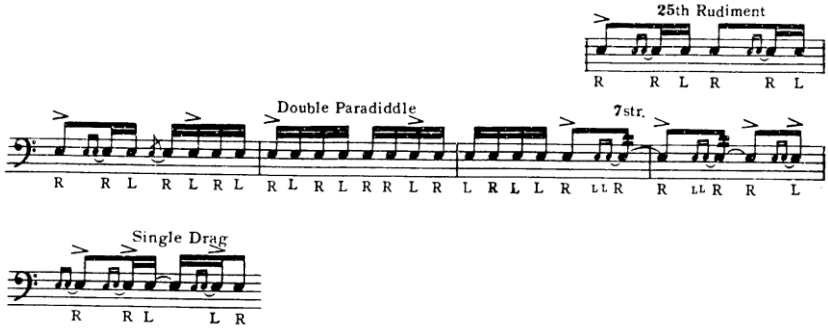


«Wilcoxon's 132nd» починається з-затактового five stroke roll, за яким слідують два seven stroke roll з переходом у flamacue. Ця фраза покликана створити певний дисбаланс, збиває долю і не дає слухачу змоги одразу відчути темп. Також, five stroke roll починає наступну фразу з-за такту у третьому такті. Ця фраза починається з single paradiddle, який переходить у flam tap за яким йде single та double ratamacue. Відтак, ця фраза логічно доповнює і розвиває першу, створюючи контраст і певне відчуття стабільності у слухача. Синкопа служить ввідним елементом до контрастної частини.

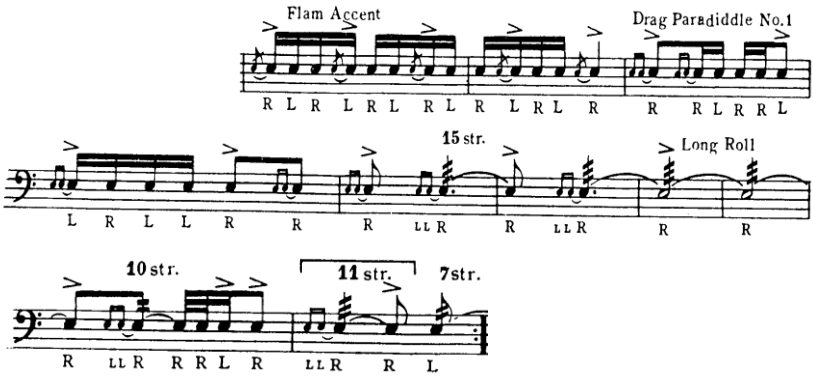


Контрастна частина починається з flam paradiddle-diddle після якого автор використовує flam. Використання цих рудиментів у поєднанні з потрібними тривалостями знімає початкову напругу. Drag paradiddle 2, 3str. Ruff (Drag)

розвивають ідею, яка була представлена у попередніх тактах і поступово збільшують напругу. Triple ratamacue збільшує її ще більше і переходить до завершення фрази, яка представлена двома nine stroke roll на слабку, а потім на сильну долю.

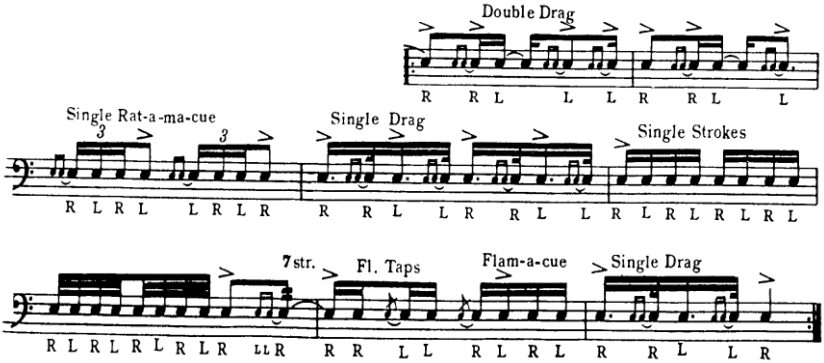


Наступну фразу починає 25th rudiment (Lesson 25), який за допомогою flamacue переходить у double paradiddle. Це поєднання рудиментів переходить у seven stroke roll. Ці п’ять тактів поступово розвивають рудиментальну фразу завершенням якої стає single drag у шостому такті.



Flam accent служить перехідною частиною до другої частини 16-ти тактової фрази. Drag paradiddle 1 відкриває фінальну частину другої 16-ти тактової фрази. Drag paradiddle 1 переходить у комбінацію з різних видів roll rudiments, що

створює ефект кульмінації. Реприза повертає виконавця на початок твору, що створює цілісність композиції і готує слухача до фінальної частини твору.



Фінальна частина твору «Wilcoxon's 132nd» складається з 8 тактів з репризою. Ця частина твору насичена більш складними рудиментами, що піднімає напругу композиції на найвищий рівень. Фінальну частину починає комбінація з double drag tap, яка «провалюється» у single ratamacue, який різко зменшує напругу, щоб потім вибухнути у single drag, який знов «провалюється» у single stroke roll. Single stroke roll через зміну тривалостей підводить до фінальних двох тактів твору, які через seven stroke roll, flam tap і flamacue підводять слухача до використаного раніше single drag. Створивши відчуття завершеності, автор, за допомогою репризи, повертає слухача на 8 тактів назад, що створює ефект несподіванки.

«Wilcoxon's 132nd» являє собою одну з еталонних академічних композицій для малого барабана. У цьому творі спостерігається ясність музичної думки, ідейна цілісність і завершеність. Автор майстерно використовує рудименти і професійно їх комбінує, створюючи відчуття естетичної вартісності.

Список літератури:

1. Wilcoxon C. All American drummer : навчальний посібник. Cleveland: Ludwig Music Publishing Co., 1945. 92 с.
2. Wilcoxon C. Drum Method : навчальний посібник. Cleveland: Ludwig Music Publishing Co., 1972. 97 с.
3. Wilcoxon C. Modern Rudimental Swing Solos : навчальний посібник. Cleveland: Ludwig Music Publishing Co., 1979. 47 с.
4. Wilcoxon C. Wrist and finger stroke control : навчальний посібник. Cleveland: Ludwig Music Publishing Co., 1973. 28 с.
5. Freytag E. The rudimental cookbook : навчальний посібник. Row-Loff Productions, 1993. 84 с.
6. Chandler E. A. A History of Rudimental Drumming in America From the Revolutionary War to the Present : монографія. Baton Rouge: LSU Historical Dissertations and Theses, 1990. 116 с.

Оксана Пшенична (Львів, Україна)

ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У ОПЕРАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Українська опера як самостійна національна опера виникла в останній третині XIX століття, спираючись на традиції європейського та народного музичного театру. Опери українських композиторів є цінним культурним надбанням нашої нації, у яких увіковічнено не тільки близьку для українців тематику, але й збережено їх національну ідентичність.

Розглянемо специфіку інтерпретації жіночих образів у операх українських композиторів. Інтерпретація оперних партій передбачає творчий пошук «істинного» обличчя персонажу, його осмислення й оцінку розвитку драматичної

лінії закладеної автором як лібрето, так і музики, завдяки чому створюється оригінальний художній образ, що містить весь потенціал «Я» особистості виконавця в процесі художнього перетворення. Саме тому виконавець з високим ступенем творчої самостійності, розвиненим неповторним асоціативним комплексом, фантазією, уявою, мистецтвом перевтілення, співпереживання і співтворчості в художньо-інтерпретаційному процесі уміє нестереотипно розв'язувати творчі завдання. Непересічне вміння співака «входити» в глибинні прошарки оперної музики, схильність до діалогічного художнього спілкування як з партнерами по сцені так і з оркестром, вміння яскраво втілити емоційно-образні переживання суб'єкта художньої взаємодії – створює ґрунтовну основу для здійснення виконавцем власного прочитання внутрішнього стану виконуваного ним персонажу.

Жіночі образи в українській опері можна умовно розділити на такі основні види як: жінка – страдниця, ліричний та комічний образи. Жінка – страдниця постає перед нами жертвою ситуації, а також учасницею переломних подій, чи то історичних чи то особистих. Вона намагається протистояти злим силам, але переважно пасивно. Ліричний герой характеризується в першу чергу зосередженістю на своїх почуттях, переживаннях, що і є суттю самої категорії ліричного. Комічне — категорія, що характеризує той аспект естетичного освоєння світу, який супроводжується сміхом без співчуття, страху і пригнічення. Комічний образ можемо трактувати як недосконалий за змістом, але з бажанням претендувати на повноцінність і значущість.

Розглянемо такі жіночі образи як: Наталка з опери «Наталка Полтавка», Оксана з опери «Різдвяна ніч» М. В. Лисенка та Оксана з «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Спільною особливістю інтерпретації цих персонажів виступає зображення оперними співачками юної, красивої і сповненої кохання дівчини. Ці образи є яскравим

зразком втілення на сцені ліричної героїні. Проблемою у творенні цих образів може виступити шаблонність і передбачуваність для глядача. Тому співачкам слід не лише акцентувати свою увагу на вивченні музичного матеріалу, але й звернутись до літературного першоджерела і глибоко дослідити для себе усі риси якими їх наділив автор. Звичайно музичні номери розкривають перед глядачем внутрішній світ героїні, але коли артист переконливий у своїй драматичній грі – це відповідає основним завданням сценічного втілення образу.

Також важливим етапом виступає робота над образом співака з режисером. Ситуації бувають різними, адже режисер у своїй постановці може розставити акценти у творенні образу головної героїні іншим чином ніж це бачив автор лібрето. Та завжди позитивний діалог між співаком та режисером, бажання зрозуміти задум та ідею один одного стануть беззаперечно запорукою успіху трактування образу.

Отже робота над художнім образом опери – це багатогранний процес, який вимагає від оперного співака як тривалої і кропіткої самостійної роботи так і осмисленого бачення місця свого персонажу в загальному драматичному розвитку дійства опери, яке має бути узгоджене з режисером конкретної оперної постановки. Жіночі образи в українських операх відкривають перед оперними співачками світ української автентичності і широкі можливості для творчої інтерпретації образу.

Романишин Михайло (Львів, Україна)

ПРИРОДА В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ВІД РАННЬОСЕРЕДНЬОВІЧНОГО АНІМІЗМУ ДО ЕКОЛОГІЧНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ У СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ

Унікальність кожного народу формується на основі його

цінностей та культури. Якщо загальнолюдські цінності притаманні і сповідуються усім цивілізованим суспільством, то культурна складова несе в собі ідентичність. Вона проявляється не лише в мистецькій площині, на сцені чи в галереї, а твориться людьми у повсякденному житті; у вузькому сімейному колі та у робочих відносинах з колегами. Культурні традиції закладаються від народження, черпають і насичують мінералами генеологічне дерево роду та з покоління в покоління передають його самобутність.

Якими є передумови формування української ідентичності? Щоб відповісти на це питання слід повернутися в часі та сконцентрувати увагу на культурному ландшафті України-Русі. Цьому періоду характерний осілий спосіб життя та землеробство, розвиток ремесел, гармонія із природою, багатобожжя та поклоніння явищам природи. Екстраполюючи це на сучасний манер, можна сказати, що саме українська еко-свідомість є одним із аспектів культури сучасного вільного західного світу і вписується у канву спільних переконань та цінностей.

Подальший розвиток особливої екстраполяції гармонії людини з природою на релігійні структури і взаємовідносини людини з Богом простежуємо крізь всю історію української гуманістичної думки і відголоски цієї, як ми тепер би назвали, екосвідомості знаходимо в працях Станіслава Оріховського, Юрія Дрогобича, Павла Русина з Кросна. Співзучною також є ідея Григорія Сковороди. Все, що потрібно людині, сили, які тримають її на світі задля протистояння злу, вона має в собі від природи. Треба лиш все те пізнати, відкрити в собі й використати на благо. Основою щастя, як вважав Сковорода, є «сродна праця», тобто та, до якої людина має природний хист. Представляючи світогляд українців, він, природно, почерпнув з народної мудрості та етнопедагогіки. Зокрема здоровий погляд на працю як на джерело життя.

Світоглядне та ідеологічне протистояння РФ, як наступниці СРСР, з Україною триває досі і перейшло на

рівень повномасштабної війни. Хоч і надзвичайно високою ціною, але саме ця ситуація об'єднала та створила, як казав Андрей Шептицький, додану вартість.

Звертаючись до тези українського історика Ярослава Грицака, автора книги "Подолати минуле: глобальна історія України", важливо зауважити, що зараз, в часі війни, в Україні відбувається націєтворчий період. Тому так важливо пам'ятати про традиції та говорити про українські реалії сьогодення, формуючи новітні засади та цінності у контексті сучасного культурного світу.

Марія Сидір (Львів, Україна)

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ТА ЇЇ ПРОЯВИ У ГАЛИЦЬКО-БУКОВИНСЬКІЙ СПІВОГРІ: НАПРЯМКИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Галицько-буковинська співогра – особливий феномен, що у складних політико-соціальних умовах України XIX – поч. XX століть відіграв роль одного із домінуючих стрижнів національної культури, в якому збереглися та передалися наступним поколінням, крізь музично-театральну призму, прадавні етико-моральні архетипи та етнічні коди. Відтак, співогра стала чинником формування «парадигми етнонаціональної ідентичності української музичної творчості» [4, 40], яка до сьогодні є важливим засобом для розвитку національного самоусвідомлення.

Отож, у чому сутність національної ідентичності та якими є її прояви у галицько-буковинській співогрі? Відповідь на це запитання обумовимо наступними ідеями, на які спираємося у нашому дослідженні.

Перша – про сутність національної ідентичності, яку, як правило, трактують на основі дефініції Е. Д. Сміта. Дослідник визначає цей феномен як комплекс зв'язків окремих індивідуумів і груп зі спільнотою – нацією, самобутність якої визначається історичною територією та мовою, історичною

пам'яттю та культурою, міфологією, традиціями, об'єктами поклоніння, національною ідеєю та іншими чинниками [3], які, більшою чи меншою мірою, проявилися у низці творів М. Вербицького, І. Лаврівського, П. Бажанського, В. Матюка, І. Воробкевича.

Друга – про явище музичної ідентичності, яке М. Новакович бачить крізь призму його процесуальності, котре «конструюється шляхом усвідомлення національною спільнотою своєї музичної самості й набувається в результаті пошуку й поступового відбору найхарактерніших самобутніх форм музичної презентації, прийнятих спільнотою для себе і впізнаваних для інших» [1, 9]. Аналізуючи галицьку музику габсбурзької доби (1772–1918) у контексті явища національної ідентичності, дослідниця приходить до висновку про музичне мистецтво як один із «головних чинників реформування церковного життя, а разом з цим і національної самосвідомості» [2, 44], згодом після якого цю функцію відігравала «просторічна мова» [2, 43]. Відтак, у творчості композиторів-священників вбачаємо дуальність шляхів формування національної ідентичності у галицько-буковинському регіоні як вказаного вище «поступового відбору найхарактерніших самобутніх форм музичної презентації» [2, 44] – у контексті і церковної музики, і співогри, – і ця особливість визначає унікальність жанру та його знаменну роль в історії української культури краю.

У підсумку, висуваємо третю ідею – про напрямки вивчення галицько-буковинської співогри як джерела формування національної ідентичності у регіоні, серед яких:

співогра європейської традиції у множинності національно-ідентичних жанрових окреслень у різних культурах;

структурно-семантичний інваріант галицько-буковинської співогри у творчості представників перемиської школи М. Вербицького, І. Лаврівського та його варіанти у творчості спадкоємців – П. Бажанського, В. Матюка, І.

Воробкевича;

історична роль співогри для розвитку мистецтва й національної самосвідомості українців Галичини та Буковини XIX – поч. XX століть.

Оляна-Квітослава Созанська (Львів, Україна)

ВИКОРІНЕННЯ СИМУЛЯКРУ З РЕАЛІЙ НОВОЧАСНОГО БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА

Бандура – своєрідний та неповторний музичний символ України. Не просто інструмент, а історико-суспільний феномен, що існує всупереч всьому, та котрий сповнений питомо українською суттю. Та чи коректне останнє твердження? Чи можна з певністю ствердити, що та бандура, як всеохопний термін, що існує сьогодні несе в собі той правдивий первинний код укладений ще в осередках кобзарських цехів?

Історія кобзи-бандури перегукується з історією становлення української державності. Щонайбільше — взаємозв'язок становлення модерного академічного бандурного мистецтва та суспільно-політичних подій минулого століття. Радянське минуле України відбилося на всіх сферах людської діяльності, а його гіркі наслідки досі пронизують нашу дійсність. І бандура не стала винятком. Юрій Смолич писав: «Кобза заховує в собі повну небезпеку… На неї тисне середньовічний хлам жупана й шароварів» (Литвин, 2016).

Після численних спроб знищення цього правдиво українського інструмента та його подвижників, була створена ціла програма підміни пронаціонального начала бандури на вигідну комуністичній владі меншовартісну пародію. Так виник симулякр бандурного мистецтва. У 80-х роках XX століття феномен «симулякр» послідовно обґрунтував французький постмодерніст Жан Бодріяр. «Головна ознака симулякру в його інтерпретації – його несправжність,

невідповідність до суті того, що він декларує» (Кияновська, 2020, с. 8).

За допомогою бандуристів, яким люди споконвіку звикли довіряти, здійснювалося поширення та пропаганда ідеалів радянської верхівки. І здебільшого таки вдалося знецінити роль бандури в українському суспільстві. Достатньо довго бандура й бандуристи асоціювалися у кращому випадку зі сліпцями-кобзарями, у гіршому ж — з виконавцями у спотвореному цим же симулякром українському народному одязі, які граючи одну-дві ноти на інструменті співають жартівливих пісень. І навіть сьогодні ми відчуваємо відгомін цього симулякру.

На щастя, зараз, у час загальнонаціонального патріотичного піднесення, синдром меншовартості разом з «козакофільством» і «селянськістю» (Кралюк, 2012) почав викорінюватися зі свідомості нації. Не може також не тішити той факт, що останнім часом в Україні помітно активізувався процес утвердження національної ідентичності та відновлення цікавості сучасного суспільства до первинної суті тих питомо українських символів та процесів, які радянська влада знищила чи перетворила на симулякр. Бандуру, серед числа інших унікальних українських народних музичних інструментів, усе частіше залучають в академічних мистецьких подіях національного рівня та якісно репрезентують на міжнародних проєктах.

Однак, варто зважати якою височезною ціною дається зараз навернення до справжніх традицій. Важливо, аби бандуристи сучасності осягнули важливість своєї справи та були готові до відповідальності, яка історично є спадком важкої ноші сліпців-кобзарів. Модерний світ ставить нові виклики й перед самим інструментом, адже в реальному та мультимедійному просторах бандура все частіше стикається та порівнюється з всесвітньо поширеними класичними інструментами. Саме тому як ніколи гостро постає питання якнайвищої якості виконавства, а також цікавості й

професійності у підборі репертуару. «Ми є мистецька одиниця перед якою стоять великі завдання репрезентації української культури — пісні — перед світом.» (УКБ імені Т. Шевченка, 1946, с. 1).

Непроста історія становлення професійного бандурного мистецтва змушує з надзвичайною прискіпливістю обирати те, що транслювати загалу. Аби не лише відновити первинний національний культурний код, не лише могти гідно презентувати нашу традицію світу зараз, а й передати справжню українську ідентичність наступним поколінням.

Марія Стоколяс (Львів, Україна)

ТІЛЕСНІСТЬ ЯК ФОРМА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ У МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ.

Виконавське музикознавство є достатньо розвинутою галуззю сучасної музичної науки. В Україні існують сформовані наукові школи в Харкові, Одесі, Києві та Львові, представники яких плідно розвивають різні напрямки виконавського мистецтва: теорія та історія виконавського мистецтва, музична інтерпретація, теорія виконавського стилю, тощо (В. Москаленко, Л. Шаповалова, О. Маркова, О. Катрич, І. Сухленко та ін.)

Усе ж досі залишається марґінальною тема тілесності як фундаментальної предиспозиції виконавської діяльності.

У філософії поняття «тілесність» як предмет дискурсу повноцінно постає лише наприкінці XX століття, хоча концепт тіла як біологічної оболонки, що взаємодіє лише з фізичними об’єктами та потребами, завжди викликав полеміку серед науковців. Багатогранність впливу тілесності на процеси творчості призвела до потреби осмислити різні модуси існування тіла і тілесності людини.

Генеза уявлень про тілесність бере початок від Античності. Гармонійний розвиток тілесного і духовного, антропоморфність музичних інструментів, діапазон

музичних творів, який враховував нормальну фізіологію людини засвідчує дбайливе ставлення до людського тіла, примат тілесності над віртуозністю. Проте Арістотель чітко розділяє душу і тіло, трактуючи тіло лише як примітивне вмістилище для душі, яка облагороджує тілесну оболонку. Середньовіччя змістило акценти у мистецтві на духовність, символізм. Музичне виконавство трактувалось як присвята, служіння Богу. Тілесність трансформувалась з космоцентричної у теоцентричну. У вченнях Фоми Аквінського парадигма змінюється, тіло трактується вже не як в'язниця для душі, а як творіння Господнє, необхідний елемент цілісної людини. З поверненням до традицій Античності у епоху Ренесансу тіло, тілесність у мистецтві отримали новий статус – «вінець природи», який є її неподільною частиною. Звеличення тілесності, трактування її як вершини творення призводить до пошуків нових можливостей у виконавській майстерності. Гонитва за віртуозністю, новою звуковою палітрою стала причиною перших експериментів з людським тілом як інструментом, штучні метаморфози якого можуть допомогти втілити творчі задуми. Одним з таких експериментів стали співаки-кастрати, найдивніший феномен в історії музичного виконавства, змінена тілесність яких породила цілий пласт музично-виконавської культури. В епоху Романтизму експерименти з тілом, його модифікаціями заради мистецтва продовжувались. До прикладу, Роберт Шуман, у прагненні вдосконалити своє тіло (виконавський апарат) задля віртуозності препарував свої руки, користуючись власноруч сконструйованим пристроєм для розтягування сухожилок пальців. Експеримент був невдалим та призвів до практично повного паралічу рук музиканта. На початку XX століття бурхливий розвиток різноманітних мистецьких стилів та течій породив перші спроби осмислити тілесність у мистецтві як складний феномен, єдність психічного та біологічного. Французький філософ Моріс Мерло-Понті розглядає людину

як тіло, яке має свідомість і визначає своє буття за допомогою тіла. Низка виконавців XX століття, подолавши і прийнявши недосконалості свого тіла, модифікували під свою іншу, «препаровану» тілесність музичні інструменти, твори, стиль виконання. Так угорський піаніст Геза Зічі, втративши праву руку, реалізував свою нову тілесність у фортепіанному виконавстві, виконуючи власні переклади творів для двох фортепіано в три руки. Для однорукого піаніста Пауля Вітгенштейна з його препарованим тілом, іншою, новою тілесністю Моріс Равель пише Концерт №2 для фортепіано (лівої руки) з оркестром. Піаніст Мішель Петруччіані, який внаслідок важкого генетичного захворювання був на зріст менш ніж 100 см, препарував фортепіано, вдосконаливши його спеціально розробленою системою важелів, аби пристосувати його до своєї тілесності.

Нові музично-виконавські прийоми, препарування музичного інструменту (голосу), нівелювання кордонів між інструментом та людським тілом, новітні технології, які відкривають шлях до музичного виконавства людям з препарованим тілом, фізичними вадами – все це ставить тілесність у музичному виконавстві в один ряд з творчим началом. У процесі виконання музичного твору людина разом з музичним інструментом, музичним матеріалом та слухачем постає як певна цілісність, де кожна складова здатна впливати та трансформувати інші. Тілесність у музичному виконавстві є фундаментальною складовою інтерпретації, символічним, тілесним способом передачі інформації, де тіло виконавця окрім технічних прийомів для звуковидобуття несе смислове художнє навантаження. Жест, манера виконання технічних прийомів та штрихів, міміка, тілесна форма, постава, особливості взаємодії з інструментом – все це є обов'язковою складовою інтерпретації, цілісного образу виконавця та способом репрезентації у музично-виконавській діяльності.

Інна Торбич (Львів, Україна)

ЖАНР УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО КОНЦЕРТУ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО КЛАСИЦИЗМУ

Еволюційні зміни свідомості суспільства, зумовлені різними історичними подіями, стали передумовою зародження нових стилів та жанрів, що безпосередньо відобразилося у музичному мистецтві. Не даремно європейська мистецька спадщина стала взірцем для становлення та розвитку багатьох світових культур, зокрема і української.

З історичних джерел відомо, що найбільший вплив на зародження професійного співу на історичних українських землях здійснила Візантійська культура, котра поруч з народними українськими наспівами сформувала канон церковного монодійного співу, який проіснував з часів хрещення Русі до XII століття. На зміну йому прийшов так званий «знаменний спів», який став ідейним фундаментом та основою для творчості багатьох поколінь композиторів.

Вагому роль у формуванні професійної музики і формування її жанрової системи відіграла схизма Західної і Східної Церкви у 1054 році. У той час як музичне мистецтво Західної Європи було сфокусоване на розвиток інструментального жанру, в Україні у світлі канонів православ’я чітко відслідковується розвиток вокальних жанрів та хорового співу. Під впливом традицій європейського ренесансного багатоголосся українське хорове мистецтво зазнало істотного розвитку поліфонічної та гармонічної фактури, що заклало перший професійний щабель українського професійного багатоголосного співу – партес.

В епоху бароко формуються окремі жанри складної форми, які дотепер представляють відповідну їм історичну традицію та виділяються з низки творів інших періодів через чітку структуровану форму. Певні паралелі знаходимо у процесах формотворення та ствердження європейської та

української музики, адже центральними у західноєвропейському мистецтві доби бароко були інструментальні та вокально-інструментальні жанри, в той час коли в Україні набув провідного значення партесний концерт. В епоху класицизму у європейській традицій на перший план виходить жанр симфонії, саме тоді у творчості українських композиторів «золотої доби» викристалізовується новий, невдовзі найпопулярніший жанр вокальної музики – хоровий концерт.

В контексті епохи класицизму трактування хорового концерту не є однозначним. Нерідко зустрічаємо твердження, що український хоровий концерт більшою мірою відповідає стилістиці доби бароко, адже у його структурі ще присутнє притаманне бароковому concerto grosso чергування «solo» і «tutti», вагома роль у фактурі твору відводиться засобам барокової поліфонії. На противагу цьому твердженню, співставивши ноти хорового концерту з партитурою класичної симфонії, можна простежити подібність жанрів у структурі та будові музичної форми, зокрема: чотиричастинність, контрастність в темпах та тональне співвідношення. Таким чином доцільніше стверджувати, що формування жанру українського хорового концерту бере початок з барокових інструментальних традицій, які переосмислюються крізь призму класицистичних канонів.

Враховуючи історичний релігійний контекст українських земель та природну схильність українців до співу, у процесі становлення української хорової традиції можна простежити паралелі з розвитком європейського інструментального жанру. Проаналізувавши симфонічну творчість віденських класиків помічаємо аналогії з творами українських класиків хорового мистецтва. Поруч із Йозефом Гайдном та Вольфгангом Амадеєм Моцартом, які в своїй творчості переважно дотримувались встановлених класичних рамок, тяжіння до класичних структур простежуємо й у музиці Максима Березовського та Дмитра Бортнянського. Однак,

подібно до Людвіга Бетговена, чиє програмне, симфонізоване і дещо романтизоване композиторське письмо помітно вирізняється з поміж інших представників Віденської школи, насичена гармонічна фактура і надзвичайна мелодійність творів Артемія Веделя відводять цьому композитору особливе місце в процесі розвитку української хорової музики.

Потрібно відзначити, що за рівнем якості українська хорова музика доби класицизму не поступається тогочасній європейській музиці. Навпаки, вона навіть дещо важча для виконання, у першу чергу через текст, який писався церковнослов'янською мовою. Для української культури національне хорове мистецтво має таку ж вагомість, як і симфонічна творчість для провідних європейських композиторських шкіл.

Світлана Федонюк (Луцьк, Україна)

МУЗЕЙ КОРСАКІВ ЯК ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНА МИСТЕЦЬКА ПЛАТФОРМА

Постановка проблеми. Мистецтво, як знакова система, містить інформацію, що є специфічним каналом зв'язку, формою та способом людського спілкування за типом «я — ти». Це інтелектуально-емоційний творчий зв'язок автора (митця) та реципієнта (глядача). У який спосіб реалізувати цю інформаційно-комунікативну функцію — завдання не лише митця, а й арт-куратора, бенефіціарів культурної установи. Успіх є тоді, коли відбувся своєрідний синтез витворів митця, глядача та агентів арт-ринку. Нині вітчизняне актуальне мистецтво, репрезентуючи воюючу націю, вийшло на перший план світової культурної арени, що посилює імідж України.

Мета дослідження — здійснити аналіз діяльності Музею сучасного українського мистецтва Корсаків (МСУМК, музей Корсаків) у розрізі інформаційно-

комунікативної функції, розкрити значущість використання взаємодії мистецтв у процесі художнього пізнання.

Результати дослідження. Образотворче мистецтво відтворює не лише вигляд реальності, а й внутрішній світ людини, втілення нею соціальних, політичних, філософських, етичних ідей. Митець художньо сприймає дійсність, розкодовує знакову систему кожного виду мистецтва, усвідомлює смисли й цінності свого витвору, а під час репрезентації плодів своєї психоемоційної, філософської та фізичної праці - взаємодіє із глядачем. Зазвичай, ця взаємодія відбувається у державних, муніципальних чи приватних галереях, музеях. Синтез мистецтв (від грец. syntesis — поєднання, сполучення) завжди супроводжував розвиток художньої культури, описано три його типи, що склалися історично: можливість поєднання окремих пар мистецтв задля посилення образної виразності (музики і літератури, музики і живопису та ін., до прикладу — створення Петром Антипом триптиху "Дерево життя" в проєкті "Космогонія" під музику волинських бардів у МСУМК); як особливий тип художньої творчості (театр, опера, цирк, естрада); взаємозбагачення видів мистецтв через переведення творів з одного художнього ряду в інший (у МСУМК одночасно йде відкриття виставки живопису і демонструється відео-арт).

Музей сучасного українського мистецтва Корсаків офіційно відкрили у Луцьку 24 серпня 2018 р. Фундатор Віктор Корсак головним завданням вбачає промоцію українського візуального мистецького продукту, виховання естетичного смаку [1]. З 2019 р. на базі музею постала дослідницька платформа «Генеза», це кураторські проєкти, спрямовані на вивчення творчих угрупувань, напрямків, мистецьких явищ. З 2016 р. на навколомузейних майданчиках діє фестиваль сучасного урбаністичного мистецтва «ПоліхромА», який поєднав різні напрямки і заходи: мурал-арт, стріт-арт, виставки інсталяцій, графіки, перформанси, боді-арт, відео-арт, майстер-класи, арт-лекції. Арт-кафе

“Вандервіль” постійно експонує роботи Емми Андієвської, а Музей промислового дизайну – ready-made об’єкти, естетичні та технічні здобутки людства др.п. XX – поч. XXI ст. До послуг глядача бібліотека мистецької літератури. МСУМК ініціював національний проєкт зі сворення історико-філософської праці «Онтологія українського художника» задля збереження, осмислення спогадів сучасних митців у контексті соціокультурних процесів. Після 24 лютого 2022 року МСУМК відкрив «Центр допомоги біженцям», де безоплатно мешкають митці з територій бойових дій. У 2022 р. створено медіа-платформу для комунікації з глядачем, медіарепрезентації митців, культурологів, мистецтвознавців – аудіовізуальний проєкт «Розмова в музеї Корсаків», авторкою, ведучою та режисеркою якої ми є в одній особі. Програма виходить у форматі «мовної гри» в ефірі “12 канал” та в YouTube.

Висновки. Одна з функцій мистецтва у соціумі - інформаційно-комунікативна. Держава не завжди є ефективним менеджером у сфері мистецтва. Більш мобільні і затребувані глядачем приватні культурні установи. Серед таких і музей Корсаків у Луцьку.

Список використаних джерел

1.Сайт Музею сучасного українського мистецтва // URL: https://msumk.com/ (Дата звернення: 22.01.2023).

2. Єременко С. Неповерхневі інтерв'ю. Відгук про «Розмову в Музеї Корсаків» // Район. Культура. URL: https://kultura.rayon.in.ua/news/484906-nepoverkhnevi-intervyu-vidguk-pro-rozmovu-v-muzei-korsakiv Дата публікації: 12.02.2022. (Дата звернення: 21.01.2023).

3. У Луцьку створять найбільшу картину у світі // Район. Культура. URL: https://kultura.rayon.in.ua/news/552720-u-lutsku-stvoryat-naybilshu-kartinu-u-sviti Дата публікації: 12.12.2022. (Дата звернення: 22.01.2023).

Веньдзе Хун (Львів, Україна)

РЕПРЕЗЕНТАНТИ РОДИНИ КИТАЙСЬКИХ ФЛЕЙТ ДІЗІ ТА СЯО ТА ЇХ ПРОВІДНІ СОНОРНО-ТЕМБРАЛЬНІ АМПЛУА

Знакову роль у формуванні та еволюції музичної культури Китаю відіграло мистецтво гри на флейті, яка стала яскравим маркером китайської музики в міжнаціональному просторі. Існування численних різновидів китайських флейт засвідчують чималий історичний шлях формування даного органологічного сімейства, наділеного багатими та глибокими традиціями та значними досягненнями, творячи багатозначний та по-суті збірний образ феномену "китайської флейти".

Найбільш поширеною є поперечна флейта дізі (笛子), яка використовується і у сфері народної музики, у китайській опері, а також в оркестрах та ансамблях різного типу. Існують різні теорії щодо походження дізі. Припускають, що дізі було створено на прохання Жовтого Імператора (за Чай Сі), за іншою версією - даний тип флейти був імпортований до Китаю під час династії Хань (за К. Заксом). Нещодавно археологи знайшли докази існування прототипів дізі, які були поширені в Китаї вже понад 8000 років (за Ф. Лау). Деякі з кістяних флейт цього періоду все ще придатні для використання й зараз вони разюче схожі на свої сучасні аналоги. Дізі зазвичай виготовляють з бамбуку, тому на Заході її часто називають „китайською бамбуковою флейтою". На відміну від простіших флейт, дізі має ще один отвір, моконґ, на додаток до отворів для видування та шести отворів для пальців. Тонка, як облатка, злегка зморщена бамбукова мембрана - dimo (笛膜) або шматочок рисового паперу закріплюється на ній у вигляді мірлітону спеціальним клеєм або плювком для зволоження, що виробляє звук носового дзижчання під час гри і таким чином надає дізі

особливого тембру. Поширеними варіантами дізі є яскравий, більш гучний різновид бангді (梆笛), який особливо поширений на півночі Китаю, і більш емоційний і меланхолійний куді (曲笛), поширений на півдні країни. Обидва типи мають різні розміри; професійні флейтисти зазвичай володіють всіма різновидами. Надзвичайно малі або великі дізі використовуються для певних спеціальних ефектів, наприклад, імітації пташиного крику. На дізі часто грають із застосуванням різноманітних передових технік, таких як колове дихання, обертонові ефекти, трелі з „літаючими пальцями“, фрулято, подвійні ноти. Інструмент зберіг свою популярність до сьогодні, не в останню чергу через його відносно нескладний метод виробництва, легкість транспортування та чудовий звук.

Окрім дізі, існують інші бамбукові флейти: сяо (簫 / 箫) чи дунсяо (洞簫 / 洞箫) — це поздовжні бамбукові флейти з п’ятьма отворами для пальців, отвором для великого пальця та двома або більше вентиляційними отворами внизу, повітря видувається через виїмку у верхньому кінці трубки, що робить її однією з флейт із видуванням краю або без серцевини. Звук цього типу флейт дуже м'який, глибокий і стриманий. У VIII ст. тип флейти під назвою чіба (尺八, буквально „один фут і вісім дюймів“) став поширюватись і у Японії і отримав назву сяекхаті. Спочатку сяо слугував переважно інструментом для медитації буддійських ченців, згодом набираючи більш широкого застосування. Вважається, що звук дізі подібний до вітру, а звук сяо - нагадує дим. Дим же має властивість проникати в інші виміри та простори, досягаючи світу богів. Власне тому сяо стала відповідником усамітнення, монашого життя, інструментом людей, які намагаються пізнати істини буття, а гра на сяо стала своєрідною формою медитації. Музикування на сяо допомогає очистити розум, опанувати рівновагу свідомості, під час звуковидобування осягнути спокій, а звучання стає прозорішим і чистішим пропорційно зростанню внутрішньої

гармонії; оволодіння сяо порівнюється з процесом духовного самоудосконалення.

Існує два провідні різновиди поздовжніх флейт – це сяо і нансяо, наділені специфічними особливостями, що суттєво впливають на репертуар для цих інструментів. Звук класичної сяо негучний, мягкий, вимагає небагато повітря; грати на ній легше аніж на наньсяо, яка звучить гучніше, наділена глибоким тембром і вимагає більшої затрати повітря. Окрім того сяо є насамперед інструментом китайської класичної музики і незмінною супутницею цитри гуцинь. Значна частина творів для гуциня розрахована на дует зі сяо, хоч іноді виконання відбувається і поокремшу. Делікатне звучання класичної сяо шліфувалось століттями, щоб ідеально співзвучати з гуцинем, тому для гучної наньсяо, яка заглушатиме тихий гуцинь створюються переважно сольні композиції. Наньсяо ж тісно пов'язана з оригінальним національним мистецтвом сичжу – так званою „музикою шовку і бамбуку" (струнних і духових) – давньою традицією південних провінцій (Цзянсу, Чжецзян, Шанхай). Спочатку це були любительські міські та селянські оркестри, які з'явилися в епоху Мін (1368–1644) та Цін (1644–1912) та існують до сьогодні. В їх склад входять сяо, дізі, янцинь, ерху, піпа, шен, жуань в різних комбінаціях. Основу репертуару становить народна музика, часто швидкі, ритмічні композиції. З іншого боку, бамбукові флейти тісно пов'язані і з філософською традицією Китаю. Ще з часів династії Хань слово "ді" (означення сяо) будо спорідненим з конфуціанським поняттям ді, що означало очищення від зла. Музикування на сяо вимагає певних навиків та психологічних установок, зокрема, високої медитативної концентрації, якщо виконавець збуджений, то не зможе грати на сяо. Через практику дихання гра на флейті пов'язана з системою цигун – роботою над життєвою енергією "ці". Музикування на сяо дозволяє виробити правильне дихання, що допомагає покращенню циркуляції енергії "ці" в організмі людини. Так,

звучання бамбукової флейти стає потужним арт-терапевтичним засобом в національній музичній традиції Китаю.

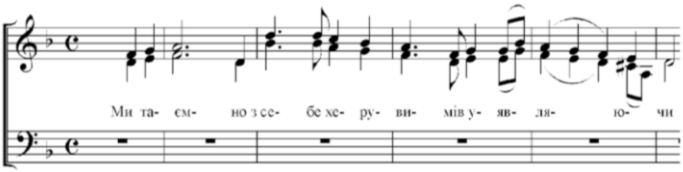
Дарина Чамахуд (Київ, Україна)

ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦІЙНІ ТА МУЗИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ «ХЕРУВИМСЬКОЇ ПІСНІ» D-MOLL ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА

Українські композитори кінця XIX – початку XX століття з-поміж духовних творів найчастіше зверталися до текстів «Херувимської пісні», яка виконується під час Літургії. У творчості Якова Яциневича одним із найпопулярніших творів є «Херувимська» d-moll. ЇЇ часта виконуваність обумовлена тим, що автору вдалося створити приємний для слухача твір, пронизаний мелодійними інтонаціями, нескладний до запам'ятовування і, водночас, насичений непростими гармоніями.

Музичний матеріал «Херувимської» Я. Яциневича утворює дві контрастні частини, який розділяє Великий вхід (частина Літургії). Канонічний текст і його музичне звуковідображення нагадують служіння ангельських сил біля Господнього престолу. Тому перша частина розспівується протяжно. Плавності додає мелодика, пронизана народнопісенними інтонаціями: хорові лінії сопрано і альта розгортаються терціями або секстами.

Першу частину утворюють традиційно три строфи, однакові за музичним матеріалом. Для подовження тривалості звучання піснеспіву, Я. Яциневич у кожній строфі тричі повторює вербальний текст, компонуючи таким чином три побудови. Ліричну мелодію першої побудови (тт.1-5) проводять жіночі партії у вигляді терцієвої втори (приклад 1).



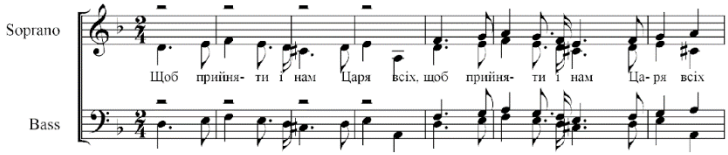
Приклад 1. Я. Яциневич. «Херувимська пісня» (тт. 1-5)

У другій побудові (тт.5-10) долучаються чоловічі партії як гармонічна опора, додано розспіви тенора. У момент відхилення в g-moll у мелодії використано високий четвертий ступінь, який утворює ефект напруги та допомагає повернутися в основну тональність. Третя побудова (тт.11-16) є логічним підсумком попереднього музичного розгортання, у ній досягається кульмінація. Тобто наявність трьох побудов, у яких «фактурно» наростає кількість голосів, допомагає створити динамічний розвиток у кожній строфі.

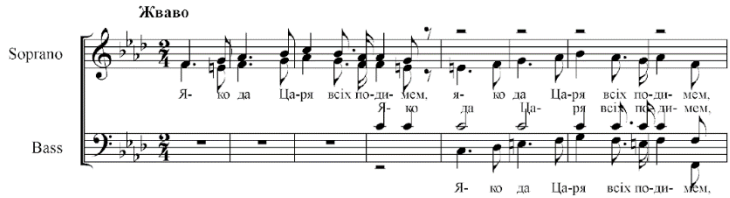
Зовнішній і внутрішній контраст утворює друга частина (тт.50-82), яка інтонаційно споріднюється з першою, проте набуває нових музичних характеристик. Другу частину утворюють дві побудови: святково-урочиста «Щоб прийняти і нам Царя» та лірично-стримана «Алілуя». Основним об’єднуючим фактором першої побудови (тт.50-65) стає чіткий пунктирний ритм, що свідчить про зв’язок зі стилістикою урочистих подій. Побудова розпочинається унісонним проведенням альтами і басами чотиритактової фрази, після чого до них приєднуються сопрано і тенори, утворюючи терцієві втори у наступному чотиритакті. При подальшій мелодизації фактури та відхиленні у паралельний F-dur пружний ритм не втрачає своїх позицій. В основі другої побудови (тт.65-82) – три ланки секвенції, музичний матеріал побудовано на хоровому діалозі між сопрано та рештою голосів. Утворюється ефект перегуку хорів в умовах однохорного звучання. Остання ланка секвенції «розростається», в альті з’являються підголоски, басова

партія набуває особливо віртуозного розспівування. Тобто досягається кульмінація частини.

Дослідниця О. Засадна у використанні таких прийомів спостерігає зв'язок з концертним стилем українських класиків [1, с. 104]. При детальному аналізі твору Я. Яциневича зауважено музичні паралелі з «Херувимською» з «Літургії» №1 А. Веделя: у творі останнього чітко виокремлено дві контрастні частини; важливе значення в обох піснеспівах належить терцієвому співвіднесенню голосів, що стає основою розвитку; у другій частині твору А. Веделя також дотримано принципу фактурного наростання та зіставлення груп solo та хорового tutti, і найголовніше – композицію пронизано чіткими маршовими ритмами та інтонаціями (приклади 2, 3).



Приклад 2. Я. Яциневич. «Херувимська пісня» (тт.50-56)



Приклад 3. А. Ведель. Літургія №1. «Херувимська пісня»

Таким чином, «Херувимська пісня» d-moll Я. Яциневича – цілісний художній твір, високо-професійного рівня, вартий уваги музикознавців та виконавців.

Список літератури і джерел:

Засадна О. Українська церковно-музична творчість 20-х рр. XX століття: жанрові пріоритети та стилістичні особливості (на прикладі доробку композиторів Київської

хорової школи) : дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. 216 с.

Чан Юань (Львів, Україна)

ТВОРИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО БОГДАНИ ФРОЛЯК ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ СВІТОГЛЯДНИХ УЯВЛЕНЬ КОМПОЗИТОРКИ

Творчість молодої львівської композиторки Богдани Фроляк (нар. 1968 р. в селі Видинів Івано-Франківської обл.), авторки багатьох вже добре відомих в Україні та далеко за її межами творів симфонічної, хорової, камерної вокальної та інструментальної музики, впродовж останніх декількох десятиліть привертає щоразу більшу увагу виконавців та шанувальників музичного мистецтва. Серед таких – твори великих та малих форм, серед яких дві симфонії, світські та духовні твори для камерного оркестру та різних інструментальних складів, хорові твори на тексти Т. Шевченка, В. Стефаника, концерти для скрипки, кларнету, фортепіано, сюїти, квінтет, квартети, тріо, октет, сонати для альта, а також твори для голосу з фортепіано на слова Б.-І. Антонича, Н. Гончара. Широке звернення до створення композицій для найрізноманітніших інструментів та презентація високоякісних зразків промовляють не лише про досконале знання технічних можливостей цих інструментів, але, насамперед, про відчуття мальовничості їх тембрових фарб для народження безлічі художніх образів.

Великою жанровою розмаїтістю відзначається фортепіанна творчість композиторки. Це – різнохарактерні п’єси для фортепіано соло (дитячий цикл «Гра інтервалів» (2000), «Stuck» (2004), «Kurz» (2015) та за рівноправної участі фортепіано в ансамблевих складах (Сонати для флейти (1989)та альта (1993) і фортепіано, Концерти для фортепіано

з оркестром (2000, 2012), фортепіанний квартет «В тіні забутої величі» (2001), «Венера у хутрі» для скрипки та фортепіано (2004), фортепіанне тріо «Lamento» (2008), «Музика снів» для фортепіанного тріо та струнного оркестру (2015) та ін. У цьому ряді пригадаймо також здійснення Б. Фроляк оркестрової редакції Концерту для фортепіано з оркестром В. Барвінського (2018).

Розмаїтість жанрів і форм, широкий спектр оригінально висловлених ідей, настроїв та відчуттів у наведених творах промовляють про яскраву індивідуальність композиторки та невгасаючий вир її енергії при створенні неповторно яскравих музичних образів. Сама ж Богдана Фроляк у нашій розмові характеризує образний світ своєї музики як «тонко-ліричний», додаючи, що в час написання твору вона вкладає в його музику ті відчуття та емоції, що виникають саме на мить його створення.

На світоглядні уявлення композиторки, окрім впливу її учителів – Василя Куфлюка в рідному селі в дитячих роках, а пізніше – Дмитра Коротіна та Володимира Флиса під час навчання в спеціалізованій музичній школі у Львові, у славетного Мирослава Скорика в консерваторії та по її закінченню у Збігнєва Буярського в Кракові, вона наголошує на значенні впливу творчості її рідної сестри – відомої української композиторки Ганни Гаврилець. Серед найважливіших факторів Б. Фроляк виділяє значення глибинного від юних років вивчення духовних творів Й. С. Баха та О. Мессіана, відкриття співзвучних сучасності та її особистому розумінню життя ідей сакральної поезії Т. Шевченка. Тому так часто її твори стають немов одкровенням і набувають значення молитви: «Музика для мене – це форма молитви, а її засобами я виражаю свою власну молитву».

До розряду сакральних, священних речей, що ще з більшою повнотою дозволяють осягнути тонкощі музики композиторки та її «тонко-ліричну» сутність, належить природа з розмаїттям нюансів проявів її навколишньої краси.

Спостереження за природними українськими ландшафтами, за певними локальними картинками з життя рослин, пташок тощо, привели її до захоплення фотографуванням, засоби якого дивовижно допомагають їй помічати небачені до цього деталі та відтворювати їх у музиці.

Не зважаючи на молодий вік, творчий доробок Б. Фроляк вражає не лише кількістю створених нею композицій, але насамперед – глибиною їх змісту, розмаїтістю форм, красою висловленої та виплеканої українськими традиціями музики та величчю оспівуваних ідей. Багатство внутрішнього духовного світу та спонтанність і винахідливість у втіленні образів, що виникають у тонкій душі композиторки, дають нам надію на появу багатьох нових творів.

Сінжун Чень (Львів, Україна)

НА ШЛЯХУ СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ СОЛЬНОЇ ОБРОБКИ НАРОДНОЇ ПІСНІ У СУПРОВОДІ ФОРТЕПІАНО В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ КИТАЮ

Становлення жанру сольної обробки народної пісні у супроводі фортепіано проходив під впливом пошуків гармонічного співвідношення китайських та західних елементів в національній музиці, що стало одним з магістральних шляхів розбудови китайського мистецтва, який належало освоїти музикантам-професіоналам на початку XX ст.. Одначе, входження європейських тенденцій у розвиток китайської музики складно виборювало свої пріоритети. Значні перепони становила адаптація системи нотопису, яка кардинально відрізнялася від традиційної китайської, освоєння інструментарію, зокрема, фортепіано, оволодіння яким у китайській інструментально-виконавській парадигмі почало набирати обертів на межі XIX-XX ст. в період європеїзації. Позитивним аспектом в даному процесі, який викликав гарячу дискусію в колах дослідників та виконавсько-композиторському середовищі (Хе Лутін, Ма

Сіцонг, Ван Юйхе, Бо Хе, Ван Янься, Ло Тянь Цюн, Лі Хуанчжі) було розуміння того, що і нотна система, і європейські інструменти теоретично здатні до втілення та виконання китайської музики. Проте, в кожному окремому випадку необхідним був докладний відбір інструментальних засобів, найбільш близьких за акустичними характеристиками до традиційного, усталеного в Китаї, звукового простору. Спів під супровід фортепіано (попередники клавішних інструментів з'являлися у Китаї з кінця XVII – XVIII ст., як екзотичні при імператорських дворах, на межі XIX-XX ст. при дворі імператриці Цисі вже традиційними стали концерти європейської музики, в тім вокальної у супроводі фортепіано) більш широкого поширення набув в 20-х30-х роках, як наслідок опанування європейського інструменту..

Не менш серйозному науково-практичному дослідженню підлягала західна гармонія і контрапунт, інші формотворчі засоби та жанрові різновиди, які поступово адаптувалися у музичній китайській культурі. Адже вивчення європейської музики, оволодіння її законами покликані до подальшого формування і розвитку власного національного стилю, здатного включитися та репрезентувати китайську музику на загально-світових засадах. Щодо жанру сольної обробки народної пісні, то особливого значення набував і розвиткок фольклористики, пов'язаний з фіксацією, усвідомленням музичних закономірностей, жанрової класифікації народно-пісенної сфери, виходячи в ракурсі творчого переосмислення на параметри дихотомії "композитор-фольклор".

Відбір матеріалу до відповідного жанрового виду відбувався спочатку доволі спорадично з переважаючим типом гармонізації, що загалом становило неабияку складність у співвіднесенні європейських канонів з ладо-гармонічною системою китайської народної музики, зрештою відповідав етапам розвитку національної етномузикології

(етнографічне збиральництво, поступова структуризація та систематизація, осмислення музичних закономірностей та характерних ознак тощо). Дослідженню жанрів народних пісень присвячені роботи багатьох китайських музикознавців (Тянь Бянь, Ван Гуанзін, Вей Дзюнь, Цао Шулі). За видовими ознаками та з урахування геокультурного зонування, виділяються три провідні групи: хао-цзи (号子) – тривалі енергійні трудові пісні; шань ге (山歌) розгорнуті селянські пісні та сяо дьао (小调) різнохарактерні міські пісні. Опора на основні жанрові різновиди (трудові пісні, яскраво диференційовані на чоловічі та жіночі з превалюючим началом ритмічної організації та великим розмаїттям імітативних музичних втілень типів праці – пастуші, при збиранні рису, прядінні тощо; соціально-побутові, особливо, колискові, ліричні, калерндарно-обрядові, ритуальні, історико-легендарні, танцювальні та ін.) характеризує творчі пошуки перших китайських композиторів початку XX ст., які адаптували здобуті європейські знання до опрацювання, перетворення і трансформації китайської вокальної народної музики: Не Ер, Сі Сінхай, Хуан Цзи, Чжан Шу, Люй Цзи, Хо Лутін, Ма Сіцун, Хе Шіде.

Цзеї Чжан (Львів, Україна)

«ДВАНАДЦЯТИТОНОВІ АКОРДИ» В МУЗИЦІ СУЧАСНОГО КИТАЙСЬКОГО КОМПОЗИТОРА ГАО ВЕЙЦЗЕ

Поступове ускладнення класичної гармонії, часткова або повна відмова від тональної системи, відтак від тональності, емансипація дисонансу у творчості багатьох композиторів кінця XIX — початку XX століття привела митців до пошуку нових форм організації музичної тканини. Однією із новаторських технік стала додекафонія. Представлена композиторами Нововіденської школи – Арнольдом

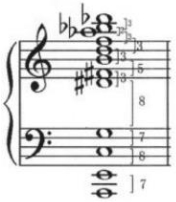
Шенбргом, Антоном Веберном, Альбаном Бергом, вона поширилась у всі країни та континенти. У китайській музиці ця техніка знайшла цікаве застосування у творчості сучасного композитора Гао Вейцзе.

Розпочав Гао Вейцзе свої пошуки у 1983 році: він заснував і став президентом першої сучасної музичної групи Китаю. Також створив Товариство творчих досліджень композиторів. Ця група займалась вивченням сучасних методів створення музики, вивичала музичні твори, експеремантувала у створенні новаторських опусів. Його перу належить низка творів, де спостерігаємо синтез новаторських технік та трансформацію фольклору. У 1986-87 роках він використовував додекафлнію у камерній музиці «Золота», танцювальному творі «Думки Сонця», фортепіанному соло «Akino», танцювальній драматичній музиці «Пустеля».

Яскравим прикладом створення Гао Вайцзе музичного опусу у 1993 році з індивідуальним застосуваннням додекафонної техніки є твір “Таємничий сон” або “Сюаньменг” на замовлення китайського музиканта і виконавця на ерху Цао Девея. В початковій версії композиція була написина для соло ерху в супроводі фортепіано, але в 1994 році зроблена її оркестрова версія для соло ерху з симфонічним оркестром і перкусією. Пізніше, для виконання твору за кордоном, була створена нова редакція - для соло альта з симфонічним оркестром та перкусією.

Особливість побудови дванадцятитонової послідовності полягає в тому, що у ній Гао Вайцзе фіксує порядок кожної ноти не горизонтально, а вертикальномо, створюючи дванадцятизвучні акорди. Саме ці вертикальні конструкції та їх оберенення є будівельним матеріалом музичного полотна.

Дванадцятизвучний акорд, який побудований за принципом розташування звуків у серії Гао Вайцзе використовує для подальшого написання композиції “Таємничий сон”. Він виглядає наступним чином:



(Приклад 1. Дванадцятизвучний акорд.):

Числові позначення, відповідно - 7 - 8 – 7 – 8 – 3 - 5 – 3 - 3 - 3 – 2 - 3, - означають кількість півтонів кожного з інтервалів, які входять до складу акорду від нижнього звуку до верхнього, зберігаючи норми побудови додекафонного ряду. Гао Вайцзе також впроваджує оригінальний спосіб обернення цього акорду, а саме: надаючи звуку g (соль малої октави) - четвертому звуку акорду, ролі опорного, він не буде міняти його октавного розташування протягом усього твору.

При збереженні висотного положення звуку g, решта ж звуків змінили висоту згідно правила інтервального обернення відносно звука g. Відповідно числове позначення півтонів кожного інтервалу у наступному акорді змінилось з 78783533323 на 87835333237 і т.д..

При аналізі даного акорду привертає увагу одна з його інтервальних послідовностей, а саме мала терція — велика секунда — мала терція, адже така послідовність характерна для ладу пентатоніки, що передбачає наявність горизонтальних та вертикальних побудов у майбутній композиції. Також в акорді немає збільшених і зменшених інтервалів, тритонів та малих секунд, натомість присутні чисті інтервали — кварта, квінта і консонансні інтервали — велика секста і мала терція, що в поєднанні зі згаданим вище пентатонічним зворотом надає всьому акордові максимально яскравий національний колорит. Опорність всього акорду на звукові g також не випадковість, оскільки g є відкритою струною ерху і альта, для якого була зроблена друга редакція твору. Цей факт доводить, що друга назва композиції

“Сюаньменг”, а саме “сон створений струною” є цілком виправданою.

Проаналізована додекафонна серія Гао Вайцзе, укладена в дванадцятизвучний акорд та елементи пентатоніки в ній стали будівельним матеріалом усього полотна “Таємничий сон”.

Юник Ростислав (Львів, Україна)

СПЕЦИФІКА МОНОГЕННИХ (ОДНОТЕМБРОВИХ) КЛАРНЕТОВИХ АНСАМБЛІВ

Моногенні (монофонні) або однотембральні ансамблі входять в генеалогічну зону освоєння, апробації та тембрального “розквітання” художньо-виразових можливостей чи не кожного музичного інструменту. Поєднання щонайменше двох та більше однотипних інструментів інспірувало композиторів не лише до технічних та конструктивних удосконалень, але до пошуків багатства та технічних спроможностей однотембрового порядку, адаптуючи своєрідні принципи втілення множинності в однині. Не є винятком і кларнетові монотембральні ансамблі. Однак, з огляду на велику кількість видів кларнетів різних строїв та розмірів: традиційний in A, сопрановий великий кларнет in B, кларнет-сопраніно (в строях F, B, As) бассет-кларнет (in A, in B), малий кларнет-пікколо (in Es, in D), нетраспонуючий кларнет in C, альтовий кларнет, бассетгорн, бас-кларнет, рідкісні контральтовий та контрабасовий (3-метрової довжини) кларнети – таке розлоге сімейство інструментів уможливлює їх використання в моногенних ансамблях, які відрізняються та здатні до втілення незвичайного розмаїття тембральних драматургічних вирішень. Як специфічний жанр суто кларнетового ансамблю (дуети, тріо, квартети, квінтети тощо) він бере свій початок від доби класицизму, точніше – від появи конструкції

сучасного кларнету, який прийшов на зміну популярним і поширеним в добу Ренесансу і Бароко шалмеям (шалюмо), різновидів яких також існувало чимало. Очевидно, що апробація інструментів та їх всезростаючого сімейства викликала появу низки конструктивно-дидактичних ансамблевих екзерцисів, але поступово композитори втілювали відповідні художні задуми крізь призму звукового розмаїття кларнетів. Великий популяризатор інструменту Ф. Госсек написав під впливом К. Штаміца (якому належать кларнетові концерти, в тому і для 2-х кларнетів) дві Арії для голосу і кларнету на слова Мармонтеля, перекладені для 2-х кларнетів; цей жанр - Арії для 2-х кларнетів представлений і у Ж.-Ж. Руссо. Композитори мангаймської школи Ф. Крамар та Ф. Покорни створили дуетні концерти для кларнетів з оркестром та низку ансамблів. Л. ван Бетховен, який активно оперував різновидами кларнетів у оркестровій та ансамблевій музиці, створив Дуети для кларнету і бас-кларнету. В добу Романтизму до цього типу ансамблю зверталися Е. Бозза - Соната, А. Дворжак - “Гумореска” для для квартету кларнетів, хоча композиторів-романтиків більше приваблювали мішані типи ансамблів за участю кларнетів. Слід зауважити, що гомогенні ансамблі нерідко зустрічаються як виразні епізоди у великих оркестрових, концертних чи камерних композиціях, сценічній музиці тощо. Найбільш яскравими прикладами можуть слугувати “Ебеновий концерт” з солюючим кларнетом та 7 представниками кларнетового сімейства, до якого долучаються саксофони чи “Колискові кота” для голосу і 3-х кларнетів І. Стравинського, епізоди похмурого психоделічного “Нічного вальсу Турандот” з ІІ дії опери Ф. Бузоні тощо. Впродовж XIX-XX ст. було також здійснено велетенську кількість перекладів для кларнетових ансамблів найрізноманітніших композицій від поліфонічних сакральних середньовічних композицій до творів академічної чи популярної сучасної музики.

Як самостійний жанр гомогенні ансамблі інспірують митців і в XX ст., так, Г.Деген – автор Концерту для 2-ох кларнетів з оркестром; К.А. Гартманн для 4-ох кларнетів з оркестром. Навіть дуже радикальні композитори в плані авангардових пошуків нової музичної мови зверталися до даного типу кларнетового ансамблю. Серед них Е. Кршенек ("Сільські танці" для квартету кларнетів), Е.Картер (Канонічна сюїта для 4-ох кларнетів); В.Лютославський (по 10 Канонів для 2-х і для 3-х кларнетів); К.Пендерецький (2 концерти, симфонієтта для 2 кларнетів і струнних, кларнетовий квартет). Англійський композитор-кларнетист П.Хоктон представив у творчому доробку типовий варіант жанру гомогенного тріо (12 кларнетових тріо), Ї.Пауер написав "Дивертисмент для 3-ох кларнетів". Сучасні композитори залюбки експериментують з різнобарв'ям кларнетових ансамблів: А.Донато "Три речі для трьох кларнетів", Є.Коласіньскі "Мала сюїта", А.Берератц "День за днем" (маленька музика для 3-х кларнетів), Р.Томпсон "7 п'єс для 3-х кларнетів"; кларнетові квартети та квінтети попри академічні типові жанри представлені і оригінальними програмно-концептуальними композиціями, наприклад, "Алхімія" для 4-х кларнетів М. Лізітца, джазовий кларнетовий квінтет "Спів чорних грудей" Ч. Балаєра. Так, у джазових оркестрах доволі типовим є поєднання кількох кларнетів, однак, переважно у якості епізодів.

Даний тип ансамблю - явище в національній музиці доволі пізнє. Проте, знайшло своє втілення в творчості українських композиторів, найбільш "кларнетовим" серед яких можна вважати Л. Колодуба. В творчому доробку композитора спостерігаємо чи не найоб'ємніший масив творів для кларнету найрізноманітніших жанрів. Очевидно, це пов'язане з другою спеціальністю Л.Колодуба — він фаховий кларнетист, який досконало володіє інструментами цього сімейства, практично знаючи всі тонкощі не лише виконавського порядку, але "розуміє інструменти з-

середини”, тобто, виступає як композитор-практик. Моногенні ансамблі представлені такими творами як “Ескіз в молдавському стилі” для солюючої групи кларнетів та оркестру; Фуга для 3-х кларнетів; Концертіно та “Романтична прелюдія” для 4-ох кларнетів, для такого ж складу написані 4 п'єси з “Дитячого альбому”; “Інтермецо” і “Un peu d’impressione” для 5-ти кларнетів та бас-кларнету, а у “Вечір в Карпатах” для 5-ти кларнетів, бас-кларнета композитор долучає ударні. Звертається доданого типу ансамблю і Б. Фроляк, яка створила оригінальні Дуети для кларнету і бас-кларнету; Т. Буєвський — Сюїту для 4-ох кларнетів; С. Пілютіков — трагедійні “Трени” для 4-х кларнетів; оригінальністю відзначаються і композиції В. Рунчака для 4-х кларнетів — “Мистецтво німих звуків, щось на зразок квартету” та „Дуелі-квадромузика №3”. До типу гомогенного кларнетового ансамблю зверталися також Я. Фрейлін („Маленький пасторальний дует” для 2-х кларнетів), П. Ладиженський (15 фуг для різних складів духових ансамблів), В.Пацера („Полювання” - квінтет для 4-х кларнетів, який уже “співпрацює” з фортепіано).

Таким чином, гомегенні кларнетові ансамблі мають широкі можливості щодо творення оригінальних тембральних вирішень, оскільки багате кларнетове сімейство відкриває нові шляхи у прогресуванні даного ансамблевого складу: від розмаїття найменших дуетних композицій до найбільших — октетів, нонетів, деціметів, ба, навіть кларнетових оркестрів.

Яловенко Ольга (Львів, Україна)

МАЛОВІДОМІ ІМЕНА МОДЕРНИХ УКРАЇНСЬКИХ ПОЕТІВ КРІЗЬ ПРИЗМУ ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ПАВЛА СЕНИЦІ

Один з найбільш недосліджених серед композиторів українського зарубіжжя першої половини XX ст., доля якого хоч і була пов'язана з Росією, проте, свідомий український вибір культурно-мистецької самоідентифікації та опірність імперсько-большевистському впливу є подиву гідною, Павло Сениця залишив чималу музичну спадщину, особливу сторінку якої становить вокальна музика. За різними джерелами – від 50-ти до більше як 100 композицій, причому виключно на українські тексти переважно сучасників-модерністів, серед яких і відомі, хоч більшість імен поетів, до яких звертався композитор, ще належить наново відкрити в національному культурному просторі, оскільки підлягли заборонам, замовчуванню, як і музика видатного українського митця, якого небезпідставно М. Грінченко визнав найяскравішою зіркою після-лисенківської доби.

Символічно-симптоматичною стала "прем'єра" П. Сениці у камерно-вокальних жанрах: свої перші три шевченківські романси ор.6 "На що мені врода" №1, "Вітер в гаї нагинає лозу і тополю" №3, героїко-драматичний монолог "Було колись в Україні" №4, композитор згодом об'єднав у ор.8, доповнюючи ціле ще одним монологом - "Чого мені тяжко" під №2. Окрім хорів та опери "Катерина" на власне лібрето автор вніс у вокальну шевченкіану романси "І широкую долину", "Якби мені черевики", "Огні горять", "Тече вода в синє море".

Та найбільше композитор втілив у камерно-вокальній музиці зразки творчості сучасних поетів-модерністів, які часто об'єднував у мікро-цикли. Неперевершена лірика О. Олеся знайшла втілення у 4-х романсах ор.9: "Погасло сонце", "Душа моя пустка", "Місяць закоханий в ніч"; дует для баса і тенора "Пісня сліпих". Два вокальні твори "Було колись в Україні" та "Подивилась ясно" композитор написав на слова П. Тичини, до тексту М. Рильського створено солоспів "Сміється ліс".

Серед трагічної когорти митців Розстріляного Відродження вирізнявся унікальним звукописом символістичних барв Микола Філянський, до поезій якого П. Сениця створив цілу низку романсів: “Під саваном лежать мої гаї”, “Гукайте їх”, “І небо заковане”; 4 романси для сопрано: “Полем, полем та долиною”, “Рано спустились морози”, “За серцем”, “Заснуло серце”. Солоспіви “І рідний гай” та “Я не молюсь давно” об’єднані у ор.10. Композитор звертався до текстів таких репресованих поетів як Петро Голота - “Народився в жнива”, Наталії Хлєбнікової - “Хата”. Одним із розстріляних поетів українського модерну є Мелетій Кічура, на слова якого написано п’ять експресіоністичних монологів ор.14: “Самітний блуджу по полях”, “Шумить безлистий бір”, “Піду я дикими полями”, “Останній промінь згас”, “Зрубали гай”. Жертвою большевицького терору був і нині маловідомий Олекса Коваленко – громадсько-культурний, літературний діяч, поет-лірик, до слів якого П. Сениця написав романси “Дідусь”, “Серед квіток”, “Щастя”, “Листи коханої”, “Згасає день”, “Шукаю”, “Бажання”. Пророчими і актуальними для сьогодення є рядки О. Коваленка, написані 1918 року, покладені на музику великим патріотом П. Сеницею:

«Хто кликав вас в відроджену Вкраїну?
Чого прийшли ви ордами до нас?
Нащо внесли скрізь смерть нам і руїну
У цей і так тяжкий безмірно час...”

До текстів однофамільця О. Коваленка - Миколи Коваленка - ще одного практично забутого поета, П. Сениця створив п’ять романсів: “Ох, немає кому”, “На битій дорозі”, “Нема!”, “В зеленому гаю”, “До поета”. Два романси для баритона “Вони про край свій говорили”, “І ти” композитор написав до слів свого сучасника – поета і культурного діяча, харків’янина Якова Мамонтова.

Об’ємний цикл музично-вокальних малюнків (жанр запропонований композитором) у супроводі фортепіано

написаний на слова визначного політично-громадського діяча, публіциста, соціолога, поета Микити Шаповала (уродженця Бахмутського повіту) з літературним інципітом: “Що за край! Що за люди...” та синхронними текстами українською та італійською мовами був виданий в Празі у 1923 р. Загалом П. Сениця створив три серії вокальних композицій до слів цього “забороненого” поета, кожна з яких налічує по 5 романсів: у 1-й серії - “В душі щось є”, “Розбита бандура”, “Мій край похилений”, “Похорон”, “Весна іде”; у 2-й - музичні малюнки “Що з того?”, “Степ холодний”, “Сам один я з думками”, “Моє село”, дует “Дві хмари”. Оригінальністю відзначається 3-я серія, 5 різних романсів якої написані на один текст памфлету “Гей, свинота!” для різних складів та виконавців: №1 (бас), №2 (бас-баритон або контральто в супроводі 2-х скрипок і віолончелі), №3 (бас-баритон або контральто), №4 дует (баритон і тенор або сопрано і меццо-сопрано), №5 тріо a capella (бас, баритон і тенор). У цій збірці розміщено також драматично-саркастичний монолог “Хі-хі...ха-ха... Смієшся, брате?” на слова поета та видатного науковця-дисидента Олександра Неприцького-Грановського. До його слів написано також романси “В зеленому гаю”, “Цвітом окутався май”.

Вартують уваги і солоспіви на власні слова - “Тебе я ждав”, “Чого ти зелений гаю”, “Дихнуло з півночі”, в яких проявився не лише вроджений вокальний хист композитора, але і блискуче володіння поетичним словом. Більшість, якщо не левина частка творів П. Сениці ще чекає свого виконання, аналітичних спостережень, наукових висновків. Затаврований режимом, пройшовши важкі митарства і приниження, негласно заборонений на чужині та небажаний в радянській Україні, цей митець врешті заслуговує на повернення “з далекого краю”, а відродження вокальних музичних опусів стає рівночасно й відродженням імен та творів таких же забутих, заборонених поетів доби українського модерну. Вибір поезій, сповнених нових

символьних смислів, ідей, знаків багатовекторного розмаїття напрямків модернової доби, специфіка переосмислено-оновлених чи авангардно-революційних мовленнєвих значень викликає відповідно і нове радикально-модернове музичне мислення, оригінальні стильові вирішення та принципи звукових втілень і є свідченням унікального композиторського письма, що відкриває об’ємне пошукове поле для подальших наукових досліджень.

ПРОГРАМА ЗАСІДАНЬ ФОРУМУ

Середа, 1 березня
Аудиторія № 39 11.00-14.00
Платформа ZOOM

ПЛЕНАРНЕ ЗАСІДАННЯ

Вітальне слово
голови організаційного комітету, Народного артиста України, Академіка НАМ України, доктора філософії, професора, Ректора ЛНМА ім. М. В. Лисенка
Ігоря Пилатюка

Катрич Ольга
Заслужений діяч мистецтв України, доктор філософії, професор, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ЛНМА ім. М. В. Лисенка
Музичне виконавство в контексті реалій сучасних комунікативних процесів

Хацінський Ярослав (Польща)
доктор філософії, доцент, директор інституту музики Поморської академії
Системи музичного професіоналізму Польщі та України: інтегративні виміри.

Назар-Шевчук Лілія
доктор філософії, доцент кафедри історії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка
Акмеологічні константи ректорської діяльності Василя Барвінського: до вшанування 135-ї річниці з дня народження

Майчик Остап
доктор філософії, професор, проректор ЛНМА ім. М. В. Лисенка
Зрілий період творчості Івана Майчика в контексті модернізації галицьких традицій хорового професіоналізму (до 95-річчя з дня народження митця)

Колесса Ярема
Заслужений артист України, професор, професор кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування ЛНМА ім. М. В. Лисенка
Микола Колесса і львівська диригентська школа

Стоколяс Марія
аспірантка кафедри історії музики, старший викладач кафедри джазу та естрадного співу ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Наукові керівники: доктор філософії, професор Ольга Катрич, доктор філософії, професор Остап Майчик
Тілесність як форма репрезентації у музично-виконавській діяльності.

Мініна Олена
аспірантка творчої аспірантури НМАУ ім. П.І.Чайковського, Науковий керівник: Заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент НАМУ, доктор філософії, ректор Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, професор Максим Тимошенко.
Хорова традиція Естонії як виконавський та стильовий феномен: постановка проблеми

Пшенична Оксана
аспірантка кафедри історії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор Любов Кияновська
Деякі проблеми інтерпретації жіночих образів у операх

українських композиторів

Куліковська Єва-Евеліна
аспірантка творчої аспірантури ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Науковий керівник: доктор філософії, доцент Тетяна Мілодан
Символіка фортепіанного циклу «Відображення» Б. Лятошинського як дзеркало історії України 20-их рр. XX століття

Новакович Марк-Єфрем
магістрант кафедри музичної медієвістики та україністики ЛНМА ім. М.В. Лисенка, голова студентського науково-творчого товариства «Medianta» ЛНМА.
Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор Мирослава Новакович
Органна культура Львова: становлення, занепад, відродження

Коблик Борис
аспірант творчої аспірантури ЛНМА ім. М. В. Лисенка.
Науковий керівник: доктор педагогічних наук, професор Оксана Андрейко
Потенціал застосування досягнень психології у музично-виконавському мистецтві

Гаврилюк Сергій
аспірант творчої аспірантури ЛНМА ім. М. В. Лисенка.
Науковий керівник: доктор філософії, професор Ольга Катрич
Альт у творчому експерименті XX ст.

Федонюк Світлана
аспірантка кафедри культурології Волинського національного університету імені Лесі Українки.
Науковий керівник: доктор філософських наук, професор

Вікторія Головей
Музей Корсаків, як інформаційно-комунікативна мистецька платформа

Леонід Петкун
Аспірант кафедри історії музики, старший викладач кафедри джазу та естрадного співу ЛНМА ім. М. В. Лисенка.
Науковий керівник: доктор філософії, доцент Ольга Беркій
Побудова рудиментальних фраз на прикладі композиції Чарлі Вілкоксона «Wilcoxon's 132nd».

Середа, 1 березня
16.30-18.30
Аудиторії 58, 39
Платформа ZOOM

ВЕЧІРНЄ ЗАСІДАННЯ

1 Секція
«Модерні горизонти українського музикознавчого дискурсу: Україна»
Аудиторія 39. Головує – Марія Герега.

Герега Марія
доктор філософії, професор, завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ЛНМА імені М.В. Лисенка
«Мала сюїта» Нестора Нижанківського: дидактичні цілі та перспективи

Гловаля Емілія (Польща)
доктор філософії, викладачка Краківської музичної академії імені Кшиштофа Пендерецького
Українсько-польські музичні взаємини в контексті воєнних реалій.

Яловенко Ольга
пошукувачка кафедри історії музики ЛНМА ім. М.В. Лисенка.
Науковий керівник: доктор філософії, доцент Лілія Назар.
Маловідомі імена модерних українських поетів крізь призму вокальної творчості Павла Сениці

Чамахуд Дарина
аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ імені П.І. Чайковського
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, в.о. професора кафедри історії української музики та музичної фольклористики НАМУ Ольга Путятицька
Жанрово-композиційні та музичні особливості «Херувимської пісні» d-moll Якова Яциневича

Гринишин Наталія
аспірантка кафедри історії музики ЛНМА імені М.В. Лисенка
Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор Мирослава Новакович
Ментальна обумовленість українського хорового співу

Торбич Інна
асистентка-стажистка кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування ЛНМА імені М.В. Лисенка
Жанр українського хорового концерту в контексті європейського класицизму

Созанська Оляна-Квітослава
аспірантка кафедри історії музики, старша викладачка кафедри народних інструментів ЛНМА імені М.В. Лисенка
Науковий керівник: докторка мистецтвознавства, професорка Любов Кияновська

Викорінення симулякру з реалій новочасного бандурного мистецтва

Сидір Марія
аспірантка кафедри історії музики ЛНМА імені М.В. Лисенка
Науковий керівник: докторка мистецтвознавства, професорка Любов Кияновська
Національна ідентичність та її прояви у галицько-буковинській співогрі: напрямки дослідження

Романишин Михайло
аспірант творчої аспірантури ЛНМА імені М.В. Лисенка
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент Остап Мануляк
Природа в українській музичній культурі від ранньосередньовічного анімізму до екологічної проблематики у сучасній музиці

Остапович Катерина
аспірантка другого року навчання кафедри музикознавства та хорового мистецтва факультету культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка.
Науковий керівник: доктор філософії, доцент Світлана Салдан
Актуальні процеси жанрово-стильової видозміни у сучасній пісенно-естрадній культурі України.

Чан Юань
аспірантка кафедри історії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент Ірина Антонюк
Твори для фортепіано Богдани Фроляк як відображення світоглядних уявлень композиторки

Литвиненко Оксана
старший викладач кафедри струнно-смичкових інструментів ЛНМА імені М.В. Лисенка
Становлення українського віолончельного іміджу в творчості національних композиторів: панорамний дискурс

Григор'єва Марія
аспірантка кафедри музикознавства та музичної освіти, Київського університету імені Бориса Грінченка.
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музикознавства та музичної освіти Київського університету імені Бориса Грінченка Ольга Лігус
***Українське вокальне мистецтво кінця XX – початку XXI століття у контексті історично інформованого виконавс*тва**

Борецький Василь
пошукувач кафедри історії музики, старший викладач кафедри духових інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка
Науковий керівник: доктор філософії, доцент Лілія Назар
Концертні жанри для кларнету з оркестром В. Гомоляки

Антонюк Роман
пошукувач кафедри історії музики, старший викладач кафедри академічного співу Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка
Науковий керівник: доктор філософії, доцент Лілія Назар
Ансамблеві soli у хорових концертах Артема Веделя

2 Секція
«Модерні горизонти українського музикознавчого дискурсу: світ»
Аудиторія 58. Головує – Лілія Назар.

Юник Ростислав
аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка
Науковий керівник: доктор філософії, доцент Лілія Назар
Специфіка моногенних (однотембрових) кларнетових ансамблів

Чень Сінжун
аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка
Науковий керівник: доктор філософії, доцент Лілія Назар
На шляху становлення жанру сольної обробки народної пісні у супроводі фортепіано в музичній культурі Китаю

Хун Веньдзе
аспірант кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка
Науковий керівник: доктор філософії, доцент Лілія Назар
Репрезентанти родини китайських флейт дізі та сяо та їх провідні сонорно-тембральні амплуа

Назар Новакович (Швейцарія)
аспірант Вищої школи мистецтв міста Берн
Дидактичні аспекти сучасного контрабасового виконавства

Назар Любов
аспірантка кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка

Науковий керівник: доктор філософії, доцент Лілія Назар
Вокальна творчість Е. Жака-Далькроза.

Лі Цян
аспірант кафедри історії музики ЛНМА ім. М. В Лисенка
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики Зоряна Ластовецька-Соланська
До питання постановок італійських опер у Китаї

Жень Цзяці
аспірантка кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка
Науковий керівник: заслужений діяч мистецтв України, доктор філософії, професор Остап Майчик
Шляхи академізації китайських цимбал – Янциня

Чжан Цзеї
аспірант кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, професор Оксана Письменна
«Дванадцятитонові акорди» в музиці сучасного китайського композитора Гао Вейцзе

Горбачевська Ярина
пошукувачка кафедри історії музики ЛНМА імені М.В.Лисенка
Науковий керівник: доктор філософії, доцент Лілія Назар
Національні джерела Сонати для альта соло Алана Ованесса у вимірі транскультурного мінімалізму

Гончаров Михайло
аспірант творчої аспірантури НМАУ імені П.І.Чайковського
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, професор Микола Михайленко
Сучасний концерт для гітари з оркестром: феномен концертності

Винник Святослав
аспірант творчої аспірантури ЛНМА імені М.В. Лисенка
Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професора Ірина Зінків

Проблематика циклоутворення вокальної збірки «Чотирнадцять пісень і романсів [з юних років]» Густава Малера

Наукове видання

Міжнародний науковий форум

«МУЗИКОЗНАВЧИЙ УНІВЕРСУМ МОЛОДИХ»

1 березня 2022 року

Матеріали засідань

Макетування
Марк-Єфрем Новакович

Підписано до друку 01.03.2022 року

Формат 64х84/16. Ум. др. арк. 3,53.

Наклад 100 прим. Зам. 112.

Видавець і виготовлювач - ФОП Король І. В.

м. Львів, вул. Гнатюка, 17
Ел. Пошта: lvivprint@ukr.net. Тел. 096-59-88-924

Свідоцтво ДК № 5353 від 24.05.2017 р.