

Google
Академія

PS ДРОГОБИЦЬКИЙ
ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ФРАКА

JK
Universytet
Jagielloński



ISSN 2518-721X

Vytautas Magnus
UNIVERSITY
MUNICH

Харківська школа
Ханна Готтліб
КОНСЕРВАТОРИЯ
Музично-педагогічний факультет

AKADÉMIA UMENÍ
V BANSKEJ BYSTRICI

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ХХІ СТОЛІТТЯ: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА

збірник матеріалів та тез
X міжнародної науково-практичної конференції

MUSIC ART XXI CENTURY: HISTORY, THEORY, PRACTICE

Collection of Materials and Theses
X International Scientific and Practical Conference

1 травня 2025 року
м. Дрогобич



May 1, 2025
Drohobych

Дрогобич – Кельце – Каунас – Алмати – Банська Бистриця
Posvit, 2025

Drohobych – Kielce – Kaunas – Almaty – Banska Bystrica
Posvit, 2025

ISSN 2518-721X



9 772518 721067

Міністерство освіти і науки України
Дрогобицький державний педагогічний
університет імені Івана Франка
Інститут музичного мистецтва
Університет імені Яна Кохановського
(Кельці, Польща)
Музична академія Університету
Вітовта Великого (Каунас, Литва)
Казахська національна консерваторія
імені Курмангази (Алмати, Казахстан)
Академія мистецтв у Банській Бистриці
(Словаччина)

Ministry of Education and Science of Ukraine
Drohobych Ivan Franko
State Pedagogical University
Institute Music Education University
Jan Kochanowski
(Kielce, Poland)
Music Academy of University
Vytautas Magnus (Kaunas, Lithuania)
Kazakh Kurmangazy National Conservatory
(Almaty, Kazakhstan)
Academy of Arts in Banska Bystrica
(Slovakia)

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ХХІ СТОЛІТТЯ: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА

Збірник матеріалів та тез
X міжнародної науково-практичної конференції

1 травня 2025 року
м. Дрогобич

MUSIC ART XXI CENTURY: HISTORY, THEORY, PRACTICE

Collection of Materials and Theses
X International Scientific and Practical Conference
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
May 1, 2025, Drohobych

***Редактор-упорядник
АНДРІЙ ДУШНИЙ***

**Дрогобич
ПІСВІТ
2025**

*Рекомендовано до друку
Вченою радою Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка (протокол № 5 від 29 травня 2025 року)*

*Рекомендовано до друку Факультетом музичного мистецтва
Академії мистецтв у Банській Бистриці (від 8 квітня 2025 року)*

ISSN 2518-721X

Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика: збірник матеріалів та тез X міжнародної науково-практичної конференції (ДДПУ ім. І. Франка, 1 травня 2025) / [Редактор-упорядник Андрій Душний]. Дрогобич: Посвіт, 2025. 159 с.

Music Art XXI Century: History, Theory, Practice: collection of materials and theses X International Scientific and Practical Conference (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, May 1, 2025) / [Editors-compilers Andriy Dushniy]. Drohobych: Posvit, 2025. 159 s.

У збірнику вміщено статті та тези учасників X міжнародної науково-практичної конференції «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика». Свої наукові дописи пропонує наукова спільнота України, Словаччини, Польщі, Німеччини, Казахстану, Китаю. В матеріалах висвітлено актуальні проблеми мистецтвознавства та музичного виконавства, теорії та практики академічного інструментального мистецтва, музичної та мистецької педагогіки, композиторської творчості тощо.

Видання адресоване науковцям, викладачам та студентам ЗВО, викладачам початкової мистецької освіти та фахової передвищої освіти, а також усім, хто цікавиться розвитком музичного мистецтва України та зарубіжжя.

ISSN 2518-721X

Рецензенти:

Салій Володимир – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Чумак Юрій – кандидат мистецтвознавства, доцент, директор Дрогобицького музичного фахового коледжу імені Василя Барвінського.

***Редакція не завжди поділяє думки авторів, за зміст, достовірність інформації та точність цитувань відповідальності не несе.
При передруці статей посилання на збірник є обов'язковим.***

© Душний А. упорядкування, 2025

© Посвіт, 2025

ПИТАННЯ МУЗИКОЗНАВСТВА ТА МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Олександр БЕНЗЮК

(Київ, Україна),

Андрій ДУШНИЙ

(Дрогобич, Україна)

СМИСЛОВА ВІДКРИТІСТЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: ТРАНСАКЦІЯ, ІМПРОВІЗАЦІЯ, РЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ, ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ

Поняття відкритої інтерпретації не існує у повній ізоляції – навпаки, воно органічно вписується у ширший контекст термінів, пов'язаних із сучасною естетикою, філософією мистецтва та теорією тексту. Серед таких понять найближчими є трансакція, імпровізація, реінтерпретація та інтертекстуальність. Кожне з них у тій чи іншій мірі передбачає відкритість смислів, гнучкість у сприйнятті тексту, співучасть інтерпретатора в процесі творення сенсу. Саме через призму цих термінів розкривається сутність відкритої інтерпретації як діалогу між автором, твором і реципієнтом.

Поняття трансакції, яке увів у науковий обіг Умберто Еко, передбачає перенесення реципієнтом свого власного досвіду, знань, інтуїцій, емоцій на твір мистецтва. За Еко, будь-який акт художнього сприйняття завжди включає момент особистісного співпереживання, і саме це формує неповторний образ у свідомості кожного читача, слухача чи глядача. У зв'язку з цим варто згадати приклад «Божественної комедії» Данте, де кожне нове прочитання не суперечить оригінальному задуму, але щоразу актуалізує нові емоційні й смислові пласти. У сучасному мистецтві, на думку Еко, ця множинність значень закладена вже на рівні структури. Такі твори, як музика Л. Беріо чи К. Штокгаузена, не просто допускають, а вимагають від виконавця активної участі у процесі формотворення – від чого і виникає відкритість.

Зрозуміло, що за такої логіки сприйняття реципієнт стає не пасивним тлумачем, а співтворцем. У межах відкритої інтерпретації його участь є не лише допустимою, а необхідною умовою

завершення твору як комунікативного акту. Цей діалогічний характер інтерпретації вимагає від дослідника врахування психологічного виміру творчості – і з боку автора, і з боку «одержувача». Адже, як зауважував сам Еко, будь-яке естетичне переживання – це не просто реакція, а своєрідна відповідь, у якій народжується новий сенс, новий художній текст.

Одним з найважливіших чинників відкритої інтерпретації є імпровізація. У класичному розумінні це творення у моменті, спонтанне висловлювання, що виникає без попереднього задуму, як реакція на конкретні умови – емоційні, просторові, соціальні. Вона є не лише мистецьким методом, але й онтологічною категорією, яка пронизує усі форми художнього висловлювання – від античної поезії до сучасного театру, музики, танцю й перформативних практик. В епоху Античності імпровізація була основою поетичного та риторичного мистецтва. В естетичних трактатах Відродження її розуміли як перетікання образу, перекладування, вільне тлумачення раніше сказаного, що відкривало простір для нових сенсів.

Мистецтво імпровізації особливо активно розвивалося в музиці. У XVII–XVIII століттях імпровізація була органічною частиною виконавської практики – від каденцій до органних фуг. Зі зміною парадигм у XIX столітті вона дещо втратила позиції в академічній музиці, поступившись фіксованому авторському тексту. Водночас імпровізація з новою силою постала в джазі, а згодом – у постмодернізмі, де виконавець знову набув повноцінного авторського статусу. У таких умовах імпровізація стає не просто технікою виконання, а способом мислення, засобом вільного діалогу з текстом, простором для індивідуальної інтерпретації.

Імпровізація безпосередньо перегукується з поняттям реінтерпретації, що передбачає переосмислення вже наявної інтерпретації. На відміну від первинного тлумачення, реінтерпретація змінює акценти, структурує новий образ, може навіть «віддалити» твір від першоджерела, перетворивши його на щось якісно інше. Приклади цьому ми бачимо в історії мистецтва постійно: від «Орфея» Монтеверді до опери Глюка «Орфей і Еврідіка», від давньогрецького міфу до сучасних художніх ремейків.

Суть реінтерпретації полягає у перетворенні структури й семантики твору через зміну читацької або виконавської оптики.

Інтерпретаційна свобода досягає своєї вищої точки у феномені інтертекстуальності – здатності тексту взаємодіяти з іншими текстами, включаючи у себе їхні сліди, коди, алюзії, цитати. За Р. Бартом, кожен текст – це мозаїка інших текстів. Інтертекстуальність визначає всю культурну реальність: жоден текст не існує у вакуумі, він завжди є результатом впливу попередніх дискурсів і відкриває перед інтерпретатором безмежний простір для смислових варіацій. І якщо реінтерпретація перекреслює сам текст, то інтертекстуальність його переплітає з іншими, формуючи своєрідну мережу значень.

Таким чином, усі ці поняття – трансація, імпровізація, реінтерпретація та інтертекстуальність – утворюють смисловий простір, у якому розгортається відкрита інтерпретація. Її основою рисою є не заперечення авторського задуму, а його багатогранне розкриття через особистісне переживання й культурне співналаштування. Відкрита інтерпретація не руйнує твір, а оживлює його в нових контекстах, дозволяючи співіснувати множинності смислів. Вона постає як форма діалогу – між епохами, між культурами, між митцем і реципієнтом, між Я та Іншим.

Література:

1. Eco, Umberto. Semiotics and the philosophy of language. Indiana University press, Bloomington 1986. 245 p.

***Любомир ГРИГОР'ЄВ,
Андрій ДУШНИЙ
(Дрогобич, Україна)***

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИЙ КОНЦЕПТ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНОГО ТВОРУ У КЛАСІ БАЯНА-АКОРДЕОНА: НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ ДИСПУТ

Виконавська майстерність баяніста-акордеона – формула успіху виховання високопрофесійного музиканта на різних ета-

пах. У розрізі часу, розвиток феномену отримала «Теорія формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста)» [2] професора Миколи Давидова. Відтак, теоретичне осмислення надійності музиканта-інструменталіста (на основі теорії Давидова) належить професору Дмитру Юнику. Багатогранність переосмислення у різновекторному співвідношенні теорії та практики розкривають фундаментальні дослідження В. Самітова, А. Семешка, Вл. Князева, С. Карася, В. Дорохіна, І. Яценко, І. Єргієва та ін.

Художньо-образній траєкторії пізнання інтерпретації музичного полотна баяністами-акордеоністами приділяється значна увага. На початковому етапі, у даному контексті фундаментальною працею постає монографія Володимира Салія «Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні)» [4]. Науковець розкриває важелі впливу на методичне забезпечення роботи з учнями закладів початкової мистецької освіти у класі баяна-акордеона щодо сприйняття та інтерпретації образного змісту музичного твору. Серед таких, автор виділяє наступні: методичні аспекти розвитку художньо-творчої уваги, художньо-образної інспірації, візуалізації та концептуальності музичного твору, тощо; інтеграційну компоненту художнього образу; використання уроку-образу як наочно-демонстраційної платформи у класі баяна-акордеона. Ціннісний орієнтир даної методики становить її конструктивна складова формування юного музиканта-виконавця: *уява – на-тхнення – відтворення та виконання через переосмислення художнього задуму й образності музики загалом*. Така беззаперечна система постає запорукою успіху юних музикантів на престижних виконавських конкурсах в Україні («Perpetuum mobile», «Сучасні ритми», «DniProFolk», «InterSvitiaz accomusik») та світі («Trophée Mondial de l'Accordéon» у Франції; «International & National Graded Festival Accordionists», м. Лондон, Велика Британія; «Linksmasis akordeonas», м. Шяуляй, Латвія; «Concord of Sounds», м. Марупе, Латвія).

Продовжуючи платформу наукового осмислення, ми звертаємось до дослідження Тетяни Радзівіл. Науковиця конструктивно переосмислює теоретичні засади та методичну складову

формування виконавської майстерності баяніста-акордеоніста в сфері мистецько-педагогічної освіти. Звертаючись до музичної форми як невід'ємної фабули художньо-образного мислення, авторка екстраполює до простої, складної та циклічної музичної форми, форми рондо, варіаційної та сонатної форми. За основу взято музичний стиль як «Я-концепцію» формування музиканта-інструменталіста, ключова позиція жанрово-стильового мислення та художньо-образного задуму унаочнює палітра репертуарного надбання та його аналіз зі сторони розкриття музичного образу і загальної структури твору, його значення у формуванні виконавської майстерності баяніста-акордеоніста загалом. Відтак, Т. Радзівік приходить до висновку: «художній образ в музиці являє собою схарактеризоване цілісне та завершене життєве явище, висвітлене у конкретно-чуттєвій, естетично-значущій формі, що поєднується з художньою ідеєю твору» [3, 122].

Ігор Щербак пропонує концепт художньо-педагогічної технології розкриття образного задуму інтерпретації музичного твору із шести етапів: підготовчого; ознайомлення; загального аналізу; повторного прослуховування; стильові особливості; інтерпретація [5]. Така концепція постає невід'ємною траєкторією пізнання художньо-образної інтерпретації музики засобами баянно-акордеонного мистецтва крізь призму музичної виразності виконавського мистецтва.

Інтерпретаційні онови художньо-образної інновації музичного твору уособлюють баян (акордеон) як інструмент багатотембровий та багато-функціональний. Ключове значення музиканта-виконавця полягає у творчому співвідношенні й здатності до трансформаційних процесів виконавської виразності у процесі творчої інтерпретації. Тут, актуальним постає цитування процесу інтерпретації художньо-виражальних засобів професором Давидовим: «застосування виражальних засобів інструменту для передачі суті задуму композитора – тембрально-фактурними, текстурними, динамічними і артикуляційно-штриховими засобами» [1, 81]. Іншими словами, музичний твір має свою ієрархічну художньо-образну спрямованість, визначену формою, змістом та відчуттям виконавської ваги у часопросторі.

Таким чином, науково-методичний диспут художньо-образної концепції інтерпретації музичного твору у класі баяна-акордеона, на різних етапах постає пріоритетом переосмислення системи індивідуалізації виконавської траєкторії навчання та виховання на основі сучасних методик та науково-технологічних процесів.

Література:

1. Давидов М. Виконавське музикознавство: енциклопедичний довідник. Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 400 с.
2. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): підруч. [для вищ. та середніх муз. навч. закл.]. Київ: Музична Україна, 2004. 290 с.
3. Радзівіл Т. Теоретико-методичні основи формування виконавської майстерності баяністів-акордеоністів в умовах мистецько-педагогічної освіти: навч.-метод. посіб. Умань: ФОП Жовтий О. О., 2014. 129 с.
4. Салій В. Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні): [монографія]. Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2013. 136 с.
5. Щербак І. Технологія розкриття художнього образу музичного твору баяністом-акордеоністом. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2012. Вип.12. С. 447–452. URL: [file:///C:/Users/1/Downloads/znppo_2012_12_86%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/1/Downloads/znppo_2012_12_86%20(1).pdf)

***Вікторія ДЕМКІВ,
Володимир САЛІЙ
(Дрогобич, Україна)***

ВИКОНАВСЬКІ МЕТОДИ СУЧАСНОГО СКРИПАЛЯ

Сучасне скрипкове виконання – це багаторівневий процес, що поєднує технічні, інтерпретаційні, естетичні та педагогічні аспекти. Сучасні виконавці повинні володіти широким спектром технічних прийомів, глибоким розумінням музичної мови твору та здатністю до індивідуальної інтерпретації. Розвиток методів

скрипкового виконання у XX – XXI століттях був пов'язаний із загальною еволюцією музичного мистецтва, пошуком нових виразних засобів, технічних можливостей інструменту та експериментами з тембром, артикуляцією і динамікою.

Технічна підготовка скрипаля є основою сучасного виконання. Вона включає розвиток лівої руки (позиційна техніка, аплікатура, гнучкість пальців), правої руки (володіння смичком, різні види штрихів), а також координацію обох рук для досягнення максимальної точності й чистоти інтонування. Сучасні методи також передбачають розвиток швидкості, витривалості та виразності у виконанні складних пасажів. Значну увагу приділяють різноманітним смичковим технікам: *détaché*, *legato*, *spiccato*, *sautillé*, *ricochet*, *col legno* та ін., які дозволяють створювати широкий спектр тембрових відтінків та динамічних контрастів.

Однією з ключових особливостей сучасного скрипкового виконання є робота над тембром і артикуляцією. Сучасні скрипалі прагнуть до отримання різноманітних відтінків звучання, здатних передавати складні емоційні та драматичні характеристики твору. Використання різних місць звучання (*sul ponticello*, *sul tasto*), зміна натиску на смичок, варіації швидкості руху смичка – все це дозволяє сформувати індивідуальний звук і надати музиці виразності. Темброва палітра сучасного скрипаля значно ширша, ніж у виконавців попередніх епох, що пов'язано із розвитком інструментальної техніки та педагогічних методик.

Сучасне скрипкове виконання неможливе без ретельного опрацювання інтерпретації твору. Виконавець аналізує музичну форму, гармонію, ритм, динаміку та фразування, визначає ключові виразні моменти та психологічну суть композиції. Особлива увага приділяється історичному контексту твору та стилю композитора. Наприклад, виконання творів бароко потребує врахування принципів барокової ігрової практики, тоді як романтичні твори вимагають ширших динамічних і тембрових контрастів, а сучасна музика – володіння нетрадиційними техніками й експериментами зі звуком.

У XXI столітті значно зросло використання експериментальних і авангардних технік. До них належать подвійні та потрійні струни, гармоніки, *glissando*, *pizzicato* різних видів, перкусійні

ефекти, зміна звукового фокусу та нестандартні смичкові прийоми. Ці методи дозволяють скрипалю розширювати можливості музичної виразності, виходячи за межі традиційного звучання інструменту. Такі техніки активно використовуються у сучасних симфонічних творах, камерних ансамблях та сольному репертуарі, а також у міждисциплінарних проектах із залученням електроніки та мультимедійних засобів.

Не менш важливим аспектом сучасного виконання є розвиток ансамблевої техніки. У камерній музиці та оркестрових колективах скрипаль повинен володіти здатністю до інтонаційної точності, ритмічної координації, динамічного балансу та взаємодії з іншими виконавцями. Сучасні методики навчання включають роботу над синхронізацією, розвиток слухової пам'яті, уваги та гнучкості у виконанні складних ансамблевих пасажів.

Педагогічні підходи до сучасного скрипкового виконання поєднують класичні методики із сучасними принципами розвитку музичної свідомості. Важливими є систематичні вправи для розвитку техніки, музичної пам'яті, артистичної інтерпретації та психологічної готовності до виконання. Особлива увага приділяється усвідомленому використанню тіла, правильної постави, контролю дихання та смичкової руки, що дозволяє уникати фізичного перенапруження та формувати здорові професійні звички.

Сучасне скрипкове виконання також акцентує індивідуальність виконавця. Пошук власного звучання, інтерпретаційних рішень і тембрових відтінків дозволяє скрипалю створювати унікальний художній образ. Важливу роль відіграють імпровізаційні елементи, варіації динаміки і темпу, особливе фразування та нюанси артикуляції, що підкреслюють емоційну насиченість і психологічну глибину виконання.

Сучасні технології та наукові дослідження значно вплинули на методи виконання. Використання відеоаналізу, аудіоаналізу, метрономічних та акустичних досліджень дозволяє детально опрацьовувати техніку та інтерпретацію. Це підвищує точність, покращує контроль за темпом і динамікою, допомагає коригувати недоліки та розвивати координацію обох рук. Такі підходи стають особливо актуальними у підготовці професійних скрипалів для сольних виступів, конкурсів та міжнародних проєктів.

Важливим аспектом сучасного виконання є інтеграція міждисциплінарних елементів. Скрипаль взаємодіє з комп'ютерними технологіями, електронними інструментами, театральною та перформативною практикою. Це дозволяє створювати нові форми музичної комунікації, поєднувати традиційні та інноваційні прийоми, розширювати межі інструментальної музики.

Отже, сучасне скрипкове виконання є комплексним явищем, що поєднує класичну техніку, сучасні інтерпретаційні підходи, експериментальні методи та міждисциплінарні інновації. Основними принципами сучасних методів є технічна досконалість, темброве й динамічне багатство, художня індивідуальність та здатність до інновацій. Скрипаль XXI століття повинен бути універсальним виконавцем: здатним до класичного виконання, володіти сучасними технічними прийомами, працювати у складі ансамблів і застосовувати новітні технології. Такий підхід забезпечує високу якість музичного виконання та розвиток інструментальної культури у глобальному контексті.

Література:

1. Кузьменко О. Методика виконавської підготовки скрипаля. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. № 47. С. 33–45.
2. Сузукі С. Методика навчання гри на скрипці / пер. з англ. Київ: Либідь, 2001. 184 с.
3. Штейн В. Техніка скрипки. Київ: Музична Україна, 1988. 312 с.
4. Янішевський М. Сучасні методи скрипкового виконання. Львів: Сполом, 2003. 256 с.
5. Dahl V. *The Violin in Contemporary Performance*. London: Routledge, 2012. 284 p.

МЕТАФІЗИЧНИЙ ІНТЕРАКТИВНИЙ РЕАЛІЗМ ЯК НОВИЙ ХУДОЖНІЙ НАПРЯМОК: КОНЦЕПТУАЛЬНІ ОСНОВИ ТА ЕСТЕТИЧНІ ПРИНЦИПИ

Реальність сьогодення зумовлена кризою сучасного художнього процесу, що вимагає переосмислення взаємовідносин між мистецьким твором та глядачем. У цьому контексті *Метафізичний Інтерактивний Реалізм* пропонує нову парадигму мистецтва, де твір не є самодостатнім об'єктом, а співіснує та актуалізується лише у взаємодії зі свідомістю реципієнта.

1. Концептуальні витоки *Метафізичного Інтерактивного Реалізму*.

1.1. Мистецтво як співбуття. Традиційно мистецтво розглядалося як автономний продукт творчості митця. *Метафізичний Інтерактивний Реалізм* відкидає цю автономність, стверджуючи, що справжнє буття твору розпочинається лише у момент діалогу із глядачем. У цьому сенсі мистецтво стає процесом співбуття, відкритим багатоваріантним інтерпретаціям.

1.2. Впливи філософської думки. Ідеї феноменології (Е. Гусерль, М. Мерло-Понті) та **герменевтики** (Г.-Г. Гадамер) вплинули на концепцію *Метафізичного Інтерактивного Реалізму*. Зокрема, акцент на **інтенціональності свідомості** (фундаментальній здатності завжди бути спрямованою на щось інше, поза собою) та **співтворенні сенсу через сприйняття** (коли картина і глядач вступають у безмовний діалог, і лише в цьому процесі народжується сенс, що існує тільки в їхній взаємодії) лягли в основу взаємодії між твором і глядачем.

2. Естетичні засади *Метафізичного Інтерактивного Реалізму*.

2.1. Простота як носій глибини. Метафізичний Інтерактивний Реалізм прагне передати складні філософські й наукові ідеї через найпростішу візуальну форму, подібно до примітивізму. Проте, на відміну від історичного примітивізму, ця простота навмисна й концептуально вмотивована.

2.2. Оптична ілюзія як метод. Використання відомих оптичних ілюзій у творах Метафізичного Інтерактивного Реалізму стає інструментом для втілення недосяжних технологій і трансцендентних понять, таких як істина, телепортація, свобода, множинність ідентичностей.

3. Твір мистецтва у *Метафізичному Інтерактивному Реалізмі*

3.1. Картина як потенційність. У Метафізичному Інтерактивному Реалізмі твір мистецтва існує як можливість, що набуває актуальності лише у взаємодії. Картина не подає готового смислу, а запрошує глядача до співучасті у його творенні.

3.2. Приклади реалізації ідей Метафізичного Інтерактивного Реалізму. Картини «Істина», «Телепортація», «Сенси і Смисли», триптих «Плюралізм тотожностей» демонструють принципи Метафізичного Інтерактивного Реалізму, поєднуючи елементарні форми з багатовимірним смисловим навантаженням. Ідея успішно пройшла апробацію на науково-практичних конференціях проведених у стінах НМАУ імені П. Чайковського: Всеукраїнська – «Виконвське музикознавство: історія, теорія, практика» (6-7 квітня 2025); Міжнародна – «Міжнародні Герасимовські читання – 2025 / до 25-ліття кафедри старовинної музики та 30-ліття класу клавесина НМАУ ім. П. Чайковського» (08-11 квітня 2025).

Таким чином, Метафізичний Інтерактивний Реалізм є відповіддю на виклики сучасної культури, що прагне переосмислення взаємин між твором і глядачем. Він об'єднує глибину філософської думки з візуальною простотою, створюючи нову форму мистецького досвіду, заснованого на співбутті і взаємодії.

**Мирослава ДЯКУНЕЦЬ,
Володимир САЛІЙ**
(Дрогобич, Україна)

ТРАНСЦЕНДЕНТНА ПРИРОДА ВОКАЛУ

Вокальні дані, як феномен музичної та філософської реальності, займають особливе місце на перетині мистецтвознавства,

психології та трансцендентальної філософії. Вони поєднують у собі фізіологічну основу голосу, естетичну структуру музики та глибинну суб'єктивну свідомість людини, створюючи унікальну сферу досвіду, яка виходить за межі простого сприйняття. Розгляд вокальних даних як трансцендентної категорії дозволяє виявити їхню здатність виходити за межі емпіричного, ставлячи під сумнів звичні межі сприйняття і відкриваючи нові горизонти розуміння музичного та духовного феномена.

У філософії трансцендентності означає вихід за межі безпосереднього досвіду, здатність охоплювати сутність речей і явищ, що не піддається прямому чуттєвому сприйняттю. Вокальні дані, як об'єкт аналізу, проявляють цю здатність через здатність передавати емоційні, психологічні та смислові стани, які перевищують просте акустичне враження. Голос, наділений музичною структурою, стає носієм смислу і досвіду, що не обмежується фізіологією звукових коливань. Він сприймається як знак, який відкриває доступ до суб'єктивних переживань виконавця і слухача, формуючи особливу сферу трансцендентного взаємозв'язку між ними.

Одним із ключових аспектів вокальних даних є їхня двояка природа: фізіологічна і духовна. Фізіологічна сторона полягає у виробленні звукових коливань голосовими зв'язками, артикуляції та резонансі тіла. Цей матеріальний аспект створює первинну основу для подальшого музичного втілення. Однак справжня трансцендентність виникає тоді, коли голос стає носієм смислу, коли вокальні дані набувають символічного та естетичного значення. У цьому контексті вокальні дані перетворюються на категорію, здатну передавати внутрішній світ людини, її духовні та моральні якості, стан душі, емоційні глибини та інтенції, які не можна повністю виміряти чи визначити через фізичні параметри.

Вокальні дані як трансцендентна категорія тісно пов'язані з феноменом сприйняття музики. Людина, слухаючи вокальне виконання, не просто сприймає звуки: вона вступає у взаємодію з глибинною структурою смислу, яку несе голос. Тут проявляється ефект «музичної інтенції», коли вокальні дані спонукають слухача до внутрішнього переживання, рефлексії та естетично-

го досвіду, що виходить за межі звичайного чуттєвого сприйняття. Цей процес можна порівняти з філософським розумінням трансцендентності, коли суб'єкт пізнає те, що знаходиться поза прямою емпіричною реальністю, виявляючи сутність явищ через їхнє проявлення у мистецтві.

Не менш важливим аспектом є історичний і культурний контекст вокальних даних. В різні епохи голос мав різну соціокультурну та філософську функцію. У середньовіччі вокал був невіддільним від релігійного досвіду, церковні співи виконували трансцендентну функцію спілкування людини з божественним. В епоху Ренесансу і бароко спів набував мистецької автономності, але зберігав символічне значення. У добу романтизму вокальні дані стали засобом вираження індивідуальної свідомості, емоційної глибини та психологічних станів, що підтверджує їх здатність виходити за межі емпіричного і входити в трансцендентну сферу.

Вокальні дані проявляють свою трансцендентність також через здатність інтегрувати різні види людського досвіду. Вони поєднують інтелектуальне, емоційне та тілесне сприйняття, створюючи єдину сферу художньої взаємодії. Голос може одночасно бути фізіологічним явищем, носієм смислу та естетичною формою, що дозволяє людині сприймати його на кількох рівнях. Цей багаторівневий характер робить вокальні дані унікальною категорією, здатною до трансцендентного впливу.

Особливу роль у філософському осмисленні вокальних даних відіграє поняття універсальності та колективного досвіду. Голос у музичному контексті здатен виходити за межі індивідуальної свідомості, формуючи спільний естетичний і духовний простір. Слухач, сприймаючи вокальні дані, не тільки відчуває емоції виконавця, а й вступає у діалог з власною свідомістю, отримуючи досвід, який перевищує особистісне і набуває універсального значення. Таким чином, вокальні дані виконують функцію трансцендентного мосту між суб'єктами, культурними контекстами і епохами.

Не менш важливим є аспект інтерпретації вокальних даних. Виконавець, надаючи звукам конкретний тембр, динаміку та інтонаційні відтінки, не просто відтворює нотний текст, а фор-

мує смислове поле, яке сприймається як трансцендентне явище. Кожна музична фраза стає носієм емоційного, естетичного і філософського змісту. Цей процес виявляє інтерактивність музики, коли вокальні дані стають середовищем для створення нових смислів та переживань, що виходять за межі безпосереднього звукового явища.

Таким чином, вокальні дані як трансцендентна філософська категорія поєднують фізіологічні, естетичні та смислові аспекти людського голосу. Вони здатні передавати внутрішній світ людини, створювати взаємодію між суб'єктами та формувати унікальний культурний простір. Вокальні дані виходять за межі емпіричного, стаючи засобом пізнання, переживання і взаєморозуміння, що відповідає концепції трансцендентності у філософії. Вони демонструють здатність музики як мистецтва втілювати універсальні цінності та глибокі психологічні істини, які не можуть бути адекватно передані лише словами чи фізичними характеристиками звуку.

Отже, вокальні дані не обмежуються технічною або естетичною функцією. Вони виступають як категорія, яка дозволяє філософськи осмислити музичний досвід, відчуті глибинні смисли і переживання, сформувати суб'єктивно-універсальний простір взаємодії людини з музикою та світом. Аналіз вокальних даних через призму трансцендентної категорії відкриває нові горизонти для розуміння музичного мистецтва, його естетичних і духовних вимірів, підкреслюючи взаємозв'язок музики, свідомості та філософської рефлексії.

Література:

1. Гуссерль Е. Ідеї до чистої феноменології і феноменологічної філософії / пер. з нім. Київ : Наукова думка, 1991. 478 с.
2. Кузьменко О. Філософські аспекти вокальної музики. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. № 42. С. 65–78.
3. Розен М. Музика і свідомість / пер. з англ. Київ: Основи, 2010. 284 с.
4. Тарнавський В. Психофізіологія голосу та вокальних даних. Київ: Музична Україна, 2005. 312 с.

5. Dahl V. The Voice as a Philosophical Phenomenon. New York: Routledge, 2012. 248 p.

Оксана ЗАЄЦЬ, Віталій ЗАЄЦЬ

(Київ, Україна),

Андрій ДУШНИЙ

(Дрогобич, Україна)

СМИСЛОВЕ РОЗГОРТАННЯ МУЗИЧНОГО МАТЕРІАЛУ У БАРОКОВІЙ МУЗИЦІ: ВИКОНАВСЬКІ ВИМІРИ

Музичні теми епохи бароко вирізняються особливою стилістичною різноманітністю й гнучкістю архітекτονіки. Вони здатні охоплювати як цілісну структуру твору, так і бути зведеними до лаконічної мотивної фігури. Саме тому виконавець має сприймати тему не лише як формальний конструктивний елемент, але й як живу, унікальну мікроструктуру, в якій сконцентровано внутрішній імпульс і художній сенс. Її інтонаційна енергетика, при адекватному прочитанні, повинна захоплювати слухача, викликати емоційний відгук і бути провідником до глибинної змістовності музичного твору. В цьому контексті важливим є вдумливий добір виконавських технічних засобів, зокрема артикуляції, динаміки, фразування, які разом із тілесно-моторними компонентами музичної гри формують цілісний художній образ.

У добу бароко високий рівень композиторської майстерності визначався не стільки оригінальністю тем, скільки вмінням їх розвивати. Це стосується і поліфонічних форм, де основна музична думка вибудовується послідовно: спочатку подається як теза, далі – аргументується в різних варіантах, іноді навіть заперечується, щоби, зрештою, трансформуватися в художній висновок. Подібний процес мислення втілюється в музиці особливо яскраво через фугу, інвенцію, фантазію. Тема тут постає як ідейне ядро, що задає траєкторію подальшого розвитку всієї композиції.

Одним із провідних способів формотворення в бароківій музиці є варіювання. На відміну від класичної традиції, де варіації

підкреслюють членування та контрастність, барокове варіювання, особливо в музиці Й. С. Баха, тяжіє до безперервного потоку. Тут ми маємо справу з процесом аналітичного проникнення в образ теми, її глибоке розкриття через безперервну динаміку. Як приклад, можна згадати знамениту Чакону з Партити № 2, де варіаційний розвиток втілюється в циклічному нагромадженні виражальних засобів.

Окрім варіювання, композитори активно застосовували й інші техніки трансформації тематичного матеріалу. Наприклад, «розпорошення» інтонаційної структури теми досягається за допомогою фігурацій, які поступово змінюють її обриси. Додаючи контрапункт або змінюючи ритм і метр, автори створювали відчуття зміненого настрою, нового контексту. Такі прийоми спостерігаються в остинатних формах – пасакаліях, чаконах, де тема проходить через численні фактурні трансформації, залишаючись водночас впізнаваною.

Особливу роль відіграє секвенція – повторення мотиву на різних висотних щаблях, яка слугує як засіб модуляції, тонального переходу, риторичного увиразнення. Барокова секвенція здатна поєднуватися з імітацією, створювати ефект «ковзання» мелодії, перетікати з горизонталі в гармонічну вертикаль, прикрашатися орнаментами або розчинятися в фактурі, поступово зменшуючи вагу гармонічного осереддя.

Повторення музичного матеріалу – ще один ключовий метод розвитку. Воно дозволяє не лише закріпити основну думку, але й компенсувати неможливість зупинки у часі: повертаючи вже знайомий фрагмент, композитор дає слухачеві змогу глибше його усвідомити. Саме повтор спричинив появу типових форм, як-от *da capo*, де початкова частина твору буквально відтворюється після розвиткового епізоду. І хоча такий підхід протистоятиме варіаційності, він підкреслює архітектонічну завершеність і цілісність.

Мотивне проростання виявляє себе у процесуальній логіці музичної форми. Мотиви органічно перетікають один у одного, породжуючи інтонаційні продовження без різких «швів». Такий розвиток не має чітких меж між частинами, завдяки чому створюється відчуття природного розгортання, пластичності й єд-

ності музичної тканини. У цьому випадку оновлення й повторність співіснують у єдиному динамічному русі, сприяючи уникненню монотонії.

Принцип елізії, навпаки, полягає в подрібненні теми на окремі мотиви, що можуть зазнавати ритмічної, інтонаційної чи гармонічної трансформації. Часто цей прийом використовується в інтермедіях фуг або середніх частинах сонат і концертів. Роздрібнені інтонаційні елементи знову з'єднуються у завершених образах, демонструючи потенціал початкового тематичного зерна.

Бароко також подарувало світові вишукану систему мелодико-тематичних перетворень: інверсію, димінуцію, авгментацію, ракохід, контрапункти вертикального й горизонтального спрямування. Ці прийоми є не лише інструментами поліфонічної майстерності, але й потужними засобами смислової трансформації теми. Завдяки їм, тема набуває нового змісту, заглиблюється або, навпаки, виводиться на поверхню музичної тканини в новому звучанні.

Особливу увагу привертає також рондоподібний принцип. Він формує не безперервну лінію, як варіювання чи проростання, а спіралеподібну структуру, де провідна тема повертається у ключові моменти композиції. Рефренні фрагменти, які повторюються з тональними модифікаціями, створюють своєрідні «арки» між розділами твору. Саме через рондоподібність забезпечується баланс між сталістю і новизною, зберігається архітектонічна єдність у процесі контрастного розвитку.

Підсумовуючи викладене, слід зазначити, що класифікація барокових методів розвитку ґрунтується на різному ступені видозмін інтонаційно-тематичного матеріалу – від повтору та секвенції до активного модифікування через варіювання, елізію чи рондальність. Ці прийоми не лише окреслюють стилістичну своєрідність епохи, а й формують систему мислення, що лягла в основу розвитку музичного мистецтва у наступні століття. Для виконавця розуміння цих методів відкриває глибший рівень інтерпретації, дозволяє втілити багатошаровість музичної форми і наблизитися до її філософського змісту.

**Ростислав ЗВАРИЧ,
Володимир САЛІЙ**
(Дрогобич, Україна)

КЛАРНЕТ У МИСТЕЦЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ ДОБИ РОМАНТИЗМУ

Доба романтизму XIX століття була часом глибоких змін у мистецтві, коли на перший план виходили індивідуальність, емоційність та прагнення до нових форм виразності. У музичній культурі це виявилось у розширенні гармонічної мови, пошуках нових тембрових барв і збільшенні ролі інструментального колориту. Особливе місце у цьому процесі посів кларнет, який завдяки технічному вдосконаленню й універсальним виражальним можливостям став одним із провідних духових інструментів епохи.

У першій половині XIX століття кларнет зазнав значного удосконалення. Система Клозе-Бьоме (1840-ві роки) зробила його більш зручним для гри, дозволила легко виконувати складні пасажі й значно розширила технічні можливості [4]. Це сприяло активному входженню інструмента у симфонічний оркестр, камерні ансамблі та сольний репертуар. Кларнет отримав репутацію інструмента, який може передавати як співучу ліричність, так і драматизм чи навіть фантастичні образи.

Темброві якості кларнета стали важливим джерелом натхнення для композиторів. Його широкий діапазон і різні регістри створюють враження кількох «голосів» в одному інструменті. Нижній регістр (*шалюмо*) відзначається густим і дещо темним забарвленням, середній (*кларіон*) є найбільш виразним та співучим, а верхній (*альтіссімо*) наділений яскравим і проникливим звучанням. Таке різноманіття робить кларнет інструментом універсального характеру, здатним однаково ефективно виконувати сольні партії, брати участь у камерному музикуванні чи збагачувати симфонічний оркестр [3].

У симфонічній музиці романтиків кларнет став важливим носієм ліричних інтонацій та психологічних характеристик. У симфоніях Франца Шуберта він часто виконує роль тембрового

контрасту, надає оркестровому звучанню м'якості й камерності [2]. У творчості Фелікса Мендельсона кларнет нерідко веде головну мелодичну лінію, особливо в увертюрах («Сон літньої ночі»), де він формує атмосферу мрійливості та легкості [6]. Гектор Берліоз у своїй «Фантастичній симфонії» (1830) наділив кларнет функцією провідника інтимних, ліричних і водночас трагічних образів, а у трактаті з інструментовки він назвав його одним із найвиразніших духових інструментів [1]. У подальшому симфонічному мистецтві кларнет став незамінним у створенні як драматичних, так і лірико-психологічних епізодів.

Важливу роль кларнет відіграє у камерній музиці XIX століття. Особливий внесок у цей жанр зробив Карл Марія Вебер, який написав два концерти для кларнета, «Концертну п'єсу» *f-moll*, опус 79, а також квінтети й інші твори [8]. У його музиці інструмент поєднує віртуозність і театральність, що відповідало романтичним смакам. Роберт Шуман створив низку камерних композицій для кларнета, зокрема «Фантастичні п'єси» ор. 73, де інструмент постає як виразник інтимних, майже сповідальних емоцій [7]. Видатною подією в історії кларнетового мистецтва стали твори Йоганнеса Брамса: два квінтети і дві сонати (ор. 114, ор. 115, ор. 120), написані в останній період його творчості [5]. У цих творах Брамс відкрив нові горизонти для кларнета, наділивши його звучання особливою філософською глибиною, медитативністю й ліричною теплотою.

Не менш значущою є роль кларнета в опері та вокально-симфонічних жанрах. У «Вільному стрільці» Вебера інструмент допомагає створити як драматичні сцени, так і поетичні пасторальні образи [8]. У творах Джузеппе Верді він нерідко використовується для підкреслення інтимності й ніжності вокальних партій, супроводжує найтонші емоційні стани героїв [2]. У месгах, реквіємах та ораторіях інструмент виконує функцію тембрового збагачення, надаючи духовним жанрам нової виразності.

XIX століття стало періодом інтенсивного розвитку сольного та ансамблевого репертуару для кларнета. Твори Вебера, Шпора, Брамса, Шумана та інших митців не лише підняли інструмент на новий рівень, а й сформували основу академічного репертуару, що зберіг своє значення до сьогодні. Завдяки транск-

рипціям вокальних творів кларнет закріпив за собою репутацію інструмента, близького до людського голосу, спроможного передавати його співучу природу.

У музичній культурі доби романтизму кларнет набув символічного значення. Його тембр часто асоціювався з голосом душі, зі сповіддю, з внутрішніми переживаннями людини. Інструмент втілював романтичні ідеали свободи, індивідуальності та духовної глибини. Він став універсальним засобом художнього висловлювання – у симфонії, опері, камерному ансамблі й сольному концерті.

Отже, доба романтизму стала періодом найвищого розквіту кларнета. Завдяки технічному вдосконаленню, різнобічному використанню в усіх жанрах і творчості видатних композиторів інструмент утвердився як один із провідних у музичній культурі XIX століття. Кларнет став символом ліричної сповіді, інтимності й багатозначності романтичного світовідчуття, відкривши нові обрії для інструментального мистецтва в цілому.

Література:

1. Берліоз Г. Великий трактат про сучасну інструментарію та оркестровку / пер. з фр. Київ: Музична Україна, 1985. 412 с.
2. Браун Д. Романтизм у музиці XIX століття. Львів: Сполом, 2001. 328 с.
3. Кузьменко О. Романтична естетика та музичний стиль. Київ: Либідь, 1999. 247 с.
4. Мартинюк А. Кларнет у камерній та симфонічній творчості композиторів XIX століття. *Наукові записки Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. № 118. С. 45–56.
5. Brahms J. Clarinet Quintet, Op. 115. Leipzig: Simrock, 1891. 52 p.
6. Dahl V. The Clarinet in the Romantic Era. New York: Oxford University Press, 2008. 294 p.
7. Schumann R. Fantasiestücke, Op. 73. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1849. 36 p.
8. Weber C. M. von. Clarinet Concertos № 1 & 2. Leipzig: Peters, 1811–1813. 84 p.

Катерина ІВАХОВА
(Хмельницький, Україна)

РОЛЬ АНСАМБЛЕВОЇ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО У ФОРМУВАННІ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКИХ КОМПЕТЕНЦІЙ СТУДЕНТІВ-ПІАНІСТІВ

Фортепіанний ансамбль, зокрема дуєт, займає особливе місце в концертному житті та педагогічній практиці. Він не лише сприяє розвитку творчої співпраці та партнерських якостей між музикантами, але й позитивно впливає на їхній загальний музичний розвиток. Ансамблева гра допомагає формувати важливі навички спілкування, розширює музичний світогляд і стимулює інтелектуальні здібності студентів. У сучасній педагогічній практиці значення ансамблевої гри постійно зростає, оскільки вона створює сприятливі умови для розвитку музичного мислення та розкриття творчого потенціалу.

Актуальність теми фортепіанної ансамблевої гри знайшла своє відображення в численних дослідженнях музикознавців наприкінці ХХ та на початку ХХІ століть. Ці роботи охоплюють різні аспекти ансамблевого виконавства, включаючи теоретичні, історичні, методичні та комунікативні аспекти. Однак, незважаючи на значний обсяг наукових досліджень, потенціал цієї теми ще не вичерпано. Особливої уваги потребує вивчення ролі ансамблевої гри у формуванні музичного мислення та виконавських компетентностей.

Еволюція фортепіанного ансамблю має багатий історичний контекст і різноманітні форми. У фортепіанному дуєтному виконавстві розрізняють ансамбль для двох виконавців за одним інструментом (чотири руки) та ансамбль для двох виконавців на двох роялях. Кожен з цих форматів має свої унікальні особливості та переваги. Виконання творів за двома роялями надає музикантам більше можливостей у використанні реєстрів, тембрів та педалей, дозволяючи створювати більш насичене та різноманітне звучання. Натомість гра за однією клавіатурою вимагає від виконавців більшої внутрішньої контактності та єдності виконання. Вона сприяє більш тісному спілкуванню та

взаєморозумінню між партнерами, що позитивно впливає на якість музичного виконання [1].

Комунікація в ансамблі виходить за межі суто музичних аспектів і переростає в особистісні відносини та духовне єднання, що робить ансамблеву гру не лише мистецьким, але й соціальним явищем. Гра в ансамблі розвиває важливі партнерські якості, такі як взаєморозуміння, підтримка та повага. Педагоги вважають фортепіанний ансамбль потужним засобом розвитку виконавських компетентностей студентів-піаністів оскільки він сприяє формуванню їхньої особистості та соціалізації [2].

Ансамблеве музикування має значний дидактичний потенціал. Спільна гра розвиває почуття ритму, гармонійний, поліфонічний та тембро-динамічний слух. Учасники ансамблю вчаться узгоджувати деталі виконання та знаходити спільне рішення у складних музичних ситуаціях [3].

Гра в ансамблі вимагає від студентів активної співпраці, взаємної підтримки та поваги до думки партнера. Вона вчить їх слухати не лише себе, але й інших, що є важливим для формування гармонійних міжособистісних відносин. Крім того, ансамблева гра розвиває відповідальність, оскільки кожен учасник усвідомлює свою роль у спільному музичному процесі.

Серед основних переваг ансамблевої гри можна виділити розвиток професійних навичок, які включають вдосконалення технічних умінь і формування партнерських якостей. Гра в ансамблі також розвиває комунікативні навички, формуючи почуття взаєморозуміння, підтримки і толерантності. Крім того, вона сприяє накопиченню музичних вражень і розширює музичний світогляд студентів.

Ансамблева гра допомагає швидше опановувати різноманітні прийоми артикуляції та звукові фарби. Вона також надає досвід колективної творчості і вміння слухати партнера під час виконання. Сценічна культура формується через практику виступів і взаємодії з іншими учасниками [4].

Формування виконавських компетентностей у фортепіанному дуєті супроводжується низкою викликів, що охоплюють технічні, комунікативні, емоційні та психологічні аспекти. Першим важливим фактором є комунікація між партнерами, яка

відіграє вирішальну роль у спільному виконанні. Вона передбачає високий рівень слухового сприйняття та взаємодії, що може становити труднощі для студентів, особливо на початкових етапах навчання. Виконавці повинні не лише слухати один одного, а й миттєво реагувати на зміни в динаміці, темпі та емоційному забарвленні музичного твору. Це вимагає значного досвіду та постійної практики [4].

Другим викликом є технічні труднощі. Гра в дуеті потребує не лише високого рівня індивідуальної технічної підготовки, а й здатності узгоджувати ритмічні, артикуляційні та динамічні аспекти виконання. Складність полягає в необхідності адаптації до гри партнера, що особливо актуально для молодих музикантів.

Третій аспект стосується емоційного вираження та художньої інтерпретації твору. Виконавці мають не тільки володіти відповідними технічними навичками, а й розуміти музичний контекст, що сприяє глибшому емоційному розкриттю твору.

Четвертою важливою складовою є індивідуальні відмінності у стилі гри та музичному сприйнятті партнерів. Кожен виконавець має власні унікальні особливості виконання і узгодження цих відмінностей є необхідною умовою досягнення ансамблевої гармонії.

Останнім аспектом є психологічний фактор виступів на сцені. Страх перед публічним виконанням або надмірний тиск можуть негативно впливати на якість гри. Навчання методів подолання сценічного хвилювання та підтримка один одного під час виступів є важливими складовими підготовки виконавців.

Таким чином, формування музичних навичок у фортепіанному дуеті вимагає комплексного підходу, що включає розвиток технічної майстерності, ефективної комунікації, емоційної виразності та психологічної стійкості виконавців. Ансамблева гра на фортепіано є важливим засобом у вихованні музично-виконавських компетентностей всебічно розвиненої особистості музиканта, здатної до творчої співпраці та самореалізації в мистецтві.

Література:

1. Єфремова І., Троць Л. Деякі аспекти розвитку жанру фортепіанного ансамблю та його роль у сучасній музичній педагогіці. *Педагогічний часопис Волині*. 2018. № 2 (9). С. 25–31.
2. Куришев Є. Розвиток жанру фортепіанного ансамблю в культурно-історичному дискурсі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2023. № 2. С. 187–192.
3. Ляшенко Т. Фортепіанний ансамбль у системі музично-педагогічного навчання. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя: Психолого-педагогічні науки*. 2015. № 2. С. 141–143.
4. Олійник Я. Фортепіанний дует в музичній культурі України другої половини ХХст. (на матеріалі діяльності ансамблів Києва та Львова). Житомир: ПП «Рута», 2009. 88 с., 5 іл.

Ганна КАРАСЬ

(Івано-Франківськ, Україна)

КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ УКРАЇНСЬКИХ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ В ПЕРШИЙ РІК СУЧАСНОЇ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Війна, яку 24 лютого 2022 року розв'язала проти України росія, мобілізувала на захист своєї суверенності всіх свідомих українців. Самоорганізація населення виразилася у масштабному волонтерському русі, до якого активно влилися діячі культури і мистецтва. Культурна дипломатія відомих українських естрадних співаків у цій боротьбі проявилася досить виразно: вони стали послами миру, організаторами збору коштів на підтримку Збройних Сил України, представниками і популяризаторами музичної культури свого народу у світі. Для цього використовуються такі форми діяльності, як: благодійні концерти (сольні, збірні), концертні виступи перед футбольними матчами, на відкриттях виставок та фестивалів.

Першою на культурному фронті виступила **Джамала** (Сусана Алімівна Джамаладінова) – українська співачка кримськотатарського походження, народна артистка України, переможниця

музичних конкурсів «Нова хвиля-2009» та «Євробачення-2016». Вона виконує пісні в стилях джаз, соул, фанк, фолк, госпел, поп та електро, бере участь в оперних постановках і шоу. Джамала відзначається активною громадянською позицією: у грудні 2013-го підтримувала протестувальників на Євромайдані, від лютого 2014 року бере участь у заходах, присвячених соборності та цілісності України, зокрема у зйомках відеозвернення «Україна – єдина», у соціальному проєкті «Україна. З вірою в серці», у благодійній тандиті в Києві, в інформаційній кампанії «Крим – це Україна» [1]. З початку війни 2022 року Джамала провела низку благодійних концертів у різних країнах світу, сума на підтримку України від них на 13 квітня становила 90 мільйонів доларів. З них тільки в Німеччині Джамала зібрала 67 мільйонів. 13 травня 2022 року вона отримала престижну нагороду від *Atlantic Council* – була відзначена у номінації «Визначне лідерство артиста» за боротьбу та захист української культури під час російського вторгнення в Україну, а також за підтримку біженців та Збройних сил України. Щорічна нагорода Атлантичної ради США за «Визначне лідерство» присуджується видатним особистостям, які втілюють у життя цінності трансатлантичних відносин і формують спільне глобальне майбутнє.

Легенда української сцени, співачка-символ, чиї пісні стали саунд-треками до долі мільйонів українців – **Тіна Кароль** (Тетяна Ліберман) – теж стала в ряди культурних дипломатів. Вона – найтитолованіша народна артистка України, на чиєму рахунку дві найвищі музичні нагороди країни «за внесок у розвиток музичної індустрії». Її благодійні сольні концерти з початку війни відбуваються в Європі (Чехія, Велика Британія, Італія), Японії. 19 травня вона виступила на благодійному вечорі «Золотого глобусу» на Каннському кінофестивалі. Гроші від продажу квитків перераховуються до іменного фонду співачки, який з 2014 року підтримує всі дитячі онколікарні України. З початком повномасштабної війни фонд продовжує свою роботу, надаючи медичну допомогу дітям, які зараз тримають подвійний удар: борються із хворобою та за мирне життя. «Моя зброя – мова та музика», – сказала Кароль у Токіо, завершуючи тижневий візит на підтримку України. «Мої слова сильні, а моя музика зворушує

емоції» [3]. Тіна Кароль заспівала гімн України на відкритті виставки *PinchukArtCentre* на підтримку України на Венеційській Бієнале 22 квітня.

Українська співачка, переможниця «Євробачення-2004» **Руслана** (Руслана Лижичко) виступила на благодійному концерті в Анталії, збір коштів від якого піде, зокрема, на чергову евакуацію дітей-сиріт з України до Туреччини. Руслана закликала врятувати захисників Маріуполя та подякувала Президенту Туреччини Реджепу Тайїпу Ердогану за підтримку та допомогу. Концерт відбувся в районі Муратпаша в Анталії. Присутні разом виконали гімн України та розгорнули великий Державний прапор України з написом «Help Mariupol» [2].

У травні в різних містах Німеччини благодійні концерти провели український музикант **Сергій Бабкін**, збираючи гроші для своїх земляків з Харкова, а **MELOVIN** – на підтримку ЗСУ.

Національний гімн України «Ще не вмерла Україна» на **футбольних матчах** збірної України у країнах Європи виконували: Оля Полякова – 9 квітня на першому благодійному контрольному матчі донецького «Шахтаря» проти «Олімпіакоса» в Афінах, який пройшов в рамках «Shakhtar Global Tour for Peace», Світлана Тарабарова – 18 травня у Хорватії.

Отож, українські естрадні співаки в перший рік сучасної російсько-української війни достойно представляли і популяризували музичну культуру свого народу у світі, активізували підтримку прогресивного людства боротьби українців за свободу і незалежність.

Література:

1. Джамала. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Джамала>
2. Руслана на благодійному концерті в Туреччині закликала врятувати захисників Маріуполя. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3484179-ruslana-na-blagodijnomu-koncerti-v-tureccini-zaklikala-vratuvati-zahisnikiv-mariupola.html>
3. Тіна Кароль. URL: <https://www.facebook.com/tina.karol>

Ольга КОЖУШОК
(Івано-Франківськ, Україна)

МУЗИЧНО-КОМЕДІЙНИЙ ЖАНР У СУЧАСНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА

Івано-Франківський театр упродовж усієї своєї історії був у авангарді мистецьких процесів як регіону, так і України загалом. Особливі успіхи театру припали на період відновлення незалежності України. Ним було отримано статус академічного (2008), національного (2019), здійснені резонансні постановки, зарубіжні гастролі, були з ініційовані численні фестивалі і перформанси в місті та області. Особливий період діяльності театру розпочинається із приходом на посаду головного режисера Ростислава Держипільського, сьогодні народного артиста України та лауреата Шевченківської премії ім. Т. Шевченка. Саме під його керівництвом розпочався новий експериментальний етап діяльності театру, упродовж якого були здійснені нові яскраві постановки – як драматичні, трагічні, так і традиційні для театру – музично-комедійні [1].

В останні роки репертуарна палітра театру поповнилася постановками, які репрезентують різні жанрові і тематичні напрями. В умовах ковіду театр продовжує свою мистецьку діяльність, активно освоюючи нові майданчики open air в місті та області. А у часі повномасштабного російського вторгнення долучився до волонтерського руху, а також сприяє внутрішньо переміщенням особам в Івано-Франківську, запрошуючи їх на вистави [2].

Серед музично-комедійних вистав сучасного періоду слід відзначити відновлення відомих вистав Ярослава Барнича «Шаріка або кохання січового стрільця», «Гуцулка Ксеня», а також «У джазі тільки дівчата» та мюзикл «Наталка Полтавка». Певні комедійні елементи містять фольклорно-етнографічні вистави, поставлені за Володимиром Шухевичем, Станіславом Вінцензом «Коляда і плес» та «Гуцульське весіле» (реж. Ростислав Держипільський), що ґрунтуються на гуцульському автентичному

тичному мелосі, інструментальному супроводі, грі, традиціях календарно-обрядового та родинно-обрядового характеру.

Основні тематичні напрями цих музичних комедій – це не лише суто розважальний контент, який відіграє важливу арте-рапевтичну роль у часі пандемії, карантину і війни, але й і п'єси національно-патріотичного та філософського спрямування українських авторів, які засобами мистецтва репрезентують українську історію різних історичних періодів.

Мюзикл «Гуцулка Ксеня» (лібрето і музика Ярослава Барнича) був поставлений на сцені театру 29 грудня 2018 р. У ньому представлений синтез відомої оперетти, гуцульських автентичних традицій і сучасних технологій. У сценічних образах використані національні костюми гуцульського і покутського регіонів, а також унікальна колекція гуцульських гунь (верхнього шерстяного одягу) Руслани Гончарук. Особливе враження від вистави – сценічні ефекти лазерного шоу від команди «Show Service». Тематика вистави апелює до пошуків національного коріння, розуміння історичної батьківщини, а також проблематики еміграції. Музика з оперети Ярослава Барнича звучить у сучасному аранжуванні, а танцювальні номери мають у собі багато елементів сучасної хореографії, зберігаючи при цьому автентичні українські мотиви. Для першої постановки до вистави запросили співаків – на виконавицю головної ролі – молоду актрису Валерію Мочарську, студентку Львівського національного університету ім. І.Франка, а на роль Яро – співака Сергія Лазановського, пізніше більш відомого як переможця пісенного телешоу «Голос країни» (2022). У Івано-Франківському драматичному театрі він показав свої хороші акторські навички у таких відомих виставах як «За двома зайцями», «Гуцулка Ксеня», «Дуже проста історія» та ін. Сьогодні головні ролі у виставі виконують Інна Бевза і Микола Сливчук.

Мюзикл «Шаріка» Ярослава Барнича була вперше представлений 26 червня 2022 р., режисура Ростислава Держипільського, музичний супровід під орудою Богдана Ткачука. Ця романтична вистава синтезує іскрометний гумор, музичний супровід, тематику патріотизму у синтезі з темою кохання січового стрільця Степана Балинського до мадярської дівчини Шаріки. При-

хованою темою виступає площина втраченої української ідентичності, і шанс її віднайти та повернути. Отже ця тематика виступає дуже актуальною. У виставі проходить і лінія історії січового стрілецтва, їх ролі в українському націєтворенні. Головні ролі у виставі виконали Інна Бевза та Олег Панас.

У вересні 2022 року відбулися прем'єрні покази музичної комедії «У джазі тільки дівчата» (режисерська робота Назара Паніва) за мотивами однойменного фільму 1959 р. з Мерилін Монро. Дія вистави відбувається в США наприкінці 20-тих рр. XX ст. під час дії т.зв. «сухого» закону. У виставі використані музичні зразки не лише з відомого фільму, але й блюзові і джазові стандарти з творчості американських диксилендів, пісень з репертуару відомих співаків, популярні пісні з інших відомих мюзиклів і кінофільмів, зокрема «Moon river», «Strangers in the night».

Слід відзначити, що у виставі грає джазовий дисксиленд, який розташований на сцені, що створює ілюзію присутності на джазових концертах. У виставі грають Ольга Комановська, Ірина Бенюк (Дана Ковальчик або «Цукерочка»), Іван Бліндар, Юрій Хвостенко (Жозефіна), Юрій Вихованець, Андрій Мельник (Дафна).

В грудні 2024 р., до офіційного 85-річного ювілею театру був представний рок-мюзикл «Наталка Полтавка» за Іваном Котляревським від режисерів Ростислава Держипільського та Назарія Паніва. Музичну основу вистави склала партитура для невеликого рок-ансамблю (клавіші-синтезатор, елетро-соло-гітара, бас-гітара, ритм-гітра, ударна установка, віолончель та епізодично духові – труба, тромбон). Музичний матеріал – з оперного варіанту Миколи Лисенка, проте переосмислений – як на рівні метро-ритму, темпів, характеру, так і з доповненням мелодекламаціями, чатково у стилі реп – на основі римованого варіанту прозового тексту Котляревського. Власне постійний музичний рух – як на рівні мелодекламацій, так і окремих номерів, – створює постійну динаміку розгортання вистави, її цілісність.

Примітно, що окремі номери у мюзиклі змінили свої акценти. Наприклад, пісня «Де згода в сімействі» звучить гротескно-сатирично. Натомість відома Пісня Наталки – розпочинає і за-

вершує виставу, не лише надаючи їй музичного обрамлення, але й виступаючи зв'язком між минулим і сучасним, між спогадами і дійсністю.

Музичне аранжування до вистави здійснив Юрій Шацький. А хореографічне вирішення, як і в попередніх виставах – Дмитро Лека. Основні ролі у виставі виконують Інна Бевза, Олег Панас. Не менш яскравими за музичними вирішеннями є роль Терпелихи (Олеся Пасічняк або Ольга Комановська), та Виборного (Юрій Вихованець). Яскраву мелодекламацію також пропонує Любомир Валівоч у ролі Возного.

Таким чином, навіть у воєнний час Івано-Франківський драматичний театр зберігає музично-комедійну складову свого репертуару, розширює сфери своєї творчої та громадської діяльності, представляє нових актуальних прем'єр та волонтерських заходів.

Література

1. Івано-Франківський національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. URL: <http://www.dramteatr.if.ua/>
2. Офіційна сторінка Facebook «Франківський драмтеатр». URL: https://www.facebook.com/dramteatr.if/?locale=uk_UA

Олександр ЛІГОЦЬКИЙ
(Київ, Україна)

МУЛЬТИКУЛЬТУРНА ПАЛІТРА МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ: СЕМІОТИКА, ЕТИКА ТА ТЕХНІКА В КОНТЕКСТІ КРОС-КУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ

У сучасному музичному дискурсі крос-культурна компетентність визначається як здатність музиканта до інтерпретації творів через призму глибокого розуміння культурно-історичних, естетичних та семіотичних контекстів, притаманних різним етнокультурним традиціям. Для баяніста-акордеоніста ця компетентність набуває особливого значення через поліфункціональність інструменту, який історично інко-

рпорувався в різні музичні системи – від української народної та французької мюзет-культури до балканських, латиноамериканських та сучасних експериментальних жанрів. Виконавець стикається з необхідністю декодування культурних кодів, втілених у нотному тексті: ритмічних паттернів (наприклад, синкопованість аргентинського танго проти механічної пульсації німецької польки), орнаментики (наприклад, використання фігураций в українських народних піснях на противагу глісандо у балканській музиці, що ілюструє культурно-специфічні прийоми звукового оформлення), а також специфіки звукоутворення, пов'язаної з ідіоматикою інструменту в різних регіонах.

Історично, баян (акордеон) виконував роль медіатора між східноєвропейською та західноєвропейською традиціями, що зумовило його технічну еволюцію та репертуарну гнучкість. Твори таких композиторів, як Кармела Цепколенко, Людмила Самодаєва, Яніс Ксенакіс або Астор П'яццола, вимагають від виконавця не лише віртуозного володіння інструментом, але й розуміння гібридності їхньої музичної мови, де синтезуються фольклорні, академічні та авангардні елементи. Наприклад, інтерпретація п'єси А. П'яццоли «*Libertango*» передбачає асиміляцію характерного для танго «*rubato*», імітацію звучання бандонеону через специфічне використання міха та динамічне нюансування, що неможливе без етномузикологічного аналізу первинного контексту. Водночас, твори Людмили Самодаєвої, які поєднують гуцульські інтонації з авангардною технікою, вимагають від виконавця розуміння як фольклорної архаїки, так і сучасного звукового експерименту.

Теоретичний аспект крос-культурної компетентності ґрунтується на принципах семіотики музики, де кожен стиль розглядається як система знаків, що вимагають розшифровки. Виконавець, баяніст-акордеоніст повинен володіти методологією стильового аналізу, зокрема, виявляти інтонаційні зв'язки між фольклорними джерелами та їхніми академічними трансформаціями. Це передбачає роботу з етнографічними записами, вивчення обрядів, де функціонував інструмент, а також співпрацю з носіями аутентичних традицій, щоб уникнути поверхневого мімезису та культурного присвоєння.

Практична реалізація крос-культурної компетентності включає технічну адаптацію: наприклад, використання різних типів ведення міху (плавне, співуче *legato* у класичній європейській музиці або ж різкі стискання міху для гострих акцентів в клезмері), тембральну імітацію (наприклад, відтворення тембрів інших інструментів через вибір регістрів), або аплікатурні рішення, що враховують ладові особливості неєвропейських звукорядів. Семіотичний підхід також розкриває, як тембральні можливості баяна та акордеона стають мовою культурного діалогу, транслуючи коди традиції через академічний вираз. Важливим інструментом є міжкультурна комунікація – участь у міжнародних майстер-класах, колаборації з музикантами інших традицій, що сприяє розвитку «бімузичності» (Мантл Худ, американський етномузиколог, який ввів цей термін як аналог білінгвізму, наголошуючи на необхідності практичного занурення в іншомовні музичні системи), тобто здатності мислити в межах різних музичних систем.

Крос-культурна компетентність також вимагає рефлексії щодо етичних аспектів: виконавець повинен усвідомлювати межі між творчим запозиченням та експлуатацією культурного капіталу, що особливо актуально в умовах глобалізованого мистецтва, де екзотизація часто стає комерційним інструментом. Для музиканта це означає необхідність глибокого дослідження первинного контексту творів, пошуку автентичних джерел та діалогу з культурними спільнотами, чії традиції він інтерпретує.

Таким чином, крос-культурна компетентність для музиканта-виконавця перестає бути факультативним «навиком» і перетворюється на ключовий елемент професійної ідентичності. У випадку музиканта-виконавця вона забезпечує мистецьку релевантність у світі, де музичні кордони дедалі більше розмиваються, а публіка очікує не лише технічно бездоганного, але й культурно переконливого виконавства. Інтеграція цієї компетентності у освітній процес, наукові дослідження та концертну практику стає запорукою розвитку виконавського мистецтва як особливого діалогічного простору.

Іван МАРИНІН
(Кам'янець-Подільський, Україна)

ПЕРІОДИЗАЦІЯ РОЗВИТКУ ДИРИГЕНТСЬКОГО ВИКОНАВСТВА (кінець XVIII – середина XIX століть)

Наукові дослідження мистецтвознавців Л. Кияновської, М. Колесси, Л. Корній, Н. Матусевич, С. Мурзи, В. Плужнікова, Т. Потапчук, Я. Сверлюка, В. Рожка, В. Толби про історичні витоки та становлення диригентського виконавства на сьогодні є актуальними і спрямовані, передусім, на з'ясування історико-культурних процесів та явищ, які мали впливи на еволюціонування професії диригента. Дослідження науковцями еволюції оркестрового виконавства, актуалізовано думку про те, що кінець XVIII і початок XIX століття є періодом виокремлення диригентського виконавства в окремий вид музичного мистецтва та появи професії диригента.

У музичному словнику науковця Ю. Юцевича поняття «диригент» (франц. *diriger*) тлумачиться як «керівник колективу музикантів, який об'єднує виконавців оркестру, хору, оперної або балетної вистави з метою досягнення єдиного трактування...» [5, 68]. Натомість, науковець Гун Вейді дещо розширяє зміст «поняття “диригентське виконавство” хоча і визначає колективну форму творчості, проте й висвітлює смисловий акцент діяльності диригента, як передумову досягнення спільного з творчим колективом (оркестром/хором) художнього результату» [1, 21].

Формування диригентської професії відбувалося через усвідомлення диригента як одноосібного автора виконавського задуму; сприймання професії диригента як «вузьку спеціалізацію»; вирішення інтерпретаційних завдань; встановлення комунікації з колективом; керування за допомогою атрибутивних засобів (батута, смичок, диригентська паличка). Безумовно, дослідження феномену диригентського виконавства в європейській музичній культурі набуло форм чітко окресленого напрямку, як «спеціалізованої діяльності», що потребує чітких окреслених підходів до періодизації. Передусім, такі підходи зумовлені активізацією композиторської діяльності, відходом диригента із

меж придворно-церковного середовища, поворотом диригента обличчям до оркестрового колективу, появою нових засобів диригування (диригентська паличка) тощо.

На цій основі вирізняють чотири історичні періоди формування диригентського виконавства у вище зазначених хронологічних межах.

Перший період (остання третина XVIII – перші три десятиліття XIX ст. вирізняється поступовим відходом від використання «шумових» засобів диригування (бату́та), а також від використання провідних «музикантів-лідерів» – клавесиністів, органістів (Й.С. Бах, Й. Гайдн), скрипалів (А. Вівальді, А. Кореллі, Дж. Тартіні) в ролі «диригентів» [3, 112].

Другому періоду притаманне подальше становлення та професіоналізація диригентської професії, яка набула розвитку в започаткуванні диригентської палички як засобу диригування (К. Вебер, І. Мозель, Л. Шпор), а також творчою діяльністю відомих європейських диригентів Р. Вагнера, Г. Малера та Ф. Мендельсона, які заклали основи сучасного диригентського виконавства через «поворот диригента обличчям до оркестру» як нової та якісної форми комунікації диригента з оркестром.

Третій етап (друга половина 40-х – кінець 60-х років XIX ст.) і вирізняється активізації процесу професіоналізації диригентської діяльності, представлений «композиторами-диригентами» Г. Берліозом, Р. Вагнером, Ф. Лістом та започаткування диригентської палички як обов'язкового атрибуту нової жестової манери диригування, що надало поштовх розвитку «диригентської жестової системи (система мануальних рухів диригента), що є специфічною семантичною метамовною формою музики...» [2, 5].

Четвертий етап розвитку диригентського виконавства (середина XIX), приводить до появи перших теоретичних праць про професію диригента, її специфіку, потребою в започаткуванні й розвитку освітньої галузі в підготовці диригентів та виокремлення диригування в професійний вид виконавства і формування професійної диригентської школи (Г. Бюлов, Ф. Вейнгартнер, Г. Вуд, Ш. Ламурьо, Г. Малер, Ф. Мотль, К. Мук, А. Нікіш, Г. Ріхтер, Р. Штраус [4, 57].

Таким чином, на підставі аналізу наукових досліджень можемо констатувати про те, що виокремлення періодів еволюційного розвитку диригентського виконавства висвітлює процес поступового накопичення якісних змін у диригуванні як нового виду виконавського мистецтва та формування диригентської професії.

Література:

1. Гун Вейді Художня техніка диригента хору у контексті психофізіологічного аналізу: дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Суми, 2021. 178 с.
2. Мурза С. Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід: дис. ... канд. мистецтвозн. (доктора філософії): спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеса. 2021. 196 с.
3. Сверлюк Я., Сверлюк Л., Потапчук Т. Історичні витoki диригентсько-оркестрового мистецтва. *Наукові праці МАУП. Педагогічні науки*. Київ: «Гельветика», 2023. Вип. 2 (55). С. 110–114.
4. Плужніков В. Професія диригента та шляхи її формування в західно-європейській концертно-театральній практиці XIX століття: автореферат дис. ... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків. 2006. 24 с.
5. Юцевич Ю. Музика. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. Вид. 2-ге, переробл. і доп. 352 с.

Фаньї МЕН

(Львів, Україна – КНР)

РОЛЬ ХОРУ У ОПЕРАХ БРАЙТА ШЕНА: ПРОВІДНІ ОБРАЗНО-СЕМАНТИЧНІ ЛІНІЇ

У сучасній китайській оперній музиці хор стає однією з дієвих ліній розкриття образного змісту. Його поява стала наслідком системної взаємодії західної та східної цивілізацій впродовж останніх століть та привела до відкриття нових перспектив насамперед у оперному жанрі. У композиторській

творчості впродовж XX століття сформувалася нова її форма – китайська опера європейського типу, а її сучасні зразки виявляють і новаторське трактування виконавської площини хору у композиції жанру, що спостерігається у оперній творчості Брайта Шена – сучасного американського композитора китайського походження.

Характерні лінії ідейно-образного світу та сюжету присутні у операх композитора: одна з них, пов'язана з казково-міфологічними сюжетами, інша висвітлює відгук композитора на сучасні трагічні події, а хорова площина його оперних творів, таких як «Пісня Меджнуна», «Мадам Мао» та «Мрія про червону палату», займає у розкритті ідейного змісту, фабули, образів важливе місце. Міфологічно-світоглядний, казковий світ як тема творчості композитора яскраво представлена у «Пісні Меджнуна», «Срібній ріці», «Мрії про червону палату». Специфічно вирішена композиція опери «Пісня Меджнуна» надає хору значення важливого дійового учасника, в площині монотембральних звучань якого (вокальні ефекти звучання розокремлених чоловічих або жіночих голосів – один з улюблених прийомів композитора) розкривається внутрішній стан головних героїв, хор вступає з ними в діалог, коментує події, підкреслює ті глибинні стани людської душі, яку вона проживає у історії кохання («Пісня Меджнуна» написана на сюжет перської казки про нещасливе кохання). У партії хору, композитор оперує монодичним викладом, паралельним багатоголоссям та іншими формами європейської поліфонії що творить феноменальну психологічну лінію опери.

Партія хору в опері «Мрія червоної палати» набуває значення головних героїв, стає спектром їх переживань, причин дій та вчинків, але насправді – виступає першоелементами часів створення світу. Тут партія хору насичена прийомами імітаційно-контрастної поліфонії у поєднанні з підлогосковістю, основу якої становить постмодерністська музична мова у поєднанні з ладовими структурами китайської музичної системи, національним інструментарієм тощо.

Друга лінія творчості Брайта Шена яскраво розкривається у опері «Мадам Мао». Сюжет опери заснований на реальних

історичних подіях XX ст., жертвою яких став сам композитор (культурна революція та її наслідки). Проте, фабула опери не передбачає точного слідування справжнім історичним подіям, які переплітаються тут з вигадкою. Тут хор набуває значення впливової на хід розвитку сюжету групи дійових осіб – обвинувачі. Всього 8 чоловік, серед яких жертви терору культурної революції, члени політбюро, просто «інші» люди – протиставляються головній героїні та іншим дійовим особам як світ тих, чиє життя змінилося від співдії з мадам Мао. Партія хору стає голосом історії, реальних, обпечених вчинками головної героїні людей, які існують в площинах реальності та хворої уяви вмираючої жінки. Хоровий вислів вдало поєднує постекспресіоністичні та постмодерністичні риси музичної мови з інтонаційно-фонетичною природою людського голосу у його природньому, невокальному, але надекспресивному виразі.

Хоровий компонент оперних партитур Брайта Шена постає одним з важливих чинників розкриття фабули, поглиблення образно-ідейного змісту, його емоційною палітрою. Композитор за допомогою хорової площини вибудовує суперреальну конструкцію подієвості, рефлексій, складних внутрішніх станів. Проте, ця роль хору у його операх втілюватиметься щоразу іншими засобами виразовості, не вимикаючись з палітри загальної побудови твору, підкреслюючи обрану ідейно-сюжетну лінію відповідним маркером художніх музичних засобів.

Роман МОЛОДІЙ

(Івано-Франківськ, Україна)

**МУЗИЧНІ ВИМІРИ ТВОРЧОСТІ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОГО
АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО ТЕАТРУ ЛЯЛЬОК
ім. М. ПІДГІРЯНКИ (з нагоди 80-річного ювілею)**

У березні 2025 р. Івано-Франківський академічний обласний театр ляльок імені Маріївки Підгірянки відзначив 80-річчя з часу свого заснування [1]. Театр ляльок – один із потужних культурних осередків Прикарпаття, аудиторію котрого складають

не лише діти, але й дорослі. Завдяки ляльковому театру діти і молодь долучаються до світу сценічного (перформативного) мистецтва, розвивають свою фантазію та уяву. Упродовж усього часу функціонування ляльковий театр Станіславова/Івано-Франківська пропонував глядачеві не лише гру ляльок, а яскраву музичну дію – звучання акустичних інструментів, сольний та ансамблевий спів, що в сукупності сприяли відображенню сюжету вистав.

Паралельно глядачі лялькового театру пізнають музику – на рівні мелодики, гармонії, ритму, формотворення. Музика в ляльковому театрі становить невід’ємну складову сприйняття дії, є потужним звукозображальним елементом. Загалом, музика відіграє в лялькових виставах естетичну і функційну ролі. Вона створює конкретну емоційну атмосферу, настрій для розгортання дії, що покращує сприйняття. Музичні лейтмотивні характеристики героїв допомагають розвитку пам’яті маленьких глядачів щодо персонажів, їх соціальних і емоційних характеристик, сприяють розвитку асоціативного мислення. Завдяки метроритму музичний супровід вистави виконує окрему смислову роль, дитяча аудиторія розвиває емпатію – співпереживання з героями, емоційну реакцію на їх слова й вчинки. Пісенні та інструментальні епізоди лялькових вистав сприяють активному спостереженню глядачів за розвитком сюжету, а паралельно розвивають музичний слух та знайомлять дітей з музичними інструментами чи ритмічними малюнками. Музичне оформлення лялькових вистав зазвичай передбачає або створення авторської концепції композитора, або підбір різних номерів (одного чи декількох композиторів), об’єднаних одним сюжетним задумом [3].

Надзвичайно важливим репертуарним складником лялькового театру постає казка – народна чи авторська. Серед таких яскравих постановок Івано-Франківського театру 60–80-тих рр. слід відзначити «Дзвони-лебеді» І. Карнаукової і Л. Браусевича, Г. Габбе за мотивами казок Шарля Перо «Попелюшка», М. Андрееєва «Чуче», В. Лівшиця «Слон і Зоя», «Сонячна квітка», «Котик-воркотик», «Чарівні гарбузи», «Котигорошко» Г. Усача. До

вистави «Золоторогий олень» за Д. Павличком музику написав М. Скорик.

Слід також відзначити, що саме Івано-Франківський театр ляльок одним із перших в Україні на початку 70-тих рр. поставив вистави для дорослих: М. Гоголя «Майську ніч» та «Сорочинський ярмарок», І. Штока «Чортів млин».

У 80-ті рр. глядачам були представлені «Казка про Котика і Зірочку», М. Йоффе «Казка про Івасика», В. Орлова «Золоте Курча», «Солдат і Відьма» Є. Сперанського, «Дуже хитра казка» А. Цуканова (режисерка О. Банна).

У часі перебудови, з 1985 р., поступово змінюються репертуарні пріоритети Івано-Франківського театру ляльок. Увага надається українській літературній класиці, а також співпраці з місцевими авторами – письменниками і композиторами. Були поставлені вистави харківських режисерів О. Інютючкіна «Вертеп» і «У чужому пір'ї...» Марійки Підгірянки, «Попелюшка» Т. Габбе, а також Л. Попова – «Коза-Дерева» М. Лисенка, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Українські водевілі» С. Васильченка, «Лис Микита та Неситий Вовк» Я. Яроша за мотивами казок І. Франка та ін.

У перші десятиліття Незалежності були поставлені яскраві вистави режисера Д. Нуянзіна «Пан Коцький» за дитячою оперою М. Лисенка, «Коли ще звірі говорили» К. Губенка на основі творів І. Франка, режисера О. Кузьміна – вистави «Солом'яний Бичок» О. Олеса, «Колобок» і «Троє поросят» за народними казками. На початку 2000-них рр. значним глядацьким успіхом користувалися вистави «Микита Кожум'яка» О. Олеса, «Лисиця і Ведмідь» М. Супоніна, «Золотий човник», «Сумна весела казка», «Кривенька Уточка», «Битий небиту везе» за мотивами народних казок, які отримали всеукраїнське й міжнародне визнання (режисер Я. Грушецький).

На базі Івано-Франківського театру ляльок у 2001 році був заснований Міжнародний фестиваль національної класики на сцені театрів ляльок під назвою «ОБЕРЕГИ». Фестиваль сприяв приїзду міжнародних партнерів театру, нових вистав, взаємодії з професійними колами однодумців.

2003 року на посаду головного режисера театру було запрошено В. Підцерковного. Його постановки – казка-парадокс «Жи-

ли-були» за п'єсою М. Бартенєва та А. Усачова, вистави за літературними класичними творами Т. Шевченка «У нашім раї...», М. Кропивницького «Хома і Щука», лялькова опера «Алі-баба і розбійники» В. Марченка, скомороше дійство «Зелена Гора» за п'єсою Я. Верещака та О. Вратарьва, «Коза Дереза» М. Лисенка. Слід відначити знакову постановку в Івано-Франківську музику Д. Бока «Скрипаль на даху» білоруського режисера Д. Нуянзіна за твором Шолом-Алейхема «Тев'є-молочник», яка була представлена на відомому фестивалі «Мандрівні Зірки» у Києві 2009 р. та на багатьох сценах в Україні та за кордоном.

З 2008 р. театр ляльок очолює заслужений працівник культури України Р. Братковський, який сприяє активному розвитку репертуару, презентуючи для молодого покоління українські національні традиції, літературну спадщину, усну народну творчість. Цікаві постановки презентує режисерка С. Януш – вистави «Яка радість, який рай: іде Святий Миколай», «Мрії здійснюються» за мотивами п'єси Г. Сапгір «Кульоконик», «Гусеня» Н. Гернет. Над музичним оформленням до вистав в останні роки активно працюють професійні музиканти і композитори Любов Литвинчук, Віталій Маник та ін. 2020 р. був створений YouTube канал лялькового театру, що дозволило розширити відеоконтент для маленьких глядачів [2].

Загалом за всі роки діяльності театр відвідали десятки мільйонів глядачів. А до 80-річного ювілею театру була підготовлена вистава-казка «Вовк і семеро козенят» на новий сучасний лад від молодого, але вже відомої київської режисерки К. Лук'яненко.

Література:

1. Івано-Франківський обласний академічний театр ляльок.
URL: <https://ifteatr.org.ua/>
2. Івано-Франківський театр ляльок. *You-Tube*. UR-
URL:
?L: https://www.youtube.com/channel/UCAZbOTPLijLlfan_Tw7v
?: https://www.youtube.com/channel/UCAZbOTPLijLlfan_Tw7vMeQ

3. Палачова К. Музика у Харківському державному академічному театрі ляльок імені В. А. Афанасьєва: історіографічний та феноменологічний аспекти. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. № 6. С. 12–21.

Тетяна СИДОРЕЦЬ
(Львів, Україна)

СТИЛІСТИЧНІ АСПЕКТИ ВИКОНАННЯ ОРНАМЕНТИКИ ЯК ВИРАЗОВО-ЕМОЦІЙНОГО ЕЛЕМЕНТУ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

З кінця XVI до середини XVIII ст. в європейській музиці склалася ціла система прийомів прикрашання мелодії, яку ми називаємо музичною орнаментикою (від *лат. ornamentum* – прикраса). Н. Кашкадамова дає наступне визначення цього поняття: «Орнаментация або оздоблення – це спосіб посилення виразності музики, а навіть, до деякої міри, розвитку музичного матеріалу шляхом імпровізаційного змінювання його мелодійної лінії, ритму чи фактури» [3, 32]. Орнамент у музиці змінюється залежно від епохи, географії, школи походження та стилю композитора. Мистецтво орнаментики досягло свого найвищого розвитку в епоху Бароко. Пов'язане це було з високим розвитком мистецтва імпровізації в клавірному виконавстві, в якому прикраси вважались головним засобом виразності.

В Італії оздоблення найповніше проявилось у розвитку мелодії і було тісно пов'язане з вокальною практикою. Орнаментика посилювала експресивність мелодичного малюнку. Часто ні спосіб виконання, ні місце в нотах не позначались. Музиканти імпровізували під час виконання. У Франції найбільшого поширення набула ритмічна орнаментация. Вона застосовувалась в музичній практиці протягом XVI – XVIII століть. Суть її полягала в скороченні або продовженні деяких нот, що надавало виразності виконавському інтонуванню. Позначення прикрас за допомогою мелізмів – це заслуга французів. Саме у французькій музиці вперше збірники п'єс почали супроводжувати таблицями з розшифровкою мелізмів. Одна з найбільш ґрунтовних таб-

лиць розшифрування французьких мелізмів була опублікована 1689 року д'Англебером у передмові до збірки його «Клавесинних п'єс». Знайомство з практикою розшифровки мелізмів французькими клавесиністами важливе тому, що вона в значній мірі визначала принципи виконання прикрас і в інших національних школах. Такі вказівки Куперена, як виконання трелі з верхньої допоміжної або форшлага за рахунок тривалості наступної ноти, поділяло більшість європейських музикантів першої половини XVIII століття. Саме у Франції широке поширення отримали прикраси, які обвивають мелодичну ноту, а найпоширеніше з них – групето – було вперше графічно позначене композитором Ж. Шамбоньєром. Редактори творів клавесиністів часто подають полегшені варіанти розшифровки мелізмів в занадто складних для виконання місцях.

Слід відзначити різноманітність виразово-емоційного наповнення орнаментованої мелодії в різних національних клавірних школах. Як і в п'єсах французьких клавесиністів, в сонатах Скарлатті використовується багато орнаментики. Але якщо в творах Куперена та інших французьких клавесиністів мелізми привносять в мелодію вишуканість та примхливість, то у Скарлатті вони підкреслюють жартівливо-запальний характер музики, характерні місця в мелодії та гармонії, сильні долі, опорні точки. Переважають форшлагги і трелі. Виконуються вони пружно, темпераментно, з типовим для італійців *brío*. Всі *мелізми* починаються на сильній або відносно сильній долі такту і виконуються за рахунок наступної за ними ноти.

Використання орнаменту в клавірній музиці було естетичною вимогою епохи. «Орнаментика проявляється в різних формах та є не тільки прикладом прикраси, а й виступає в ролі основного компонента в створенні твору»[1, 178]. В Німеччині особливо поширилась фактурна орнаментация. Оскільки виконання динамічних відтінків на інструментах того часу було майже неможливе, виконавці використовували для досягнення потрібного динамічного ефекту згущення або розрідження фактури шляхом збільшення або зменшення контрапунктуючих голосів. Мелізматика Баха інтонаційно наповнена і потребує виразної манери виконання. В «Нотному зошиті Вільгельма

Фрідемана» Бах навів таблицю розшифровки *мелізмів*, в якій рекомендує виконувати трелі і морденти з верхньої допоміжної ноти, але на практиці можуть зустрітися деякі зміни у виконанні тих чи інших прикрас. Виконавська практика наступних століть внесла свої корективи і винятки з правил в це питання.

Значне місце займають мелізми в мелодичній лінії віденських класиків – трелі, форшлаги, групетто, морденти. Трель майже всі сучасні віденським класикам посібники, аж до фортепіанної школи Гумеля, пропонують виконувати з верхньої допоміжної ноти. Після Гумеля в теорії встановлюється сучасний спосіб розшифровки трелі – з головної ноти. Отже, підходити до цього питання треба не догматично, а виходячи з контексту твору. Форшлаги зустрічаються короткі та довгі. Навряд доцільно у всіх випадках виконувати їх за рахунок тривалості наступної ноти. Найкраще правило: якщо в розшифровці мелізмів наука суперечить красі, без вагань ставати на бік краси.

Романтична епоха висуває свої вимоги до виконання орнаментики. Шуман, до прикладу, у своїх фортепіанних творах прикраси застосовував рідко, проте у ставленні до їхнього виконання завжди допускав певну варіантність і свободу. Натомість в музиці Шопена орнаментация є одним з визначальних елементів його стилю. Поряд з традиційними мелізмами в його творах часто звучать оригінальні фіоритури і каденції, записані дрібним нотками. Нормою виконання його творів є субстракція, тобто, віднімання від вартості основного тону. Такий спосіб розшифрування впливає з традиції італійського співу, яку Шопен рекомендував за зразок своїм учням. «Він передбачає відносно нешвидкий темп і плавне мелодійне виконання прикрас» [2, 238].

Сучасна музична практика використовує два види орнаментики: імпровізаційну (колоратури, рулади, трелі) та детально виписану в тексті нотами або ж відповідними знаками (групето, мордент, форшлаг, трель тощо). Часто ці прикраси називають мелізмами. Мабуть, точніше було б називати мелізмами лише стійкі форми орнаментики, тобто форшлаги, нахшлаги, трелі, групето, морденти. Імпровізаційна музична орнаментика притаманна майже всім традиційним музичним культурам, зокре-

ма і українській культурі. Вона особливо поширена у вокальних жанрах найдавнішого походження (голосіння, деякі весільні пісні, колискові) та в інструментальній музиці. Значення вільної орнаментики зросло у 20 ст. у зв'язку з посиленням імпровізаційних елементів у різних сферах музичної творчості. Особливого значення набула музична орнаментика у зв'язку з розвитком джазу і джазової імпровізації.

Виконання музичних прикрас у фортепіанній музиці є серйозним іспитом для піаніста, показником його майстерності і смаку, розуміння стилю і вживання в художній образ твору.

Література:

1. Бакірова Г. Історія розвитку орнаменту в музиці, принципи її формування та стиль виконання. *Вісник Київського університету культури і мистецтв. Серія «Музичне мистецтво»*. Київ, 2020. № 2. Т. 3. С. 169–180.
2. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя: підручник. Тернопіль: АСТОН, 2006. 608 с.
3. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортеп'яно) XIV – XVIII ст. : навч. посіб. Київ: Освіта України, 2010. 416 с.

Марія СТРЕНАЧІКОВА (ст.),

Марія СТРЕНАЧІКОВА (мол.)

(Банська Бистриця, Словаччина)

НАТХНЕННЯ МУЗИКАНТІВ КРІЗЬ СТОЛІТТЯ – ПОКРОВИТЕЛЬКА МУЗИКИ СВЯТА ЦЕЦИЛІЯ

Свята Цецилія вважається однією з найзначущіших святих у християнській традиції. Згідно з історичними джерелами, численними агіографіями та легендами, вона походила зі знатної патриціанської римської родини. У молодому віці вона присвятила своє життя Богові, давши обітницю чистоти та відданості Христу.

Попри це, за звичаєм вищого суспільства її змусили вступити в шлюб із заможним язичником Валеріаном. У день весілля Це-

цилія повідомила Валеріану, що її чистоту охороняє ангел, якого він зможе побачити, якщо буде її поважати. Валеріан прийняв хрещення, став християнином і пізніше навернув свого брата Тибурція.

Обидва брати активно брали участь у похоронних обрядах християнських мучеників і допомагали вірянам, що привело до їх арешту і жорстокої страти [13]. Така сама доля спіткала й Цецилію, яка невтомно підтримувала християн, проповідувала, роздавала майно нужденним і відмовлялася визнавати язичницьких богів і ідолів. Її заарештували і засудили до смерті. Спроби стратити її задушенням у парі гарячої лазні не мали успіху [11], тож розгніваний римський правитель Алмахій наказав відрубати їй голову. За переказами, вона померла лише через три дні після катувань, під час яких підбадьорювала віруючих і роздавала своє велике майно бідним. Це сталося 22 листопада близько 230 року [14]. Папа Урбан I поховав її в катакомбах Калліста, а в 821 році за наказом папи Пасхала I святу Цецилію перенесли до базиліки Санта Чечілія в Трастевере, збудованої над місцем її колишнього будинку [7].

Після кількох століть, у 1599 році, під час реставрації церкви, її тіло виявили нетлінним [6], що стало однією з ознак її святості.

Культ святої Цецилії зберігався безперервно з античності до середньовіччя, коли вперше згадали її зв'язок із музичним мистецтвом. Як аристократка з сенаторського роду, Цецилія, ймовірно, була освіченою в музиці, але достовірних свідчень про її виконавську чи композиторську діяльність не збереглося. Дослідники вважають, що призначення її покровителькою музикантів виникло приблизно у XV столітті через помилкову інтерпретацію текстів із «*Passio Sanctae Caeciliae*» (початок VI ст.), де зазначено, що під час її весілля «гнали інструменти» (*cantantibus organis*). Насправді ж Цецилія співала Богові в своєму серці. Строгіший переклад «*Cantantibus organis*» звучить як «коли грали інструменти» або «під звуки граючих інструментів», що, ймовірно, описує весільну процесію з музичним супроводом. Також зустрічаються висловлювання, що під час мук свята Цецилія співала Богові у своєму серці або що чула в серці спів ангела [1]. За словами Катерини Ленці, патронат святої пов'язаний із першим віршем інтро-

їт-антифону на свято святої Цецилії: «*Cantantibus organis Cecilia Domino decantabat, dicens: Fiat cor meum immaculatum, ut non confundar*» / «Під звуки органу Цецилія співала Господу, кажучи: зроби моє серце чистим, щоб я не була засоромлена» [9].

Лучія Лаудоніо звертає увагу на інший аспект значення грецького слова «*organon*». Термін передусім означає інструмент. Навіть органи в людському тілі є інструментами (у поетичному сенсі цього слова – навіть музичними!), бо вони є частиною унікального оркестру (організму), диригентом якого є не розум, а душа [8]. У цьому контексті, коли Цецилія співала «у своєму серці», вона зовсім не грала і не співала, не було потреби, щоб її чули. Це був суто інтимний акт у її душі.

Середньовічна філософія музики враховувала також музику без звуків, яку визначали як теологію внутрішнього резонансу. Середньовічний топос підкреслював, що співати слід не голосом, а серцем, адже серце є центром людини та символом духовного і тілесного буття, а також Божої присутності.

Отже, діва, мучениця та свята католицької і православної церкви Цецилія цілком обґрунтовано є покровителькою духовної музики, музикантів (органістів), співаків, поетів, майстрів музичних інструментів та незрячих. Її атрибутами є музичні інструменти, вінок з троянд або лілій та пальмова гілка. Свято святої Цецилії щороку відзначається 22 листопада.

На її честь та в пам'ять про неї з часів Ренесансу створювались твори, пов'язані з релігійними мотивами, божественними символами, духовними переживаннями або літургією. До найперших належать численні музичні обробки літургійного тексту *Cantantibus organis*, натхнені життям, побожністю та духовною чистотою святої Цецилії.

Cantantibus organis були оброблені у вигляді поліфонічного мотету, наприклад, Орландо ді Лассо (1532–1594) та Пітером Філіпсом (1560/61–1628), як мотет з багатою гармонією та драматичними елементами Марком-Антуаном Шарпантьє (1643–1704), а також у формі дванадцятиголосної меси Джованні П'єрлуїджі да Палестриною (1525–1594) тощо.

Джованні П'єрлуїджі да Палестрина, великий майстер Ренесансу, був автором близько 950 композицій, серед яких

домінували сакральні твори. Він був реформатором храмової музики, хоровим диригентом (*magister cantorum*) у найважливіших храмах. Він стояв в центрі грандіозного проекту складання меси на честь святої Цецилії, яка стала колективним твором семи видатних римських композиторів. «Кожен з них додав одну частину меси, використовуючи тему з мотету Палестрини *Cantantibus organis* як основу для власної композиції» [3]. Інші композитори: Джованні Андреа Драгоні, Руджеро Джованнеллі, Курціо Манчіні, Просперо Сантіні, Франческо Соріано та Аннібале Стабіле.

Арво Пярт (1935) – найвідоміший естонський композитор і один з найзатребуваніших живих авторів музики у світі. Характерною рисою багатьох його творів є схильність до Бога, святих текстів і в цьому контексті до григоріанського хоралу та ренесансної поліфонії. Життям і мученицькою смертю святої Цецилії він наповнив зміст унікальної композиції для змішаного хору та оркестру *Cecilia, vergine romana* (Цецилія, римська дівця), яка урочисто прозвучала в рамках Великого ювілею 2000 року в знаменитій Академії національної музики Санта-Чечилія.

Едвард Бенжамін Бриттен (1913–1976) символічно народився саме на свято святої Цецилії, 22 листопада. Святою Цецилією він був буквально захоплений, і з дитинства був налаштований написати твір на честь покровительки музики, в якому проявиться її духовна чистота і краса. У 1942 році він створив «*Hymn to St Cecilia*», оп. 27 – хор для *a capella* на поетичний текст В. А. Одена, який став одним з найзначніших хорових творів XX століття та невід'ємною частиною репертуару хорів по всьому світу. Гімн Бриттена вражає багатими гармоніями та контрапунктними шарами, майстерно поєднуючи технічну блискучість з емоційною глибиною та контемплативною атмосферою з культивованим драматичним спалахом.

Шарль Гуно (1818–1893), автор іконічного твору «*Ave Maria*», опери «Фауст», що здобула міжнародне визнання, а також численних мес, мав глибокий зв'язок з літургійною музикою. Після прем'єри меси «*Messe solennelle de Sainte-Cécile, CG 56*», або

скорочено «*Cäciellenmesse*», він здобув славу найкращого композитора французької літургійної музики. Велична меса на честь святої Цецилії є однією з найважливіших сакральних композицій XIX століття. Вокальні лінії Гуно виразні та легко запам'ятовувані, майстерне використання оркестрових барв підкреслює драматичні моменти, а потужні хорові епізоди чергуються з сольними партіями. Структура твору відображає традиційні частини та духовний зміст католицької меси, які композитор добре знав, оскільки вивчав теологію, носив священиче вбрання та навіть підписував свої листи як «*Abbé Гуно*». Прем'єра твору відбулася 22 листопада 1855 року в паризькій церкві святого Евстафія на честь святкування покровительки музики і була прийнята з захопленням.

Юдіт Шатін, народжена за день до свята св. Цецилії (21.11.1949), є популярною та знаною американською композиторкою, яка черпає натхнення з багатих звуків навколишнього світу. Вона є автором двох композицій, натхнених св. Цецилією: «*The Passion of Saint Cecilia*» для фортепіано та оркестру та «*Fantasy on Saint Cecilia*» для соло фортепіано.

Фред Момотенко (відомий як Альфред Момотенко-Левицький, 1970) написав твір «*Cecilia*» для змішаного хору як хвалу минулому та майбутньому монастирської традиції.

Пол Саймон (1941), відомий американський співак і композитор, втілює в своїх творах елементи фолку, року, госпелу, регі та африканського фольклору. В його різноманітній творчості з'явилася пісня «*Cecilia*» з покликанням до покровительки музики.

Лу Сільвер Гаррісон (1917–2003), американський багатогранний художник і експериментатор з нетрадиційними інструментами та оригінальною мовою композиції, створив месу «*Mass for St. Cecilia's Day*» для хору, арфи та дрону, натхненну силою спадщини давньої мучениці.

Отже, з великої палітри композиторів, які створили твори на честь святої Цецилії, ми згадали лише декілька. Адже, свята Цецилія надихаючи музикантів, композиторів на написання нових творів, віднайдення нових звукових барв, постає запорукою

майбутніх взірців музичного продукту, та спектром нових наукових розвідок.

Таким чином, Свята Цецилія залишається позачасовим символом духовного зв'язку музики та віри. Її життя, сповнене відданості, надихаючи композиторів, співаків і поетів вже століттями. Від середньовіччя до сьогодення її спадщина втілюється в безлічі музичних творів, які поєднують художню красу зі святістю. Свято святої Цецилії щорічно нагадує не лише про важливість музики в літургії та культурі, але й про внутрішню гармонію, яку вона може приносити в серця людей.

Література:

1. Admin. Modlila sa spevom – svätá Cecília. *Wikipédia*. URL: <https://doverujem-a-verim.blogspot.com/2017/11/sv-cecilia-modlila-sa-spevom.html>
2. Botticini F. Svätí Cecília, Valerián a Tiburtius. Autor: Francesco, cca 1470. *Wikipédia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Cecilia#/media/File:CeciliaValerianTiburtius.jpg
3. Carwood A. Missa Cantantibus organis. *Hyperion Record*. 2011. URL: https://www.hyperion-records.co.uk/tw.asp?w=W13312&t=GBAJY1186009&al=W13315_67860
4. Cookson M. Review Schubert & Gounod. *MusicWeb International*. 2023. URL: https://www.musicweb-international.com/classrev/2012/Mar12/Gounod_mass_900114.htm
5. DoNeMus. Fred Momotenko. *DoNeMus*. URL: <https://megalodon.jp/2024-0809-0632-48/https://donemus.nl:443/composer/fred-momotenko/>
6. Howard H. W. Who's Cecilia? What is She? *Logs: A Journal of Catholic Thought and Culture*. 2015. Vol. 18. № 3, Summer. Pp. 15–32. URL: <https://muse.jhu.edu/article/584532>
7. Churches of Rome. Catholic churches, Dedicationsto St. CeciliaSanta Cecilia in Trastavere. *Churches of Rome*. URL: https://romanchurches.fandom.com/wiki/Santa_Cecilia_in_Trastevere

8. Laudoniu, L. Prečo je svätá Cecília patrónkou hudby? *Christianitas*. 2020. URL: <https://christianitas.sk/preco-je-svata-cecilia-patronkou-hudby/>
9. Lenti C. Santa Cecilia: i patronati e il legame con la musica e l'arte. *MeteoWeb*. 2016. URL: <https://www.meteoweb.eu/2016/11/22-novembre-santa-cecilia-i-patronati-legame-con-la-musica-e-arte/792793/>
10. Poussin N. Svätá Cecília. *Wikipedia*. URL: https://sk.wikipedia.org/wiki/Sv%C3%A4t%C3%A1_Cec%C3%ADlia#/media/S%C3%BABor:Nicolas_Poussin_-_Sainte_C%C3%A9cile.jpg
11. Radio Vaticana, Vatican News. St. Cecilia, Virgin and Martyr in the Cemetery of Callistus. *Radio Vaticana*. 2023. November, 22. URL: <https://www.vaticannews.va/en/saints/11/22/st--cecilia--virgin-and-martyr-in-the-cemetery-of--callistus.html>
12. Raffael. Extáza svätej Cecílie, 1514. *Wikipedia*. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Cecilia#/media/File: Bologna_Pinacoteca_Nazionale_-_Raffaello_Santi_\(1483-1520\)_-Heilige_Cecilia_in_extase_met_Paulus,_Johannes_\(evangelist\),_Augustinus_en_Maria_Magdalena_-_26-04-2012_9-13-18.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Cecilia#/media/File: Bologna_Pinacoteca_Nazionale_-_Raffaello_Santi_(1483-1520)_-Heilige_Cecilia_in_extase_met_Paulus,_Johannes_(evangelist),_Augustinus_en_Maria_Magdalena_-_26-04-2012_9-13-18.jpg)
13. Strenáčiková, M. & Strenáčiková, M. Svätá Cecília. Cesta rímskej šľachtickej ku kresťanstvu. *Horizonty umenia XI* / [ed. Mária Strenáčiková ml.]. Banská Bystrica: Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta múzických umení, 2024/
14. Voragine J. de. Legenda aurea, chapter 169. Here Followeth of St. Cecilia, Virgin and Martyr. *Wikipédia*. URL: <https://www.christianiconography.info/goldenLegend/cecilia.htm>
15. Wendigo Music. Biography. *Wendigo Music*. URL: <https://www.judithshatin.com/short-biography/>
16. Wikimedia. Arvo Pärt. *Wikimedia*. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Arvo_P%C3%A4rt.jpg
17. Wikimedia. Giovanni Pierluigi da Palestrina. *Wikimedia*. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Pierluigi_da_Palestrina.jpg

18.Wikimedia. Charles Gounod. *Wikimedia*.

URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Charles Gounod %281890%29 by Nadar.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Charles_Gounod_%281890%29_by_Nadar.jpg)

19.Wikipedia. Edward Benjamin Britten. Bay, London Records.

URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Britten#/media/File:Benjamin Britten, London Records 1968 publicity photo for Wikipedia \(restored\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Benjamin_Britten#/media/File:Benjamin_Britten,_London_Records_1968_publicity_photo_for_Wikipedia_(restored).jpg)

Ке ЧЖАН

(Львів, Україна – КНР)

ТРАДИЦІЙНЕ І НОВАТОРСЬКЕ У ТРАКТУВАННІ СОПРАНОВИХ ПАРТІЙ НА ПРИКЛАДІ ОПЕРИ «РІКША» ГО ВЕНДЗИНЯ

Творчий метод Го Вендзиня, сформований у національній академічній культурі Китаю, виявляє специфічне поєднання китайської та європейської музичних традицій, в якому окцидентальне – західне, постає як новаторське. На сьогодні творчий доробок композитора у жанрі опери налічує вісім творів, кожен з яких вражає оригінальністю поєднання східного та західного, що особливо яскраво простежується на рівні сюжетики, образно-змістових ліній, музичної мови, композиції, виконавських засобів, зокрема – пласту, представленого жіночими партіями.

Го Вендзинь у кожній зі своїх опер використовує сопранові партії, а їхня внутрішньовидова диференціація на високе, середнє та низьке (меццо) сопрано, застосована композитором, висвітлює традиційне китайській культурі бачення фемінності, сформоване у вікових естетичних принципах. Традиційний жіночий вокал як китайського, так і європейського типу, найближчим відповідником якого можна назвати пізнє *bel canto* веристського типу властиве жіночим партіям у опері «Рикша», написаній у 2014 році.

Дуальність контрастних жіночих образів у опері «Рікша», де обраниця головного героя, кохана Сяо Фудзи, представлена колоратурою, протиставляється владній і сильній Хунью, яка, проте, теж не здатна вирватися за межі прийнятих поведінкових норм суспільства, що призводять до особистої трагедії кожної з

героїнь. Опера «Рікша» – психологічно складне полотно, основна фабула якого – людське життя у вічному русі замкненим колом. Сюжет розгортається довкола рікші, яку дуже складно придбати головному герою. Кожна покупка і втрата омріяної рікші пов'язана з важливими подіями його життя – спочатку одруження, з часом – смерті та поховання дружини. Парадоксально, але сюжет з такою непримітною подієвістю композитор втілює засобами великої опери (два акти, вісім картин, номерна структура з традиційними європейськими формами арій, речитативів, ансамблів, а хор налічує 200! осіб). Одна з кульмінаційних зон опери припадає на арію Сяо Фуцзи – дружини головного героя фактично перед її смертю, побудованої на інтонаціях побутової китайської пісні. Високий голос втілює трагічний образ ніжної доброї, простої та працьовитої молодой жінки, приреченість якої вже давно вирішена долею. Сильна і владна Хунью – мати головного героя – хоч і протиставляється головній героїні, проте її обмеженість роллю домогосподарки, абсолютна залежність від сина, також роблять її безпорадною у розпорядженні власним життям. Зрештою, вона навіть не здатна побачити обмежень свого життя. Характерні для її партії традиційні мелозвороти, використання стрибків на широкі інтервали, пунктирні ритми створюють образ квазі-вольової жінки, насправді позбавленої будь-яких прав. У цій опері композитор виводить на перший план переживання та мотиви вчинків, шлях до розчарування, яким рухається головний герой. Всі ці риси виходять з європейського трактування жанру опери.

До традиційного для китайської традиції можна віднести трактування основних типажів та підпорядкування мелодики нормам національної мови, а також пряме цитування традиційних китайських оперних тем народних пісень. Музичний образ головної героїні Сяо Фуцзи відповідає естетичним традиціям китайської вокальної музики, що відображається не лише у його характеристиці, але й її музичному втіленню на рівні мелодики, ритміки, діапазону, відображенні вокальною інтонацією вербальної мови.

Фонетичні та музичні характеристики, типові для китайської оперної музики, традиційної музики хань у опері «Рікша» Го Ве-

ндзинь поєднує з драматизмом великої європейської опери акцентуючи увагу на переживанні головних героїв, трагічному розвитку сюжету, еволюції образів. Примітно, що музична характеристика героїнь виявляє підкреслену увагу композитора власне до жіночих образів, протиріччях особистості та суспільства, теми пригнічення творчої свободи, неможливості вирватися з кола життєвих проблем.

Наталія ЮЗЮК
(Україна, Львів)

ВИКОНАВСЬКА І ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ПРЕДСТАВНИЦІ ГАЛИЦЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ ДАРІЇ ГЕРАСИМОВИЧ

Герасимович Дарія Миколаївна (20.12.1908–7.03.1991) – українська піаністка, педагог, доцент Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка (тепер ЛНМА ім. М. Лисенка). В 1920-1928 роках здобувала музичну освіту у ВМШ ім. М. Лисенка в класі В. Барвінського, стажувалася у школі виконавської майстерності професора В. Курца у Празі, у Вищій музичній школі у Кракові.

Про концертні виступи молодшої піаністки Дарії Герасимович можна дізнатися у ґрунтовному дослідженні З. Штундер, у рецензіях С. Людкевича. [3, 499, 510] та інших розвідках [2, 121, 122; 4, 121, 122].

Від 1948 року доцент Д. Герасимович викладала фортепіано у ЛДК ім. М. Лисенка, курси методики та історії фортепіанного мистецтва, керувала педагогічною практикою піаністів, завідувала відділом загального фортепіано, організувала та керувала Дитячою студією при консерваторії. Також вона є авторкою навчального посібника «Методика навчання гри на фортепіано» (1962), в якому втілила методичні засади своїх наставників В. Курца і В. Барвінського та свій вагомий досвід. Головну ідею фортепіанної педагогіки Д. Герасимович висвітлює наступним чином: «Навчання гри на фортепіано не обмежується викладом технічних формул та ознайомлення з фортепіанною літературою, а включає в себе велику й відповідальну роботу викладача над фор-

муванням загального і музичного світогляду учня, естетичного смаку майбутнього музиканта ...» [1, 50]. Зміст Методики складається з Передмови, ґрунтового I Розділу «Виховання музичних здібностей учня» [1, 30], двох розділів дещо менших за обсягом, але також важливих за змістом – Розділу II «Виховання технічних навиків» [1, 13] та Розділу III «Деякі засоби вдосконалення методу викладання гри на фортепіано» [1, 8].

В I Розділі збірника подаються форми роботи на індивідуальному уроці та методи навчання гри на фортепіано від найперших кроків юного піаніста. Тут, у підрозділі «Підготовчі заняття» наголошується, що головним чинником успішного навчання дитини у перспективі є її природня здібність слухового сприймання музики, перший досвід слухових уявлень та художнього мислення, загальна емоційна сприйнятливість, і саме це необхідно виявити при першому знайомстві та систематично розвивати у подальшій роботі шляхом співання мелодій, підбору їх на слух і транспонування тощо. Цьому важливому питанню підпорядкований і другий підрозділ «Робота над емоціональним розвитком учня (I, II класи)», де пропонуються шляхи формування емоційної вразливості дитини, що є основою успішного подальшого розвитку виконавського процесу.

Наступний підрозділ, «Розвиток слуху (I, II класи)», присвячений питанню розвитку слуху у зв'язку із розвитком рухової сфери піаніста, свідомого сприймання музики через диференціацію музичного матеріалу (мелодія, звуковисотність, регістри, гармонія, ритм, тембр, динаміка, внутрішній слух тощо), її детальне запам'ятовування (розвиток пам'яті, слуховий диктант, зв'язок слуху з клавіатурою, зв'язок слуху з зором (опанування нотною грамотою)). Окремо розглядається питання підбору нескладних мотивів і мелодій, а також організація рухів дитини та перші поняття аплікатури. На думку педагога «робота над закріпленням зв'язків між слухом і окремими компонентами виконавського процесу підготовляє слухомоторний контакт. Він будується так: бачу – чую – здійснюю на клавіатурі і контролюю слухом звучання на основі попередніх слухових уявлень» [1, 26].

У двох останніх підрозділах Розділу I розглядаються форми роботи над стимулюванням розвитку емоційності учня та розвитком слуху через впровадження відповідного навчального репертуару як у середніх, так і у старших класах. Педагог наголошує, що «найкоротший шлях до вивчення твору – це ясне і найконкретніше слухове уявлення звучання емоціонально забарвленої музики» [1, 35].

Розділ II посібника, «Виховання технічних навиків», висвітлює низку важливих питань організації піаністичного апарату – від першого заняття початківця до вдосконалення набутої фортепіанної техніки у старшому віці. При тому викладач наголошує, що «справжня виконавська техніка може розвиватися лише завдяки художньому зростанню піаніста» [1, 36], що «робота над технікою вимагає зосередженого слуху й інтелекту учня», а також, що головним стимулом роботи над технікою є «захоплення музикою і прагнення до краси й досконалості у виконанні твору» [1, 49].

В останньому Розділі свого методичного посібника, «Деякі засоби вдосконалення методу викладання гри на фортепіано», Д. Герасимович звертається до молодого викладача з побажанням, щоби «його робота завжди була творчою, а метод – живим і далеким від ремісничого штампа» [1, 40]. І тут автор акцентує увагу на трьох важливих моментах: на вдосконаленні власного виконавства, на вивченні педагогічного репертуару та на систематичному спостереженні за учнями. Педагог розробила методичні рекомендації щодо обстеження учнів, ведення записів стосовно їхнього росту, дає схему характеристики учня за наступними пунктами: загальні відомості про учня; спрямованість учня та його ставлення до навчання і праці; музичні здібності; стиль у роботі; основні риси темпераменту і характеру.

Методичний посібник Д. Герасимович і сьогодні зберігає актуальність для результативної викладацької роботи у сучасних українських музичних школах, він знайомить нові покоління молодих фахівців із класичною методичною освітньо-виховною системою в сфері української дитячої педагогіки, що була перевірена на практиці в недалекому минулому.

Посібник «Методика навчання гри на фортепіано» (Київ, 1962) Дарії Миколаївни Герасимович безумовно заслуговує на перевидання і впровадження у навчально-виховний процес, оскільки висвітлює ключові фахові засади виховання молодих музикантів.

Література:

1. Герасимович Д. Методика навчання гри на фортепіано: посібник [для викл. муз. шкіл та муз. училищ]. Київ, 1962. 60 с.
2. Лабанців-Попко З. Сто піаністів Галичини. Львів. НТШ у Львові. 2008. 224 с.
3. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: в 2-х т. / [Упоряд., ред., перекл., примітки і бібліогр. З. Штундер]. Львів: «Дивосвіт». 2000. Т. 2. 816 с.
4. Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів: «Сполом», 2003. 236 с.
5. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість: в 2-х т. / [Упоряд., ред., перекл., примітки і бібліогр. З. Штундер]. Львів: «Бінар», 2002. Т. I (1879-1939). 636 с.

ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА АКАДЕМІЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Віолетта ДУТЧАК

(Івано-Франківськ, Україна)

ТВОРЧИЙ ФЕНОМЕН ЮРІЯ ФЕДИНСЬКОГО (США – УКРАЇНА): ДО ЮВІЛЕЮ МИТЦЯ

Аналіз розвитку кобзарського/бандурного мистецтва ХХ – ХХІ століть неможливий без урахування його еміграційно-діаспорної складової. Творчість Василя Ємця, Михайла Теліги, Зіновія Штокалка, Григорія Китастого, Андрія Горняткевича, Володимира Луціва, Віктора Мішалова, Юліана Китастого та ін. – вагома сторінка діяльності представників бандурного мистецтва за кордоном. Творча діяльність бандуристів українського зарубіжжя переважно мала універсальний характер, охоплювала багато напрямів як розвитку окремих видів творчості, так і жанрово-стильової презентації українських здобутків [3]. Вони проявляли себе як універсальні митці – у виконавстві, майструванні інструментів, компонуванні музичних творів, педагогічній, дослідницькій та менеджерській справах.

Унікальний вимір творчості репрезентує митець, котрого не можна залучити суто до еміграційного чи діаспорного напрямку розвитку бандурного мистецтва. Це – Юрій Фединський, уродженець США (23 квітня 1975 р.), який повернувся на свою прабатьківщину, за що його можна вважати радше репатріантом. Він також представляє універсалізм своєї творчості, котра концентрується на виконавському напрямі (реконструкція, опанування стародавнього кобзарського репертуару на старовинних інструментах), композиторському (авторські твори-імпровазації, обробка, аранжування старовинних мелодій для власного та ансамблевого виконання), майструванні діатонічних українських музичних інструментів (кобза, старосвітська бандура, торбан, ліра), організаційно-менеджерській (організація фестивалю в с. Кряч-

ківка на Полтавщині), дослідницькій (виступи на конференціях, публікації).

Він народився у місті Північна Кароліна (США) у родині, де батько був американцем із німецьким та ірландським корінням, а мати українкою. Саме від матері у Юрія Фединського сформувалося зацікавлення українською культурою, зокрема кобзарським/бандурним мистецтвом, пізніше мовою та співом. Вивчаючи історію свого походження – його прадід воював за УПА, а дід був адвокатом, який не прийняв радянської судової системи, він усвідомлював, що його родина втікала від ідеології більшовизму, від фізичного винищення. Розуміння власної ідентичності він розпочав з музики. Він вивчав фортепіано, пізніше у Нью-Йорку, – гри на бандурі у видатного бандуриста діаспори Юліана Китастого на діатонічній старосвітській бандурі та на хроматичній бандурі чернігівського типу. Протягом 1998–2003 рр. Юліан Китастих разом з Михайлом Андрецем та Юрієм Фединським організовує «Experimental Bandura Trio», з яким записує й аудіо-диск [6]. Виконавці грали на бандурах, використовуючи індивідуальну та тотальну систему перемикування тональностей, що забезпечувала не лише можливість використання т. зв. «кобзарських», «лебійських» ладів, а й штучних звукорядів. Кобзарські лади склалися з особливого співвідношення тонів і півтонів, які могли розрізнятися в суміжних октавах. Їх відрізняла специфічна хроматизація, що надає напруження і драматизму виконанню. Інтонаційною основою епічного репертуару, зокрема дум, а також інструментальних народних танців були саме такі діатонічні лади з хроматизацією перехідних тонів [2, 173–174]. Цю практику імпровізування Ю. Фединський пізніше використовує у власній творчості.

Розуміючи, що сприйняття й відтворення традиційної національної культури неможливе без середовища, Ю. Фединський вирішує повернутися на батьківщину матері – в Україну. Так у віці 23 років (1998 р.) він їде спершу до Львова, де знайомиться з професором Василем Герасименком, його конструкторською діяльністю. Пізніше вирушає до Києва, де швидко входить у музичне середовище, співпрацює з гуртом «Гайдамаки». Паралельно Юрій активно вивчає традиційний автентичний спів, гру

на діатонічних інструментах, слухає звукозаписи кобзарів та реконструює їх. Співав і грав у гурті «Карпатіани» (стиль *World music*). Він також став одним із співорганізаторів ансамблю української старовинної музики «Хорея козацька» (ансамблю, що пропагує старовинну українську музику епохи Відродження і бароко), лідер якої Тарас Компаніченко стає його наставником. У «Хореї козацькій» всі виконавці володіють декількома інструментами, відтворюють давній музичний репертуар. Юрій опановує торбан (панську бандуру, кобзу О. Вересая, старосвітську бандуру, ліру, ударні). Він входить до Київського Кобзарського цеху, ставить собі за мету відродити традиції кобзарювання, мандрівних і вуличних виступів, виготовлення музичного інструментарію самими виконавцями. Композиторська творчість Фединського на сьогодні невелика, але у своєму доробку він має: сучасні композиції для бандури соло, твори написані під впливом експериментальних творів Зіновія Штокалка, французького імпресіонізму та народних танцювальних ритмів, експериментальні композиції для тріо бандуристів.

Ю. Фединський спершу експериментує з інструментом, komponує авангардну, зокрема атональну музику, записує власний аудіодиск «Юрій Фединський. Бандурист-композитор (2000)» [4]. До нього увійшли імпровізовані настроєві твори «Композиція для Бандури. Число Один», «Прелюдія», «На тихії води», «Джаз», «Вечір в Емлентоні», «Там у лісі запалили ватру», «Тональний етюд», «Турецький стоп», «Фейз», «Тональний танок», «Дума без слів», «Постлюдія».

Пізніше він продовжує навчання в Україні, ставши членом Київського кобзарського цеху, самостійно вивчаючи старовинні інструменти і жанри. Вже більше 20 років він живе і працює в Україні, часто виступаючи на етнофестивалях, концертах, науково-практичних конференціях, займається вуличним музичуванням, а також представляючи свої досягнення і за кордоном, перед українцями діаспори. Він – активний популяризатор старовинних епічних жанрів та інструментарію (вересайівська кобза, старосвітська бандура, торбан – «панська» бандура). У його репертуарі відтворення українських кобзарських дум, зібраних і зафіксованих Ф. Колессою, Лесею Українкою, М. Лисенком у

кобзарів М. Кравченка, О. Вересая, Г. Гончаренка. Всі думи виконуються на особисто ним реконструйованих інструментах цих кобзарів. Виконання Ю. Фединського увійшли до аудіодиску «Три брати рідненькі» (2009). До нього увійшла реконструкція українських кобзарських творів – пісень, дум, танців, зібраних у фольклорних експедиціях Ф. Колесси, Лесі Українки, М. Лисенка. Це своєрідне відтворення кобзарського репертуару Михайла Кравченка, Остапа Вересая і Гната Гончаренка. Репертуар записаний і на реконструйованих інструментах цих кобзарів. Зокрема, «Дума про Хведора безродного» була відтворена ним із записів О. Вересая.

З 2000 р. Ю. Фединський оселився зі своєю родиною в селі Крячківка Пирятинського району Полтавської області. Тут він активно розгортає діяльність щодо майстерні з виготовлення діатонічних інструментів, займається записом і відтворенням автентичного фольклору регіону. З 2010 р. співпрацює в складі співочого гурту «Древо» з Крячківки. Він заснував тут і кобзарський цех, проводить літний кобзарський табір та навчає майструванню та музикуванню на кобзі О. Вересая, старосвітській бандурі, панській бандурі, мамайській кобзі, лірі, торбані гуслях [1]. У Крячківці ним засновано щорічний літній фестиваль «Древо Роду Кобзарського». Він проводив експедиції Україною й за кордоном у пошуках архаїчних інструментів, створюючи архів. Митець постійно гастролював Україною як соліст та з ансамблями, виступав з лекціями-концертами, а також на наукових конференціях. Окрім кобзарських інструментів, він грає на басолі (триструнна народна віолончель); бубні, барабани, фортепіано, електрогітарі.

Ю. Фединський також організував в Україні кобзарський молодіжний табір «Свято торбана», де популяризує діатонічний інструментарій. В останні роки він активно волонтерить, виступає з благодійними концертами перед різними аудиторіями в Україні та за кордоном. У часі повномасштабного вторгнення Росії в Україну, Ю. Фединський провів благодійні тури Україною, Європою, США. Він виступає як сольо, так і з родинним ансамблем (дружиною Марією, сином і трьома доньками), презентуючи старовинну українську музику.

Таким чином, творчість митця охоплює різні напрями діяльності, що сприяють популяризації українських старовинних інструментів та автентичних музичних (пісенних і епічних) жанрів, їх відродженню в виконавському й звукозаписному просторі.

Література:

1. Дружба-Різник І. Бандурна творчість еміграційних композиторів. *Українська музика*. 2016/2 (20). С. 39–44.
2. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття: [монографія]. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.
3. Дутчак В. Специфіка творчого універсалізму бандуристів української діаспори. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. 2022. № 5(1). С. 56–68.
4. Фединський Юрій. Бандурист-композитор. CD. 1999–2000.
5. Три брати рідненькі (запорожські псалми і танці від записів кобзарів Гната Гончаренка, Остапа Вересая і Михайла Кравченка реконструйовані Ю.Фединським, США). Юрко Фединський. CD. 2009.
6. Experimental Bandura Trio (Recorded August 1998 at UMK Studio NYC and July 1999 Hunter NY by Alex Kytasty and Levko Maistrenko). Andrec, Kytasty, Fedynsky. CD. 2000.

Світлана БІЛОУСОВА

(Київ, Україна)

УКРАЇНЬСЬКА ДОМРА ЧОТИРИСТРУННА: ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ У НАУКОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Домрове виконавство впродовж останнього століття впевнено існує як різновид струнно-щипкового інструментального мистецтва з визначеними наукою атрибутами академічності. Потужні творчі здобутки домрового мистецтва складають вагомому частку національної культури. У сталих наукових дослідженнях цей вид мистецтва, зокрема, розглядається як «визна-

чний музичний феномен, що еволюціонував від різновиду традиційної народної творчості до невід'ємної складової професійного музичного мистецтва європейського типу» [1, 124].

Новітня історія домри в Україні з XX століття представлена декількома періодами. Узагальнюючи ґрунтовні дослідження розвитку домрового мистецтва у різних регіонах країни, зокрема – Харкові, Києві, Донецьку можна виділити певні етапи у його становлення. Перший – поява домри й зародження домрового музикування (1900-1910); другий – масове розповсюдження домри у організованих та стихійних формах самодіяльного мистецтва (1910-1930); третій – спрямування домрового виконавства у русло академізації, з притаманними процесу атрибутами (1920-1950); четвертий, стабільний – остаточне закріплення домри як академічного класичного інструменту.

У феномені існування домри в Україні закладено два основних протиріччя. З одного боку, незаперечна унікальність чотириструнної домри (побутує здебільшого на теренах України) та неймовірний розквіт всіх атрибутів мистецтва протиставляється нав'язаному стереотипу про відсутність в інструменту національної ідентифікації. З іншого, інструмент, який пройшов усі необхідні шаблі на шляху до статусу академічного асоціюється серед загалу та й у професійному середовищі як народний інструмент. Тобто, такий, що обмежений вузькою сферою вираження й застосування. А тому, все ще змушений доказувати свою спроможність і право існування в системі академічного музичного мистецтва.

Як зазначає Я. Данилюк, історичний розвиток професійного народно-інструментального виконавства (часткою якого є домрове виконавство) в Україні на зламі XX–XXI ст. «відзначений кристалізацією його провідної культуротворчої функції, що полягає в сприянні формуванню національної ідентичності українців у період становлення незалежності Батьківщини, а також визначенні його важливого місця в академічному музичному мистецтві» [1, 135]. Отже, перше протиріччя пов'язане з необхідністю розширення кола понять, що потребують визначення. Серед них, «національна (українська) культура», «національний культурний продукт», «національний (український) автор (ви-

конавець)», «національна виконавська школа» та інші. Друге протиріччя стикається з нерозв'язаністю проблем визначення й оцінки понять «традиційне», «академічне» та як би це парадоксально не звучало «народно-академічного інструментального професіоналізму», на які вказує М. Хай [4, 58].

На сьогодні зберігають актуальність і потребують подальшого розгляду невизначені питання походження домри, її національної належності, відповідності національному звуковому ідеалу на основі «звукового образу інструменту» [3, 13]. Спираючись на методологічний підхід слід утворити єдину систему наукових понять у сфері домрового мистецтва. Формування низки наукових дефініцій, які визначатимуть вже сталі явища – «академічне струнно-щипкове виконавство», «домрове виконавство», «домрове мистецтво», «українська домра» упорядкують місце сучасного виконавства на чотириструнній домрі в системі музично-інструментальної культури України як одного з класичних видів струнно-щипкового виконавства. Так, *домрове виконавство* пропонується розуміти як виокремлений вид інструментального виконавства зі своєю специфікою, який виражається у різних формах та має характерні художньо-естетичні риси в залежності від історичних, соціальних та культурологічних аспектів. *Українська домра* – чотириструнний струнно-щипковий інструмент, який внаслідок запозичення та розвитку впродовж 100 літнього побутування в умовах української національної культури, набув національних ознак та транслює мистецькі сенси крізь призму «національного музичного світовідчуття» [2, 139].

Література:

1. Данилюк Я. Розвиток домрового виконавства в Україні в контексті відродження народної музично-інструментальної культури на порубіжжі XX–XXI століть. *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. Вип. XVIII. С. 120–140.
2. Коменда О. Музика мови і мовлення в концепції українського національного мово-стилю Олександра Козаренка. *Яровиця*. 2014. № 1/2. С. 133–139.

3. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід: автореф. дис. ... д-ра мистецтвозн.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Харків, 2017. 37 с.
4. Хай М. «Музичні інструменти українського народу» Гната Хоткевича. На шляху до сучасних систематикологічних дискурсів. *Народна творчість та етнологія*. 2013. № 3. С. 58–66.

Nataliya HERUTH
(Hessigheim, Germany)

MUSIKGEMEINSCHAFT HARMONIE TAMM-HOHENSTANGE E.V.



Der Verein wurde 1979 gegründet. Mit 41 Jahren gehört die MGH zu den jüngeren Vereinen in Tamm. Hauptziel ist Erhaltung, Pflege und Förderung der Volksmusik und moderner Musik durch gemeinsames Musizieren.

Eine Übersicht Orchester und Ensembles:

MGH Jugendorchester. Jugendorchester ist ein kleines Orchester, das viel Spaß miteinander hat und zu einer netten Gemeinschaft geworden ist. Jugend ist Zukunft, das hat sich die MGH auch für die kommenden Jahre auf die Fahne geschrieben. Es ist wichtig, jungen Menschen das Tor zur Musik zu öffnen und sie auf ihrem musikalischen Werdegang zu begleiten.

MGH Gitarren-Ensemble. Das Gitarren-Ensemble besteht aus sechs Spielern, die viel Spaß mit ihren Gitarren und in der Gemeinschaft haben. Der Dirigent legt viel Wert auf rhythmische Genauigkeit, präzises Intonieren und Flexibilität. Es macht Spaß, ihnen zuzuhören und bei jedem Auftritt ihrem musikalischen Fortschritt zu erleben.

MGH Akkordeon-Ensemble. Gegründet 1982. Das Akkordeon-Ensemble ist ein kleines, aber tolles Orchester, das riesigen Spaß miteinander hat und sich super ergänzt. Die Konzerte und Auftritte

sind jedes Mal ein voller Erfolg und zaubern gute Laune und eine tolle Stimmung in den Saal oder auf den Festplatz.

MGH Band. Die MGH Band ist ein motiviertes Orchester, das durch Kameradschaft, einen netten Umgang der Musiker untereinander und ein engagiertes Spiel heraussticht. Musikalisch ist das Orchester sehr breit aufgestellt. Von Unterhaltungs- und Bigband-Musik über Party- bis hin zu traditioneller Blasmusik wird je nach Konzert alles geboten. Für jeden Geschmack ist etwas dabei.

Schon in der Gründerzeit lagen uns die Kinder und Jugendlichen am Herzen, schreibt Joachim Gerst 1. Vorsitzender MG Harmonie.

Ausbildungsangebote: Musikalische Früherziehung, Blockflöte, Blasinstrumente, Schlagzeug, Gitarre und E-Bass, Akkordeon und Keyboard.

Veranstaltungen: Café Harmonie, Maibaumfest, Weibertamm, Fleckafescht, Kinderfasching, Herbstfest, Jahresfeier, Weihnachtsliederblasen.

Vereinsheim: In Vereinsheim spielt sich der Großteil Vereinsleben ab. Hier werden Schüler unterrichtet, die Orchester und Ensembles proben im großen Saal und auch Vereinsfeste, wie z.B. Maibaum- und Herbstfest finden in und um die Vereinsheim herum statt. Heute, mehr als 40 Jahre später, kann unsere ursprünglich als Übergangslösung gedachte Baracke, nicht mehr saniert werden. Die Planungen für ein neues Vereinsheim laufen deshalb auf Hochtouren.

Die MG Harmonie kann mit Stolz auf das Geleistete der letzten Jahre zurückblicken. Ein guter solider Grund ist geschaffen, auf den der Verein weiter aufbauen kann.

«Musik in der Gemeinschaft mit viel Spaß und Harmonie» war, ist und soll das Motto der Musikgemeinschaft «Harmonie» Tamm-Hohenstange e.V. – Joachim Gerst, Vorsitzender MG Harmonie

Quellen:

1. <https://www.mgharmonie-tamm.de/>
2. <https://www.tamm.org/de/kultur-freizeit/vereine-und-verbaende/details-verein?c7-item=14195809>
3. <https://de.wikipedia.org/wiki/Tamm>
4. <https://www.instagram.com/mgh.tamm/>
5. <https://www.facebook.com/mgharmonie.tamm>

6. Joachim Gerst 1. Vorstand MGH, Alexandra Andrasch 2. Vorstand MGH, Stephan Rudolpf Jugendleiter MGH, Lorena Zarba Schriftführerin.

*Галина ГОРНОСТАЙ
(Дрогобич, Україна)*

УКРАЇНСЬКІ СКРИПКОВІ АНСАМБЛІ СЬОГОДЕННЯ: ДО ПИТАННЯ КЛАСИФІКАЦІЇ

Нова епоха ставить нові виклики перед суспільством, формує нові пріоритети та орієнтири. Ці явища яскраво помічаємо у культурі та мистецтві. Нашу увагу привертає камерне музикування. Саме крізь призму різних епох та століть скрипкова музика постає відблиском контрасту, традицій та нових течій у сучасному мистецтві. Особливо це помічаємо у скрипкових ансамблях. Тут і амплітуда музичного натхнення, і збереження та трансформація музичної мови, мистецькі експерименти і звичайно популяризація феномену в реаліях непростого сьогодення.

Скрипкові ансамблі сьогодення, стали предметом дослідження низки науковців Ю. Волощука, К. Дикої, А. Микитки, К. Чайковської, М. Василевич, В. Калабською, А. Шевчук та ін. Основну інформацію про діяльність сучасного скрипкового колективного музикування України ми черпаємо з інтернет-видань, соціальних мереж, сайтів навчальних інституцій та концертних організацій, буклетів конкурсів та фестивалів, довідників тощо.

Нами окреслено пріоритетні напрямки популяризації ансамблевого скрипкового мистецтва крізь призму їх професійної приналежності. За основу взято популяризацію виконавства на різних рівнях через участь у концертній діяльності, мистецьких проектах, конкурсно-фестивальний рух, міжнародну мистецьку діяльність, волонтерство, тощо.

Таким чином, класифікація наступна:

- ✓ **Професійні ансамблі скрипалів:** Академічний камерний оркестр «Віртуози Львова» (НФ ім. М. Скорика, м. Львів), Національний ансамбль солістів «Київська камерата» (НСКУ, м. Київ), Камерний ансамбль «Київ» (НБМ, м. Київ), Камерний

оркестр (ОФ ім. Д. Ойстраха, м. Одеса), камерний ансамбль «Артехатта» (авторський проект М. Которович, м. Київ), камерний оркестр «Continuo» (ОФ, м. Тернопіль), Академічний камерний оркестр «Кантабіле» (Волинська ОФ, м. Луцьк) та ін.;

- ✓ **Концертні колективи за участі скрипки:** «FueGo Orchestra» (м. Львів); «Kyiv Tango Orchestra» (м. Київ); Ансамбль «Senza Sforzando» (м. Одеса);
- ✓ **Ансамблі скрипалів закладів вищої освіти:** Львівський камерний оркестр «Академія» (НМА ім. М. Лисенка, м. Львів), Ансамбль скрипалів «Експромт» (Інститут культури, м. Рівне), Ансамбль «Овація» (Палац культури студентів НУ ім. О. Гончара, м. Дніпро), Камерний оркестр Факультету мистецтв ім. А. Авдієвського (УДУ ім. М. Драгоманова, м. Київ), ансамблем скрипалів «Vivat, Academia» та камерний оркестр «Academus» (ХМАК, м. Харків), студентський камерний оркестр (НМАУ ім. П. Чайковського, м. Київ) та ін.;
- ✓ **Ансамблі скрипалів фахової передвищої освіти:** Камерний оркестр «Sinfonietta» (МФК ім. В. Барвінського, м. Дрогобич), ансамблі скрипалів ЗФПО України;
- ✓ **Ансамблі скрипалів закладів початкової мистецької освіти:** «Рондо» (ХШ, м. Ніжин), «Енергія творчості» (МЛ «Зміна», м. Київ), «Vivat, music» (ДМШ № 6 ім. В. Скуратовського, м. Дніпро), «Струни душі» (МШМ № 1, м. Кривий Ріг), «Класика» (ДМШ № 1 ім. П. Майбороди), «Гармонія» (ДМШ № 27, м. Київ), «Веселі скрипки» (МШ № 8, м. Львів), «Бравіссімо» (ДМШ № 1, м. Запоріжжя), «Елегія» (ДМШ № 12 ім. К. Шульженко), «Віолінка» (МШ № 2, м. Луцьк), «Експромт» (МШ № 1, ім. В. Барвінського, м. Тернопіль), «SicVentus» (ДМШ, м. Тлумак), «Віолінки» (ДМШ № 2 ім. Р. Сороки, м. Дрогобич) та ін.;
- ✓ **Народні / Зразкові / Муніципальні колективи скрипалів:** Народний аматорський ансамбль скрипалів «Арієтта» (Міський палац мистецтв, м. Рівне); Зразковий ансамбль скрипалів «Фантазія» (МШМ «Мала академія мистецтв» ім. Р. Кириченко, м. Полтава), Зразковий дитячий ансамбль скрипалів «Елегія» (ДМШ № 2, м. Хмельницький), Муніципа-

льний Галицький камерний оркестр (м. Тернопіль), Народний ансамбль скрипалів «Чарівні мелодії» (НД ім. І. Франка, м. Дрогобич) та ін.

Отже, популяризація колективного скрипкового мистецтва крізь призму реалій сьогодення постає невід'ємною частиною соціокультурного простору. Їхня культурна місія має місце як у висвітленні творчості композиторів-класиків, так і творців сучасного українського репертуару, особливій підтримці юних музикантів на основі традицій закладених корифеями, волонтерській місії на підтримку наших ЗСУ, активній участі у різноманітних творчих та мистецьких проектах, конкурсах, фестивалях, концертах, тощо.

Відтак, окреслена траєкторія ансамблевого колективного музикування є певною частиною у загальній когорті дослідження феномену яка покликана унаочнити діяльність та виокремити ключові елементи сучасного камерно-інструментального колективного музикування в Україні.

Література:

1. Волощук Ю. Українське скрипкове мистецтво: навч.-метод. посіб. Івано-Франківськ: Гостинець, 2002. 83 с.
2. Дрига К. Ансамбль скрипалів як жанровий різновид виконавської культури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 39. С. 312–323.
3. Дрига К. Виконавські засади скрипково-ансамблевого професіоналізму. *Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи: матер. VII Всеукраїн. наук.-практ. конф.* Луганськ, 2014. С. 196–198.
4. Микитка А. Струнно-смичкові ансамблі: навч. посіб. Тернопіль, 2006. 104 с.
5. Чайковська К. Ансамбль скрипалів в жанровій системі музично-виконавського мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Суми, 2018. 23 с.

СИНЕРГІЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО І КОЛЕКТИВНОГО В ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ АНСАМБЛІ

У галузі виконавського мистецтва інструментальний ансамбль є унікальним феноменом, який характеризується взаємодією індивідуального і колективного начал, тим самим створюючи виняткову виконавську платформу щодо формування цілісної особистості митця та його професійної самореалізації.

Семантичний зміст дефініції «синергія» (від грец. *Συνεργία* – (грец. *σύν*) разом; (грец. *ἔργον*) той, що діє, дія) розкриває останню як сумарний ефект за результатом взаємодії декількох факторів. У контексті ансамблевої співтворчості означений ефект характеризується як «паритетний виконавський тандем», «співпраця у взаємодії», де поєднуються мистецькі індивідуальності для втілення спільних художніх завдань і створення переконливої інтерпретації твору» [4, 80]. Синергія в інструментальному ансамблі постає як багаторівнєве явище, що виходить за межі суто технічної координації, репрезентуючи глибоку міжособистісну комунікацію, у межах якої індивідуальні інтерпретаційні особливості виконавців інтегруються в цілісний художній концепт ансамблевого звучання.

Виокремлюючи інструментальний ансамбль (малі ансамблеві форми) серед інших форм колективного музикування ми зауважуємо на особливих умовах співтворчості, яка обумовлена малим складом учасників, а відтак характеризується винятковою індивідуальною виконавською виразністю кожного ансамбліста, сумарний ефект від взаємодії яких і створює виконавський феномен – творчу індивідуальність ансамблю, за визначенням Миколи Різоля, «колективну індивідуальність». Цієї ж думки дотримуються й інші науковці, визначаючи ансамбль як «команду, суть якої полягає в психологічній гармонізації, що стимулює музично-виконавське єднання, створюючи єдину ансамблеву особистість, що є підґрунтям творення «Я-концепції» ансамблю» [2, 525].

Індивідуальність виконавця є ключовим елементом формування виконавського стилю ансамблю. Ансамбліст збагачує колектив своїм унікальним художнім баченням, технічною майстерністю, емоційним досвідом. В залежності від функції виконуваної партії кожен учасник ансамблю має відносно імпровізаційну свободу. Виконавець сольної партії, як правило має високий ступінь такої свободи. Виконання гармонічної фактури або партій в унісон вимагає від виконавців узгодження своїх художньо-виконавських намірів. Але динамізм функцій ансамблевих партій, рухлива горизонталь ансамлевої партитури постійно міксує ці стани – свободи і залежності. І саме така динамічна атмосфера ансамлевої взаємодії й надає колосальний поштовх для виявлення творчої індивідуальності кожного ансамбліста і являється основою для кристалізації виконавського почерку ансамблю.

Ефективна ансамблева співтворчість актуалізує розвиток здатності «чути ансамбль в собі й себе в ансамблі», «відтак, перед кожним учасником колективу постає питання, насамперед, розкриття своїх виконавських можливостей та особистісної емоційної сфери і, по-друге, адаптування останніх до соціального музичного середовища» [3, 101]. Здатність адаптуватися до інших учасників ансамблю напряму залежить від професійних здатностей та особистісних якостей: технічної свободи, гнучкості мислення, емоційного інтелекту, адаптивності та ін. «Особистісні якості у процесі ансамблевого музикування розвиваються паралельно з музично-виконавськими вміннями, породжують феномен синхронного звучання, синхронного дихання, синхронного художнього наміру, адже ансамблеве виконавство вимагає узгодженості як виконавських компонентів, тембрових, артикуляційних, інтонаційних, фразувальних, так і особистісно-творчих, емоційно-експресивних, художньо-концептуальних» [5, 65]. Означені якості формуються й розвиваються в умовах спільної виконавської діяльності, репетиційної роботи та концертного досвіду.

Музикування в ансамблі – не компроміс, це індивідуальні здатності, помножені на комунікативні стратегії з метою спільної реалізації художньо-виконавської концепції твору. «Специ-

фіка естетичної сутності музичного ансамблю полягає в тому, що тільки у взаємодії, в індивідуально-особистісній зацікавленості, інтенсивному спільному пошуку єдиного художнього рішення об'єктивний зміст композиторського задуму створює для виконавців благодатний ґрунт для інтерпретації» [1, 190].

Синергія індивідуального і колективного в інструментальному ансамблі є ключовою характеристикою співтворчості. Вона базується на глибокому розумінні ролі кожного учасника, розвитку комунікативних навичок та спільному прагненні до художньої досконалості. Наявне в ансамблі лідерство має гнучкий характер і змінюється в залежності від функцій музичних партій, що свідчить про динамічну природу ансамблевої взаємодії, де роль кожного ансамбліста може варіюватися у процесі виконання. Синергетичний ефект ансамблевого виконавства постає інтегративним явищем, результатом цілеспрямованої взаємодії учасників колективу, у якій індивідуальні інтерпретаційні концепції трансформуються та збагачуються в умовах спільного виконавського простору, сприяючи розвитку професійної майстерності ансамблістів та формуванню виконавської почерку ансамблю.

Література:

1. Бермес І. Ансамблеве виконавство: теоретичний, практичний, естетичний виміри. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2024. № 2. С. 186–190.
2. Коблик Б., Андрейко О. Камерно-ансамблева культура як феномен музично-виконавської діяльності. *Grail of Science*. 2024. № 37. С. 522–526.
3. Малахова М. Студентський інструментальний ансамбль: технологія командної інтерпретації художнього образу музичного твору. *Освітологічний дискурс*. 2019. № 3-4 (26-27). С. 26-27.
4. Молчанова Т. Ефект синергії у спільному виконавському процесі. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2021. Вип. 44. С. 79-85.

5. Новська О., Левицька І. Ансамблеве музикування як ресурс фахового розвитку майбутніх учителів музичного мистецтва. *Інноваційна педагогіка*. 2021. Вип. 39. С. 63–66.

Віталій ОХМАНЮК
(Луцьк, Україна)

**«ДОБРЕ ТЕМПЕРОВАННИЙ КЛАВІР» Й. С. БАХА
ЯК ЯВИЩЕ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
В БАЯННОМУ ВИКОНАВСТВІ**

Творчість Й. С. Баха є вершиною епохи бароко — художнього стилю, що панував у Європі з кінця XVI до середини XVIII століття. Сам термін «бароко» походить з італійської мови та означає «вигадливий», «примхливий». На відміну від попередньої епохи Відродження, у якій мистецтво оспівувало могутність людини та красу природи, на межі XVI–XVII століть у мистецтві зростає інтерес до складності та недосконалості світу. Головною метою стає відображення внутрішнього світу людини, її емоцій, переживань та духовних пошуків. У цьому контексті творчість Баха набуває особливої ваги. Його музика не лише втілює ідеї бароко, а й є глибоким філософським осмисленням буття, в якому поєднуються складні поліфонічні форми, символізм та глибока духовність.

У творчості Йоганна Себастьяна Баха як в органній, так і в клавірній музиці наявні численні твори, написані з педагогічною метою для власних синів і учнів. Його клавірна школа включає прелюдії для початківців, двоголосні й трьохголосні інвенції, а також «Добре темперований клавір».

Виконання поліфонічної музики на баяні є актуальним, але водночас дискусійним питанням. Це зумовлено різними підходами до інтерпретації барокового репертуару. Академізований баян є порівняно молодим інструментом і не має багатовікової традиції виконання класичної музики. Відсутність оригінального репертуару XVII–XIX століть змушує виконавців звертатися до адаптації творів, написаних для інших клавішних інструментів, зокрема клавесину, клавикорду та органу.

У зв'язку з цим виникає питання про адекватність звучання поліфонічних творів Баха в нових тембрових умовах. Важливо зважати на специфіку інструмента й знаходити баланс між збереженням стилістичної точності та використанням виразових можливостей баяна.

Процеси, що відбуваються у баянному мистецтві в другій половині ХХ – на початку ХХІ століть, підпорядковані одній із найважливіших тенденцій цього періоду – *академізації*. У результаті цього явища баянний репертуар значно розширився за рахунок включення творів високого художнього рівня, зокрема фантазій, токат, а також прелюдій і фуг із двох томів «Добре темперованого клавіру» Йоганна Себастьяна Баха.

Баянне мистецтво активно утверджується у сфері камерно-інструментального виконавства, посідаючи в цьому процесі особливе місце. Одним із ключових чинників цього утвердження є специфічна тембральна виразність інструмента, що зумовлена його природою як міхового, клавішно-пневматичного язичкового музичного інструмента.

Саме ця унікальна акустична якість робить баян особливо придатним для виконання музики епохи бароко. Звернення до барокового репертуару, передусім творів Баха, є знаковим і характерним для сучасної баянної інтерпретації, що прагне до поєднання технічної досконалості з глибинною художньою змістовністю.

Музичні твори епохи бароко посідають важливе місце в репертуарі сучасного баяніста. Їхня роль є надзвичайно вагомою як у навчально-педагогічному процесі всіх рівнів музичної освіти, так і в практиці концертуючих виконавців. Барокові твори активно використовуються в навчальних програмах, а також входять до обов'язкового репертуару багатьох міжнародних музично-виконавських конкурсів, таких як «Фогтландські дні музики» (Клінгенталь, Німеччина), «Città di Castelfidardo» (Кастельфідардо, Італія), «Акорди Львова» (Львів, Україна) та ін.

Особливу увагу серед барокового репертуару баяністів привертає «Добре темперований клавір» Й. С. Баха. Цей цикл існує в низці баянних редакцій, зокрема авторства Михайла Оберюхтіна, Анатолія Семешка та Миколи Давидова. Найбільш вдалою

серед них вважається редакція Михайла Оберюхтіна. Вона відзначається наявністю авторських динамічних позначень, адаптованої баянної аплікатури, а також власної системи розшифрування мелізмів, що суттєво полегшує інтерпретацію творів для виконавців.

У сучасному баянному виконавстві існують дві протилежні точки зору щодо формування репертуару. Перша з них полягає у пріоритеті виконання виключно оригінальних творів, написаних спеціально для баяна. Друга орієнтується переважно на перекладення класичного репертуару – тобто творів, спочатку створених для інших клавішних інструментів, зокрема клавіру або фортепіано. На сьогодні дедалі очевиднішим стає те, що обидві позиції є певною мірою крайнощами. Безперечно, оригінальні твори повинні займати важливе місце у репертуарі баяніста, адже саме вони формують унікальне обличчя інструмента та сприяють його розвитку як академічного. Водночас, звернення до надбань класичної музичної спадщини зокрема, барокових творів – є не менш значущим, оскільки воно збагачує виконавський арсенал і поглиблює інтерпретаційний досвід.

Важливою складовою сучасного баянного репертуару є цикл Йоганна Себастьяна Баха «Добре темперований клавір». У цьому контексті дослідження спадщини композитора крізь призму баянного виконавства є надзвичайно актуальним завданням сучасного музикознавства.

Література:

1. Голяка Г. Репертуар як чинник розвитку баянного мистецтва. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання: зб. наук. праць*. Київ, 2007. Вип. 32. С. 18–22.
2. Голяка Г. Камерна музика з баяном Володимира Зубицького в контексті сучасного баянного виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць* / [ред. І. В. Цурканенко]. Харків, 2007. Вип. 19. С. 247–260.
3. Дмитренко М. Українська фольклористика: акценти сьогодення. Київ: Видавництво «Сталь», 2008. 236 с.

4. Дрожжина С. Культурна політика сучасної полікультурної України: соціально-філософський та правовий аспекти. Донецьк: ДонДУЕТ, 2005. 198 с.
5. Карась С., Душний А. Трактатування барокової музики на баяні на прикладі педагогічних принципів Й. С. Баха. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 40. Том 2. С. 16–22.
6. Кужелев Д. Баянна творчість українських композиторів: навч. посіб. Львів: СПОЛОМ, 2011. 206 с.

Валерій ПРИХОДЬКО
(Харків, Україна)

ТВОРЧІ ОБРІЇ АНАТОЛІЯ НІКІФОРУКА КРІЗЬ ПРИЗМУ СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНОГО ПІДХОДУ

Баянне мистецтво Хмельниччини становить унікальне культурне явище в контексті мистецьких процесів України. Воно є важливим складником музичної культури Поділля й відбиває загальнонаціональні й локальні тенденції. Серед відомих баяністів регіону варто назвати імена Ц. Зюлковського, В. Доліби, А. Горпінчука, В. Кропивницького, О. Дорофєєва, О. Якубова. Кожен з цих митців доклав чимало зусиль до професіоналізації баянного мистецтва, їх творчі здобутки збагатили музичне життя Хмельниччини, мали безпосередній вплив на формування її неповторного й унікального культурного середовища.

Анатолій Нікіфорук, як представника когорти баяністів Хмельниччини викликає особливий інтерес, адже митець є непересічним музикантом, носієм традицій Львівської баянної школи, що в умовах культурної регіональної асиміляції втілює в продуктивну творчу практику діяльність. Для окреслення здобутків митця нами використана структурно-діяльнісна модель, запропонована О. Комендою [2]. Із запропонованих дослідницею складників структурно-діяльнісної моделі творчості

А. Нікіфорука відповідають виконавська, композиторська, педагогічна та методична діяльності.

Маємо відзначити, особливо плідними у творчому становленні баяніста як виконавця і композитора були роки навчання у Львівській консерваторії [3]. Вже на старших курсах, він починає виступати з сольними програмами (1990–1991). Крім того, у 1990 р. А. Нікіфорук отримав звання лауреата всесоюзного конкурсу виконавців із вадами зору (III премія). Зчасом відбулися виступи в м. Маріанські лазні (Чехословаччина), Кривому Розі, Києві, Львові тощо. Також, активно виступав в ансамблі із дружиною Світланою [5]. Дуєт був створений під час навчання в консерваторії з ініціативи М. Оберюхтіна. Цей молодий, талановитий ансамбль тепло приймали Тернопіль, Івано-Франківськ, Шептицький, Хмельницький, було здійснено записи на радіо і телебаченні.

Перші композиторські спроби А. Нікіфорука відбувалися за часів навчання в музичному училищі. Пробою пера став «Прелюд» для фортепіано (натхненний творчістю композиторів-романтиків). Адже, музикант залишався небайдужим до цього інструменту ще з років навчання в музичній студії м. Києва. Твір зберігся у приватному архіві митця, проте його частини з плином часу були перероблені та увійшли до інших опусів. Відтак, композитором було написано низку творів для баяна, домри, фортепіано, скрипки, бандури, співу [1].

Що стосується педагогічної діяльності А. Нікіфорука, то вона бере свій початок з 1991 р., у стінах рідного училища, де працює і сьогодні. Низка учнів, продовжили навчання у ЗВО Києва, Львова, Одеси, Донецька [4].

А. Нікіфорук активно працює у методичному напрямку. Співпрацюючи із Хмельницьким науково-методичним центром (з 2014), проводить лекцій та консультацій, надає методичну допомогу викладачам музичних шкіл. Серед низки тем, варто назвати «Форми і методи підготовки абітурієнтів до вступу в музичний коледж», «Робота в класі ансамблю», «Звук – основа художнього образу», «Робота з учнем-баяністом над розвитком пам'яті». Водночас, активно працює у різноманітних складах журі.

Отже, у відповідності моделі О. Коменди *Композиторство* →

Виконавство → Педагогічна діяльність → Методична діяльність стає пріоритетною формулою життєвого кредо А. Нікіфорук. Митець веде активне концертне життя, баянну музику в його виконанні можна почути на різних мистецьких подіях. Його музика постає затребуваною у реаліях сьогодення, а діяльність спрямована на досягнення результату крізь призму різнопланової діяльності.

Література:

1. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акорлеонного мистецтва: довідник. Дрогобич: Просвіт, 2010. 216 с.
2. Коменда О. Універсальна творча особистість в Українській музичній культурі : дис. ... док. мист-ва : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2020. 519 с.
3. Кропивницький В. Музично-пісенна творчість митців Хмельниччини. Хмельницький: «Поділля», 1993. 270 с.
4. Нікіфорук А. Інтерв'ю від 11.04.2025. *Приватний архів В. Приходька*.
5. Салій І. «Життя на слух». Газета «Проскурів». 2020. URL: <https://proskuriv.khm.gov.ua/2020/07/09/%D0%B6%D0%B8%D1%82%D1%82%D1%8F-%D0%BD%D0%B0-%D1%81%D0%BB%D1%83%D1%85/>

Світлана СТЕГНЕЙ, Володимир СТЕГНЕЙ
(Ужгород, Україна)

МИКОЛА АНТОНЕНКО – ОСНОВОПОЛОЖНИК НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ЗАКАРПАТТЯ

Антоненко Микола Петрович – основоположник народно-інструментального мистецтва Закарпаття. Саме виконавська діяльність та педагогічна робота митця стали прикладом для наслідування. Микола Петрович був вихователем, педагогом та продовжувачем традицій засновників народного відділу С. Мартоном та В. Гошовським.

Неможливо оминати життєвий шлях М. Антоненка, говорячи про його педагогічні та виконавські принципи. Саме вони сформували його як провідного викладача.

Микола Антоненко народився в селі Буча Київської губернії 5 липня 1924 р. Мати, Антоніна Михайлівна була домогосподаркою, а батько Петро Петрович Антоненко працював на залізниці. Микола до 1941 року навчався у сільській школі. З юних літ мав хист до разом із друзями організовувати оркестри та грати на сільських святах. Успішно навчався гри на скрипці та мандоліні. Слухання сліпих мандрівних музикантів та лірників в юнацькі роки справило велике враження на Миколу й стало визначальним щодо подальшого його бажання обрати професію професійного музиканта.

В музичній школі та музичному училищі (1947-1951) М. Антоненко продовжував навчатись гри на скрипці, а з 1951 р. – у Київській державній консерваторії ім. П. Чайковського. У консерваторії, Микола навчався на відділі народних інструментів оркестрового факультету за спеціальністю домра. Важливе значення у його формуванні як професійного музиканта мали лекції М. Геліса, спілкування з композиторами П. Майбородою та Ф. Козицьким. Відтак, репетиції симфонічного оркестру під керівництвом Н. Рахліна та В. Тольби приносили Миколі велике захоплення та естетичну насолоду. З великим бажанням він співав у хорі студентів під батуту П. Муравського, а виступи корифеїв Б. Гмирі, І. Паторжинського, М. Литвиненко-Вольгемут на оперній сцені приносили не абияке задоволення.

Трудова діяльність М. Антоненка розпочалась у 1956 році, де він отримав направлення на роботу в Ужгородське музичне училище. Працював на посаді викладача струнних народних інструментів, з часом став керівником оркестру народних інструментів та завідувачем методичної комісії народних інструментів.

Одним із принципів, яким керувався в роботі М. Антоненко є постійне удосконалення та поглиблення своїх знань. Він захоплено та пристрасно відносився до викладацької діяльності, особливо до диригування оркестром народних інструментів. Антоненко сповідував високе мистецтво з позиції високохудожнього та різноманітного репертуару й копіткою та деталізованою ро-

ботою над ним. Завжди переконувався, хороший оркестр – основа музичного життя училища. Оркестр народних інструментів під керуванням Миколи Петровича був учасником різноманітних заходів в області, так і за її межами, що значно вплинуло на розвиток музичної культури Закарпаття. З успіхом виконувались твори українських та зарубіжних композиторів, обробки народної музики. Кожна виконана партитура мала надзвичайне значення. Підбір навчального репертуару передбачав комплексний розвиток студентів поєднанням високохудожніх якостей з доступністю технічного опанування творів. Антоненко вдало використовував різноманітні форми теоретичного аналізу творів. Він вважав, що вони сприятимуть підвищенню загальномузичного і фахового рівня студента. М. Антоненко зумів об'єднати індивідуальні здібності окремих студентів на здійснення свого виконавського задуму. У роботі, приділяв ключову увагу якості виконання, яка має бути в інтонації, ритмі, темпі та штрихах. Його штрихова палітра свідчила про досконале знання народних інструментів, їх специфіки та можливостей.

До останніх років життя Миколу Петровича цікавила та бентежила справа виховання та навчання. Він завжди наголошував, що повинна бути свідомість і активність тих, хто навчається. Характерною особливістю М. Антоненка була дисциплінованість та пунктуальність у роботі. Віє мав свою принципову позицію та вмів переконливо висловити свої побажання.

Таким чином, постать Миколи Антоненка є знаковою та вагомою у житті Ужгородського музичного коледжу, а його принципові засади заклали базис формування народно-інструментального мистецтва та музичної педагогіки Закарпаття.

Література:

1. Архів Ужгородського державного музичного училища: Арк. 40.
2. Державний архів Закарпатської області: ФП-1. Оп. 1. Спр. 2. Арк. 115–150.
3. Державний архів Закарпатської області: ФР-165. Оп. 2. Спр. 13. Арк. 1–6.

4. Приватний архів В. М. Білея: Арк. 20.
5. Стегней С. Педагог і вихователь. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення / [Упор. Л.Мокану]. Ужгород: Карпати, 2010. Вип. 2. С. 242–246.

Андрій СТРИЛЕЦЬ
(Харків, Україна)

СЛОВО ПРО ВЧИТЕЛЯ: ІГОР СНЕДКОВ

Кожен з нас у період навчання мав справу з великою кількістю педагогів, викладачів. Але тих, хто відіграв визначальну роль у формуванні твоєї особистості і не тільки як фахівця, а й на світоглядному рівні, і кого з плином часу станеш називати своїм Вчителем, маючи на увазі, що слово починається з великої літери – одиниці. Такою «доленосною» людиною в моєму житті став Ігор Іванович Снедков.

Снедков Ігор Іванович (1954-2024) – видатний педагог, яскравий виконавець і унікальний ансамбліст, завідувач кафедри народних інструментів України Харківського національного університету імені І. Котляревського (2008-2024), доцент (1996), професор (з 2004), у 2012 року йому присвоєно почесне звання «Заслужений діяч мистецтв України», а в 2013 – вчене звання «Професор» [1, 2, 4].

Ігор Іванович, як людина, вирізнявся порядністю і толерантністю, мав надзвичайну здатність до комунікації з людьми незалежно від віку, музичного інтелекту, положення у суспільстві, і як результат – дуже широке коло знайомств в Україні і за її межами, багато справжніх, відданих друзів.

Шлях до професійних вершин Ігоря Снедкова був тернистим. Народився 10.01.1954 року в робітничій сім'ї в поселенні «Лесной», поблизу від Юнокомунаровської шахти, агломерації Єнакієво (Донецька область, Україна). В дитинстві грав на дворядній гармошці. В шість років хотів грати на скрипці, в десять – батько вирішив віддати сина до музичної школи на баян. Певний час навчався у Музичному салоні (у 60-х роках ХХ ст. існували такі напівсамодіяльні навчальні заклади). У 12 років хлоп-

ця зарахували до музичної школи поселення Карла Маркса. Педагоги, які навчали Ігоря на в цей період мали недостатню методичну підготовку, як результат – руки молодого баяніста, особливо права, мали велику м'язову скутість. Зважаючи на реальний вік, школу закінчив за три роки. Граючи на примітивному інструменті баяні «Тембр», Ігор Снедков підготував до випускного іспиту складну програму: Етюд «Полювання» Паганіні-Ліст та «Молдавську рапсодію» Двоскіна.

1969 року майбутній професор став студентом нового музичного училища, що було започатковано в місті Губкін. 1970 року, вже на другому курсі, Ігорю нарешті поталанило. До Губінського училища, за розподілом, приїхав випускник Одеської консерваторії М. Т. Калашников, і в його клас було переведено студента Снедкова. Це був перший в житті Ігоря посправжньому фаховий викладач-баяніст високого рівня, який виявився ще й гарним психологом. Микола Тимофійович швидко підібрав правильний ключик до особистості свого вихованця, яким виявилася звичайна *похвала*. Дуже допоміг батько, який незважаючи на професійне захворювання – силікоз, знову спустився в шахту щоб придбати більш якісний інструмент для успішного навчання сина. Так, на другому курсі Ігор отримав новий «Рубін», баян надзвичайно дефіцитний в ті часи. Наступні три роки навчання були дужи плодовитими. На випускному екзамені серед інших творів, Снедков впевнено виконав Токату і фугу *d-moll* Й. С. Баха.

1974 року вступив на заочне відділення Харківського інституту мистецтв імені І. Котляревського. Студента І. Снедкова було зараховано до класу М. В. Чекмарьова – ентузіаста баянної справи, невтомного збирача нотної літератури (в тому числі найновітніших оригінальних репертуарних зразків) і будь-яких доступних аудіозаписів. На III курсі, переводиться на денну форму навчання. На IV – разом зі своїм другом, Віктором Губановим (нині народним артистом України), на двох придбали багатотембровий концертний інструмент «Юпітер». У період навчання Ігор Іванович дуже багато і тісно спілкувався з метром Харківської баянної школи, всесвітньовідомим композитором і унікальним виконавцем Володимиром Подгорним. Постійна

творча комунікація, в тому числі і неформальна (Снедков часто супроводжував метра під час творчих відряджень), а співпраця з таким видатним митцем суттєво вплинула на світогляд молодого музиканта, створивши підґрунтя для багатьох майбутніх звершень.

Визначним життєвим і творчим етапом Вчителя було створення у 1979 році надзвичайно успішного дуету баяністів Олександр Міщенко – Ігор Снедков. Виконавці не були однокурсниками, мали відмінний склад характеру, але дуже влучно доповнювали один одного у творчому процесі. З 1982 року І. Снедков і О. Міщенко постійно грали разом, дуєтом здавали екзамени в асистентурі-стажуванні академії музики імені Гнєсіних [3]. Найвищий рівень виконавської майстерності дуету набув фактичного підтвердження: перемогами на багатьох престижних конкурсах, серед яких І-а премія міжнародного конкурсу «Фогтландські дні гармоніки» (Клінгенталь, Німеччина, 1996); наявністю близько 40 фондових записів на радіо [3]; активною і успішною концертною діяльністю в Україні, та за кордоном. У співдружності з українськими композиторами (В. Подгорним, Ж. Колодуб, А. Гайденком, В. Золотухіним) було створено і публічно презентовано візріцї нового оригінального репертуару для дуету баянів, що надало суттєвий поштовх до розвитку ансамблевої гри у баянному середовищі.

Значущим творчим досягненням І. Снедкова стало створення у 1998 році ансамблю народних інструментів під назвою «3+2» (троє дівчат і двоє хлопців, потім навпаки). В цьому колективі одночасно відбилися результати його постійного творчого пошуку, а також розуміння актуальних запитів суспільства до народно-ансамблевого музикування. Ансамбль «3+2» втілював тенденції сучасних академічної і поп культур, поєднував джаз і фольклор з елементами театральності. Утворений таким чином виконавський стиль стає візитівкою колективу та започатковує новий напрямок під назвою «фолк – поп – джаз». Репертуаром опікується особисто І. Снедков, робить численні аранжування, які миттєво проходять «перевірку сценою».

Успіх «3 + 2» у публіки був настільки приголомшливим, що вже через рік після створення (1999) ансамбль увійшов до

складу Харківської обласної філармонії. Того ж року виконавці стали лауреатами II-ї премії на міжнародному конкурсі «Фогтландські дні музики» в м. Клінгенталь (Німеччина). До початку війни, колектив постійно гастролював у різних країнах світу: Іспанії, Бельгії, Франції, США, Болгарії, Німеччині, Італії, Норвегії. Репертуар ансамблю налічував біля сотні інструментальних творів і понад 200 пісень.

Оригінальні знахідки у сфері ансамблевого виконавства і театралізації музично-виконавського процесу, що продемонстрував ансамбль «3+2» під керівництвом І. Снедкова, виявилися настільки значущими для музичної спільноти Харківщини і привабливими для глядацької аудиторії, що спровокували цілу хвилю наслідування. Один за одним виникали подібні за виконавською стилістикою ансамблі народних інструментів мішаного складу за участю баяну/акордеону. Серед них відомі харківські колективи: «Гротеск», «Bis+X», «Стожари», «Сірий Фольк», «ТД», «Весела банда».

Важко охопити всі сфери діяльності Ігоря Снедкова: постійний член журі міжнародних, всеукраїнських та обласних конкурсів; методист, який проводить майстер-класи в обласних центрах України; автор і співавтор, що постійно урізноманітнює навчально-концертний репертуар для ансамблів різного складу; нарешті, артист, який миттєво бере до рук інструмент та може влучно зіграти і соло і в тандемі, відповідним чином підлаштувавшись до різноманітних концертних запитів.

Ігоря Івановича, як педагога, вирізняла делікатна манера спілкування, повага до студента, незалежно від рівня його музичних здібностей і творчих досягнень. Вчителя не дозволяв собі жодного тиску на учня, підвищення голосу, тим більш образ. Така робота «на позитиві» і, ніби, ненавмисному розпалюванні ентузіазму надавала здобувачеві освіти найбільшу мотивацію для самовдосконалення, розвиваючи мислення і підштовхуючи до творчого пошуку. Результативність методики Ігоря Івановича унаочнюють його педагогічні досягнення. Серед студентів класу Снедкова – переможці міжнародних і національних конкурсів: заслужений діяч мистецтв України А. Стрілець, соліст Національної філармонії України заслужений артист Украї-

ни І. Чурилов, А. Гетьман, О. Тулінов, П. Архипенко, доктор мистецтва М. Мельниченко, Л. Верещако, Р. Кудря, Т. Махно, А. Светов, А. Акулов, А. Агаєв, А. Хорошуля та багато інших.

Дякую Вчителю, Ігорю Івановичу Снедкову, за науку і підтримку, мудрість і лояльність, вміння вчасно натиснути на тільки йому зрозумілі психологічні важелі і розпалити вогонь творчого ентузіазму. Це велике щастя і не аби-який досвід мати такого наставника на своєму життєвому шляху.

Література:

1. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): [підруч.]. Київ: НМАУ ім. І. Чайковського, 2010. Вид. 2-е. доп. випр. 592 с.
2. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі XX – XXI століть: довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. 244 с.
3. Стрілець А. Харківська регіональна школа гри на баяні (акордеоні): історія, виконавські пріоритети. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство: зб. наук. статей Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. Котляревського* / [відп. секретар доктор мистецтвозн., проф. Л. В. Шаповалова]. Харків: ХНУМ ім. І. Котляревського, 2018. Вип. 49. С. 141–156.
4. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського 1917-2017. До 100-річчя від дня заснування: мала енциклопедія у 2 т. / [Ред.-упоряд Л. Русакова, та ін.]. Харків: Водний спектр Джі-Ем-Пі, 2017. Т. 1.: Музичне мистецтво. 740 с.

ПЕДАГОГІКА МУЗИЧНА ТА МИСТЕЦЬКА

Assiya BORANGULOVA

(Kazangap, Kazakhstan)

METHODOLOGICAL ASPECTS OF THE CREATIVE DEVELOPMENT OF A MUSICIAN IN THE INSTRUMENTAL TRAINING CLASS

The creative development of an instrumental class student is always a relevant issue and requires a multi-vector individual approach. It was the author's approach to the training and education of young musicians-performers that became dominant in the spectrum of research material.

We have activated a methodological and visual concept on the problems of preparing a bayanist (accordionist) for a concert performance [2]. The author introduced into practical activity the methodological basis of the technological process of interpreting the culture of a musician's performing style, revealed the spectrum of influence of musical thinking on the performer and illustrated the process of educating the artistry of an instrumentalist musician in the process of performing training.

Thus, we have tested the system of interaction technology *see – hear – demonstrate*. Its essence lies in the combination of key segments: *analysis of musical text – activation of the concept of the artistic and performing component – preparation for a concert performance – self-expression of the musician through the prism of performing interpretation*. Therefore, active independent work through the awareness of the composer's intention in the relationship of the synergy of text, fingering, and the semantics of musical and linguistic expressiveness becomes a priority for the correct educational synthesis of the training of a specialist musician [3].

Among creative approaches to the development of an instrumental musician, we turn to the methodological model of Ukrainian scientist Andriy Dushniy. The researcher proposes a method for involving students of instrumental classes in elementary compositional creativity [1]. The creative process has its own peculiarity - through awareness of future professional activity, it is worth activating your creative im-

agination to create elementary compositional patterns. Therefore, the selection of melody and accompaniment through notation, variational processing of the melody, principles of improvisation, principles of transposition, adaptation, arrangement and instrumentation, writing instructional material and awareness of internal feelings through external receptors of influence, writing music in the style of a certain composer and your own samples – will be a very laborious creative process that will lead to an excellent result.

A. Dushniy states that creating something new through the principle of improvisation and the ability to write on paper or in an electronic editor is an artistic and original act, fully characterizes the activity of the creative process and has a motivational component regarding the scale of its manifestation. We see the student's motivation for elementary compositional creativity in the very interest and self-expression through the originality of artistic expression. A. Dushniy outlined three stages of activation of the creative activity of a student instrumentalist: «Creative imitation»; «Predetermined creativity»; «Free creativity». In this sequence, they are consolidated into a hierarchical system, and at the same time remain individual for self-expression and mastery.

The basis of «Creative imitation» (the first stage): is selection by ear, adaptation and translation of musical works, creation of music in the style of a particular composer [5].

«Predetermined creativity» (second stage): positioned by the creation of variations, in particular – a variant change of melody with accompaniment, an attempt to complete unfinished variations, genre variation as a creative process and creating variations on a certain theme; writing a pedagogical-instructive play (etude, polyphonic miniature, a play of didactic content); creating program music on an externally given theme (while avoiding clichés, creative manipulation, etc.) [4].

«Free creativity» (third stage) – musical improvisation on a free theme, through the prism of creating music of one's own choice. An important component is the gradualness of writing original musical material through a design-fantasy basis built on intuitive-imaginative thinking with activation in the control-corrective component of the overall flow of the creative process [1].

Thus, the creative development of a musician-performer in an instrumental training class is a multifaceted and comprehensive process. It is based on the awareness of one's own musical and performing mentality and the aesthetics of the culture of sound expressiveness to the creative component of activating acquired knowledge, skills and abilities in everyday practical activities.

Література:

1. Душний А. Методика активізації творчої діяльності студентів педагогічних університетів у процесі музично-інструментальної підготовки: автореф. дис. ... кан. пед. наук: спец. 13.00.02 Теорія та методика навчання музики і музичного виховання. Київ, 2006. 24 с.
2. Borangulova A. Spectral of training a bayanist (accordionist) for a concert performance: methodological aspect. Educational and methodological manual / [Edited by Associate Professor Andriy Dushniy]. Kyzylorda – Drohobych: Publishing House «Trek LTD», 2023. 34 s.
3. Borangulova A., Dushniy A. On the issue of working on a musical work in the class of instrumental training (bayan / accordion). *Humanities science current issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers* / [ed.-comp. M. Pantyuk, A. Dushniy, V. Ilnytskyi, I. Zymomrya]. Drohobych: Publishing House «Helvetica», 2022. Issue 51. Pp. 90–96.
4. Dushniy A., Zavialova O. Creative learning process of a student instrumentalist: ascertaining experiment. *Culture and arts in the educational process of the modernity: collective monograph* / [A. I. Dushniy, V. G. Dutchak, Yu. Medvedyk, I. O. Stashevskaya, etc.]. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2019. Pp. 1–16. URL: <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/view/44/477/3923-1>
5. Dushniy A., Zymomrya I., Ottaman D. The Methodological Aspects of Education within the Context of 21st Century Artistic Pedagogy. *Edukation of Tommorov. Edukation and Upbringing in the Edukation School System* / [Editet by: K. Danek, A. Kaminska, P. Olesniewicz]. Sosnowiec: «Humanitas», 2013. Pp. 357–365.

Божена ГАМАР
(Краків, Польща)

НАВЧАННЯ ЗА КОРДОНОМ ОЧИМА УКРАЇНСЬКОГО СТУДЕНТА: ДОСВІД, РЕФЛЕКСІЇ, МОЖЛИВОСТІ

Навчання за кордоном – це не лише можливість здобути цінні знання та розширити свій світогляд, а й шанс представити Україну на міжнародній арені, популяризувати рідну культуру та формувати нові ідеї для розвитку музичної індустрії нашої країни. Мій освітній шлях розпочався в Україні, де я здобула ступінь молодшого спеціаліста у Дрогобицькому музичному фаховому коледжі ім. В. Барвінського за спеціальністю «сопілка». Після цього я продовжила навчання у Краківській музичній академії по класу блок-флейти, а з часом стала учасницею студентського обміну Erasmus+ у Музичній консерваторії Амстердама, де навчалася впродовж одного семестру. Водночас, у 2024 році розпочала навчання у школі II ступеня на джазовому відділі. Сьогодні, паралельно продовжую здобувати магістерський ступінь у Краківській музичній академії.

З перших днів навчання в новому середовищі, яке виявилось надзвичайно інтернаціональним, відчувався пріоритет сприятливого психологічного клімату та комфортного спілкування між учасниками навчального процесу. Це можна описати метафорично: потрапити в *добрий ґрунт*, щоб *прорости і розквітнути* студенту як особистість. Саме тому важливою тезою для мене стала: **«Успішне навчання = комфортне середовище»**.

Відчуття безпеки, підтримки та конструктивного діалогу між студентами і викладачами є запорукою подальших музичних досягнень. У європейських навчальних закладах, спілкування між викладачами та студентами будується на принципах відкритості та взаємоповаги. У таких взаєминах відчувається менша дистанція при спілкуванні, але при тому – більша повага одне до одного.

Музична освіта передбачає активну взаємодію у колективі, тому особливий акцент робиться на соціальну складову навчання: зустрічі, майстер-класи, спільні заходи. Головними цінностями такого спілкування постають підтримка, емпатія, вза-

єморозуміння, взаємоповага та обмін натхненням. Притому, це стосується не лише взаємин між студентами або викладачами окремо, а й двостороннього зв'язку «студент – викладач» та «викладач – студент».

Цікавим відкриттям для мене став підхід Краківської музичної академії до оцінювання педагогічної роботи. В кінці кожного навчального року студентам пропонується анонімна анкета оцінювання викладачів, яка містить не лише технічні аспекти викладання, а й питання про психологічний та емоційний комфорт на заняттях.

1. Внутрішня мотивація як рушійна сила освіти. Основою якісної освіти є внутрішня мотивація обох сторін навчального процесу:

- 1) *Викладач* має транслювати «*бажання навчати*» – своєю методикою та ставленням до занять.
- 2) *Студент* – формулювати свої інтереси та цілі, проявляючи «*бажання навчатися*».

Як підтримувати внутрішню мотивацію студента музичного закладу? Важливо демонструвати *цінність отриманих знань* у довгостроковій перспективі: як вони можуть бути використані у професійній діяльності. Також, надзвичайно важливим є сценічний досвід, тому навчальний заклад повинен створювати можливості для виступів – як внутрішніх, так і на зовнішніх концертних майданчиках (поза навчальним закладом)

Роль викладача у навчальному процесі є багатогранною та охоплює такі функції:

- *Викладач – Наставник*, передає знання, дає індивідуальні рекомендації.
- *Викладач – Друг*, підтримує, будує комунікацію на довірі.
- *Викладач – Взірець*, надихає власним прикладом, показує шлях до саморозвитку.

Для кращого розуміння викладацької діяльності я провела міні-опитування свого професора Еріка Босграафа (Нідерланди). Ось деякі його думки:

Як мотивувати учня? Вірити в нього і давати відчуття, що він здатен на більше.

Що є пріоритетом у викладацькій діяльності? Empowerment: розширення можливостей студента, створення сприятливої атмосфери для розвитку.

Найбільша помилка викладача? Принизити студента, «зламати йому крила».

Як розвиватися викладачу? Бути відкритим до зворотного зв'язку, розвиватися всебічно, йти в ногу з часом.

2. Академічна свобода та особистісний розвиток. У європейських музичних академіях студентам надається широкий вибір дисциплін: від творчих та музичних до менеджерських та організаційних. Це сприяє комплексному розумінню професії та відповідає вимогам сучасного ринку праці. Особливу увагу приділяють фізичному та ментальному здоров'ю. Наприклад, у Консерваторії Амстердама (за бажанням) студенти і викладачі можуть відвідувати заняття з йоги.

Важливим аспектом навчання є правильний підбір репертуару. Ідеальний баланс виглядає так:

- 50% – музика, яка відповідає інтересам студента (зона комфорту).
- 50% – складніші твори, які стимулюють розвиток (зона росту).

Такий підхід допомагає зберегти мотивацію та сприяє постійному прогресу.

3. Оцінювання як частина творчого процесу. Форма іспитів має суттєвий вплив на студентів. Найкращі результати показують ті, хто сприймає іспит як концертний виступ. Саме такий підхід практикується в Краківській академії та Амстердамській консерваторії: студенти регулярно виступають перед аудиторією, що допомагає їм відчувати себе комфортніше під час фінального іспиту. Кількість самих іспитів значно менша, а також вдвічі рідше відбувається зміна програми (репертуару) студентів. Таким чином, можна зробити висновок, що кількість іспитів не впливає на якість результатів. А зміна ставлення до цієї форми оцінювання (трактування іспитів як концертів) може привести лише до більшої продуктивності.

4. Діджиталізація освіти. Сучасна музична освіта активно впроваджує цифрові технології: звукозапис, аранжування, прослу-

вання творчості через он-лайн-інструменти. Це відкриває нові можливості для митців та робить навчальний процес більш адаптивним до вимог ХХІ століття.

5. Український бренд у світовій музиці. Українська музична освіта має унікальні переваги, які роблять її конкурентоспроможною на міжнародному рівні. Однією з таких – отримати повну музичну освіту з насиченою програмою і з відведеною кількістю навчальних місць, оплачених державою. Це надає учням змогу отримувати комплексні знання і супровід від педагогів упродовж різних етапів навчання.

Такий підхід характерний для більшості слов'янських країн, тоді як у Західній Європі (наприклад, у Великій Британії чи Нідерландах) існують лише вищі навчальні заклади (академії) з високою оплатою навчання і відсутністю попередніх етапів освіти (лише у приватному вигляді). Тому, важливо усвідомлювати цінність української системи музичної освіти, підтримувати її та популяризувати як вагому перевагу, що забезпечує високий рівень підготовки майбутніх музикантів.

Ще однією важливою особливістю української музичної освіти – наявність педагогічної практики для студентів. Вона надає можливість майбутнім викладачам здобути безцінний досвід роботи з учнями під наглядом наставників. Крім того, важливу роль відіграє багатий репертуар українських композиторів, який необхідно активно виконувати на всіх рівнях музичної освіти та поширювати за кордоном.

Сьогодні, в умовах війни, інтерес до української культури зростає. Це відкриває унікальну можливість зробити українську музику пізнаваною у світі. Наше мистецтво має звучати голосно! Саме від нас залежить, наскільки далеко воно постане.

Лю КЕСІНЬ
(Київ, Україна)

ФОРМУВАННЯ У МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ КЕРІВНИЦТВА ДИТЯЧИМ КОЛЕКТИВОМ

Не секрет, що значна кількість студентів-музикантів мистецьких факультетів, передусім інструменталісти, у професійному житті постають перед досить складними завданнями керівництва дитячим творчим музично-інструментальним колективом, не маючи для цього досвіду, а інколи і знань. Тож у процесі здобуття професії мають завчасно бути націленими на реалізацію таких завдань. Як показує практика, численні методичні напрацювання часто гальмуються начебто поза мистецькими і поза музикантськими перепонами, пов'язаними із комунікацією із колективом, при тому, що сам педагог є прекрасним музикантом-виконавцем і знавцем музики та інших мистецтв. Здатність і уміння такої комунікації – невід'ємний індикатор стилю керівництва колективом, який для кожного колективу і для кожного керівника носить індивідуальний характер.

Тим не менш, беззаперечними є спільні для всіх керівників риси, сформованість яких сприяє успіху колективу, музичному й особистісному розвитку кожної дитини-суб'єкта. Йдеться про те, що діяльність колективу не буде успішною поза глибоким розумінням керівником специфіки творчого процесу і особливостей розвитку творчого потенціалу кожного суб'єкта в певному напрямі мистецької діяльності. Тому професійна підготовка керівника колективу має охоплювати мистецтвознавчу підготовку в напрямі діяльності колективу, володіння виконавськими уміннями, знаннями зі сценічної підготовки колективу до виступу; знання з вікової психології та фізіології тощо передусім для успішної діяльності в певному різновиді творчого колективу. Ну і нарешті, перед керівником має постати завдання наскрізного моніторингу змін, які відбуваються в учасників колективу, що сприяє розумінню траєкторії їхнього особистісного становлення,

поза чим неможливо вибудувати і впливати на конструктивні партнерські взаємини в колективи [2, 51].

Відтак, у професійній підготовці майбутнього вчителя музики мають застосовуватися методичні чинники, в які закладено підготовленість до гнучкого вибору індивідуального стилю керівництва дитячим творчим колективом. Така методика вочевидь містить три блоки відповідно до змісту структури феномену індивідуального стилю керівництва як такого.

Перший блок націлений на роботу з переорієнтування дітей-учасників колективу із ролі об'єктів навчання на суб'єктів творчого процесу, що висуває конкретні вимоги до умінь і компетентностей керівника і відображений у таких векторах його майбутньої діяльності, а перед тим підготовки/самопідготовки, як:

1) вектор оволодіння психологічними знаннями та уміннями, що охоплює: власне музично-психологічну підготовку: орієнтування у вікових особливостях дітей-учасників колективу; глибоке розуміння їхніх музичних здібностей і перспектив особистісного розвитку; загальну психолого-педагогічну підготовки: розуміння особливостей творчого процесу, взаємин у колективі;

2) вектор безпосереднього набуття організаційно-управлінських умінь у сфері музично-педагогічної діяльності: передусім, це володіння емоційним інтелектом, спроектованим у площину пізнання музики [1]; це викликає й потребу в оволодінні комунікативними уміннями;

3) вектор підготовки до пізнавально-просвітницької діяльності з учасниками колективу і залучення їх до такої діяльності; просвітницька діяльність, котра, на думку Чень Лян, націлена на «усвідомлене і переконане поширення привласнених особистістю художніх цінностей для інших людей», містить спирається на музичний досвід керівника і на основі художньої комунікації; передбачає одночасно спрямований вплив на мистецькі / музичні цінності вихованців та збагачення власних художніх цінностей [4, 4–5].

Другий блок націлений на особистісно професійний саморозвиток майбутнього вчителя музики–керівника дитячого творчого колективу, що впливає з його власної професійної підготовленості і мотивування до саморозвитку в конкретній сфері

майбутньої професійної діяльності та відображений у таких векторах:

1) вектор професійної музикантської підготовки: оволодіння виконавським репертуаром для самопрезентації як перед дитячим колективом, так і на сцені в ансамблях або ж як соліст; оволодіння виконавським репертуаром для конкретного дитячого творчого колективу, а саме обізнаність у такому репертуарі, прагнення оновлення знань щодо нових композиторських творів;

2) вектор самомотивування до виконавського вдосконалення: керівник колективу має бездоганно володіти музичним інструментом/інструментами; уміти переконливо продемонструвати різні можливі виконавські інтерпретації, уміння грати в ансамблі і соло; зрештою, просто бути цікавим своїм учням/ученицям;

3) вектор умотивованої дослідницької діяльності, як у напрямі мистецтвознавства, так і у напрямі мистецько-педагогічної творчості.

Третій блок пов'язаний із особистісними якостями керівника, передусім – з його художніми та загальнолюдськими цінностями і переконаннями, що складають основу його діяльності як гуманістично спрямованої. Як зазначає О. Олексюк, «утвердження гуманістичного мислення передбачає розуміння педагогом суспільно-економічних і політичних змін, чутливість до зрушень в особистості вихованців, їхніх позицій, потреб, цінностей; невинне переосмислення своїх освітніх дій щодо удосконалення педагогічного процесу. Виявляючи в діалозі, співпраці повагу до учня, толерантність і справедливість, учитель тим самим захищає свободу особистості» [3, 171].

Усі три блоки «цементує» наскрізний стрижень методичного вдосконалення саме з конкретного різновиду дитячої мистецької діяльності з відповідними більш уточненими розгалуженнями – музичної (з різними складами ансамблів або різновидами оркестрів, хоровими або вокальними), а також театральної, хореографічної, кінематографічної тощо.

Література:

1. Комаровська О. Художнє пізнання та емоційний інтелект особистості: точки перетину в контексті мистецької освіти. *Пси-*

- холодо-педагогічні проблеми сучасної школи*. 2020. Вип. 1 (3). С. 71–78.
2. Лю Кесінь. Дитячий мистецький колектив як суб'єкт творчого процесу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич: «Гельветика», 2025. Вип. 84. Том 2. С. 48–53.
 3. Олексюк О. Музична педагогіка: навч. посіб. Київ: КНУКіМ, 2006. 188 с.
 4. Чень Лян. Формування художніх цінностей майбутніх учителів музики в мистецько-просвітницькій діяльності: дис. ... док. філософії: 01 Освіта/Педагогіка, 014 Середня освіта. Музичне мистецтво. Київ: УДУ ім. М. Драгоманова, 2023. 235 с.

Марія СТРЕНАЧІКОВА (мол.)
(Банська Бистриця, Словаччина)

МУЗИЧНИЙ ВИКОНАВСЬКИЙ СТРАХ ТА ЙОГО ПРИЧИНИ

Тривогу перед музичним виступом часто називають страхом сцени. Відповідно до психологічного словника страх сцени визначається як «почуття напруги, нервозності перед публічним виступом або іспитом; мова йде про мобілізацію організму, неприємні відчуття зазвичай зникають з початком діяльності; якщо вони не зникають, або якщо вони загострюються і унеможливають виконання, йдеться про патологічний страх» [7, 623].

Це особлива форма емоційної поведінки. Зовні це проявляється в моторно-експресивній поведінці (наприклад, у виконавця тремтять голос, руки, плечі чи ноги. Одночасно реагує вегетативна нервова система (наприклад, частішає пульс, погіршується чутливість або скутість). Музикант відчуває неприємні суб'єктивні відчуття (він відчуває напругу, страх, безпорадність або неадекватність. Труднощі в інтерпретації впливають на когнітивну оцінку, провали в пам'яті, втрату концентрації. У довгостроковій перспективі страх сцени також викликає зміни поведінки, такі як безсоння або реакції уникнення.

Тривога з музичного виконання (ТМВ). Тривога щодо музичного виконання (ТМВ) з'являється у музикантів різних вікових категорій, з різним досвідом, різним рівнем таланту [3], у

музикантів із різних країн і різних соціокультурних середовищ, у музикантів камерних ансамблів, великих ансамблів і солістів, співаків, гітаристів, піаністів, скрипалів, а також диригентів... Серед музикантів це одна з найпоширеніших проблем зі здоров'ям, пов'язаних із продуктивністю на роботі [6; 15].

Небажані зміни в переживанні емоцій, у когнітивній сфері та поведінці пов'язані в першу чергу з виступом перед аудиторією, тому цей стан ще називають музично-виконавською тривогою, в англомовній літературі Music Performance Anxiety (ТРА). За словами Д. Кенні [8, 433], це «переживання значного та стійкого тривожного дистресу, пов'язаного з музичним виконанням, яке виникло через специфічні переживання, що лежать в основі тривоги та проявляється поєднанням афективних, когнітивних, соматичних і поведінкових симптомів».

ТМВ як тривожний стан. Тривога з виступу сприймається як розлад, або хвороба [6], яка має схожі симптоми з соціальною тривожністю, причому різного ступеня тяжкості. У важких випадках це може мати прояви, подібні до панічних атак [2; 1; 13]. Як тривожний розлад, це патологічний феномен. Науковці визначають це як «досвід постійного тривожного побоювання та/або фактичного погіршення навичок виконання в контексті публічного виступу до ступеня, який є необґрунтованим з огляду на музичний талант, освіту та рівень підготовки особи» [14; 15]. У Міжнародній класифікації хвороб МКСН-10 або в Посібнику з діагностики та статистики психічних розладів Американської психіатричної асоціації DSM-5 (2013) терміни сценічний страх або тривога публічних виступів не зустрічаються, але їх симптоми належать в МКЧ-10 до категорії соціальної фобії F40.1, або ж до специфічної (ізолюваної) фобії F40.2, а в DSM-5 до сфери соціальних тривожних розладів/соціальної фобії – 300.23 (вказуються, якщо вони пов'язані тільки з виступом).

ТМВ і соціофобія. У деяких випадках ТМВ може проявляти схожі характеристики з соціальною фобією, яка в МКЧ-10 зазначена як невротичний стресовий соматоформний розлад. Страх бути засудженим іншими людьми призводить до уникнення соціальних ситуацій. Більш поширені соціальні фобії зазвичай пов'язані з низькою самооцінкою і страхом критики. Во-

ни проявляються піною, тремтінням рук, тяжкістю або позивами до сечовипускання. Іноді пацієнт впевнений, що один із цих вторинних проявів його тривоги є первинною проблемою. Симптоми можуть перерости в панічні атаки. На відміну від соціальної фобії, страх виступу за замовчуванням не пов'язаний з ухиленням від соціальних контактів. Навпаки, для професійного музиканта і для учня чи студента музичного мистецтва публічний виступ є звичайною частиною його роботи, і навіть якщо під час концерту чи конкурсу з'являються такі симптоми, як соціальна фобія, музикант не уникає таких ситуацій (за винятком важких станів). Присутній страх критики також не є ірраціональним, а має раціональну причину, оскільки музикант усвідомлює, що його інтерпретація не є (і не може бути) на 100%, і він усвідомлює можливу критику його виконання з боку критиків, присутніх на концертах, або оціночної комісії на конкурсах чи іспитах, що може вплинути на напрямок подальшого розвитку його кар'єри, знизити або підвищити його репутацію та застосовність у мистецькій практиці.

Основні причини ТМВ. Д. Кенні розглядала багатофакторність тривоги щодо виконання. Відтак, причини ТМВ включають [9]: нездатність керувати станом підвищеної фізичної активності [збудження]; підвищена фізична активність під час або перед виступом; нездатність контролювати негативні думки, страхи перед виступом; загальна тривожність, не пов'язана лише з музичним виконанням; невпевненість у собі; відсутність самооцінки (як особистості); невпевненість у собі як музиканті; страх провалів у пам'яті; поганий попередній досвід виступів; недостатня підтримка з боку близьких; страх перед реакцією публіки; страх негативної оцінки; негативні відгуки; занадто складний репертуар; технічні помилки, що викликають невпевненість; недостатня підготовка; тиск з боку батьків; тиск з боку інших музикантів, конкуренція; тиск з боку диригента; тиск з боку самого себе.

А. Бардеау [1], додає невідоме середовище, яке змушує музиканта почуватися невпевнено, оскільки він опиняється в нових умовах. У зв'язку з навколишнім середовищем необхідно також згадати про невідповідне середовище, яке складається, наприклад, з

поганої акустики, невідповідної температури, задушливого повітря в приміщенні. Привід, з якого виступає музикант, також сприяє розвитку страху сцени. Деякі види виступів є більш стресовими, ніж інші. Найбільше сценічного страху виникає під час певних видів виступів, якими є прослуховування. Причина – наслідки поганого виконання. Музикант усвідомлює, що невдача може привести до того, що його не візьмуть на роботу, і що в журі будуть люди, які є знаковими у своїй галузі. Гра по пам'яті, новий репертуар і присутність серед публіки важливої близької людини також є проблемою розвитку сценічного страху.

Згідно з теорією NUTS Джона Мейсона, причини ТМВ можна розділити на три категорії: новизна, непередбачуваність і зниження почуття контролю [10]. Люп'єн додає до них ще одну, а саме наявність соціально-оцінювальної загрози *ego threat to the ego* [5].

Крім ситуаційних, соціальних та особистісних змінних, відіграє роль і власний досвід, який індивід набуває вже під час відвідування музичної школи. У школі він не тільки отримує освіту в галузі музичного мистецтва, що розвиває його музичні та інтерпретаційні навички, компетенції та музичні здібності, але частиною його музичної освіти є обов'язкова підготовка до виступів та активна демонстрація навичок на сцені перед аудиторією. Ранній досвід відображається в наступних періодах життя та професійній кар'єрі, оскільки він сприяє формуванню впевненості в собі [4], соціальних навичок [11] і само ефективності [4]. Поганий досвід сценічного виступу в ранньому дитинстві у поєднанні з почуттям сорому, некомпетентності, розчарування та невдач часто сприяють виникненню проблем із керуванням сценічним страхом навіть на пізніх етапах розвитку кар'єри музиканта.

Отже, якщо ми знаємо причини страху сцени, то з ним можна працювати. Часто на практиці ми зустрічаємось з тим, що музиканти борються лише з проявами страху сцени і симптомами, але не заглиблюються збудника проблеми. Звичайно, деякі причини страху сцени неможливо усунути, тому що вони пов'язані з умовами, що не піддаються контролю. Музиканту потрібно працювати над тими сферами впливу, які пов'язані з ним особисто, його підготовкою, його ставленням до виступу. Працювати над усуненням причин страху сцени необхідно ще

під час студійних занять, оскільки кожен наступний досвід закріплює нездорові переконання, стереотипи та шаблони мислення і реагування. Їх потрібно усунути і замінити новими, щоб музиканти могли насолоджуватися своїм виступом перед публікою і провадити виступи, якими вони будуть пишатися.

Література:

1. Barbeau A. Performance Anxiety Inventory for Musicians (PerfAIM): A New Questionnaire to Assess Music Performance Anxiety in Popular Musicians. *Schulich School of Music McGill University*. Montreal, 2011.
2. Brodsky W. Music performance anxiety reconceptualized: A critique of current research practice and findings. *Medical Problems of Performing Artists*. 1996. Vol. 11. № 3. Pp. 88–98. URL: <https://cris.bgu.ac.il/en/publications/music-performance-anxiety-reconceptualized-a-critique-of-current>
3. Brugués A. Music performance anxiety; part 1. A review of its epidemiology. *Medical Problems of Performing Artists*. 2011. Vol. 26. № 2. Pp. 102–105.
4. Creech A., Hallam S. Learning a musical instrument: The influence of interpersonal interaction on outcomes for school-aged pupils. *Psychology of Music*. 2010. Vol. 39. № 1. Pp. 102–122.
5. Dickerson S., Kemeny M. Acute stressors and cortisol responses: a theoretical integration and synthesis of laboratory research. *Psychological Bulletin*. 2004. Vol. 130. № 3. Pp. 355–391.
6. Fernholz I., Mumm J. et al. Performance anxiety in professional musicians: A systematic review on prevalence, risk factors and clinical treatment effects. *Psychological Medicine*. 2019. Vol. 49. № 14. Pp 2287–2306.
7. Hartl P., Hartlová H. Psychologický slovník. Praha: Portál, 2000.
8. Kenny D. The role of negative emotions in performance anxiety. *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* / [P. N. Juslin, J. Sloboda (Eds.). Oxford, UK: Oxford University Press, 2010. Pp. 425–452.
9. Kenny D. The Psychology of Music Performance Anxiety. New York: Oxford University Press. 2011.

10. Lupien S., Maheu F., Tu M., Fiocco A., Schramek T. The effects of stress and stress hormones on human cognition: Implications for the field of brain and cognition. *Brain and Cognition*. 2007. Vol. 65. № 3. Pp. 209–237.
11. Morin F. From Caracas to the Canadian Prairies: Executive summary of the pilot evaluation of an El-Sistema-inspired after-school orchestral program. *Canadian Music Educator*. 2014. Vol. 56. № 1. Pp. 20–26.
12. Osborne M., Kenny D. The role of sensitizing experiences in music performance anxiety in adolescent musicians. *Psychology of Music*. 2008. Vol. 36. № 4. Pp. 447–462.
13. Powell D. Treating individuals with debilitating performance anxiety: An introduction. *Journal of Clinical Psychology*. 2004. Vol. 60. № 8. Pp. 801–808.
14. Ryan C., Boucher H., Ryan G. Performance preparation, anxiety, and the teacher. Experiences of adolescent pianists. *Revue Musicale OICRM*. 2021. Vol. 8. № 1. Pp. 38–62.
15. Steptoe A. Negative emotions in music making: The problem of performance anxiety. *Music and emotion: Theory and research* / [In Juslin P., Sloboda J. (Eds.)]. New York, NY: Oxford University Press, 2001. Pp. 291–307.

**Микола СТРОГАН,
Андрій ДУШНИЙ**
(Дрогобич, Україна)

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ФАХОВИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МУЗИКАНТА-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА

Інструментальна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва у закладах вищої освіти сьогодення є пріоритетною, та потребує певного комплексу опанування фахових компетентностей (ФК). Дану проблему активно досліджує гроно українських науковців О. Горбенко [1], В. Гусак, А. Душний [2], А. Захарченко, Ж. Карташова, І. Касілов, Л. Ковальова-Гончарук, І. Корихалова, В. Лабунець, О. Ляшенко, М. Малахова, А. Михайлюк, З. Остаюк, О. Піхтак, Т. Пляченко, В. Федоришин та ін. У

цьому контексті назріла низка пріоритетних завдань, а відтак методологічних складових творчого процесу.

Пріоритетним завданням постає опанування цілісності системи знань, умінь та навичок для майбутньої професійної діяльності. Питання цілісності процесу формування ФК в класі інструментальної підготовки має доволі складну структуру. Для ефективності протікання творчого процесу варто виокремити педагогічну складову, музично-педагогічну основу та музично-інструментальну підготовку як формотворчий коефіцієнт [2]. В контексті цього, потрібно пам'ятати про наступну взаємозалежність:

- особливостей мистецько-виховної роботи й творчої діяльності вчителя музичного мистецтва у закладах середньої освіти;
- ґрунтовні знання, уміння та навички зі свого предмету (теоретичний аспект, практична творча діяльність, інструментальна винахідливість, здатність до трансформації, інформатизації і діджиталізації музичної та мистецької складової).

У такому руслі постає ряд ключових елементів:

- 1) **стратегія навчання та виховання майбутнього вчителя музичного мистецтва у класі інструментальної підготовки щодо майбутньої професійної діяльності** (репертуар та його різновид, здатність до адаптації музичного полотна для будь-якого інструменту, колективне музикування, аранжування та перекладення, написання власних музичних вірців інструктивного чи дидактичного нотного матеріалу, тощо);
- 2) **процес цілеспрямованого музичного розвитку через здатність самовираження творчого прояву у всіх його різновидах та напрямках** (через виконання на інструменті певних мелодій, стимулювання творчої уяви та активізації художньо-образного мислення школяра, на основі виконавської вправності та творчу зацікавленість прививати любов до музики та мистецтва);
- 3) **у сфері інструментальної підготовки – сприяти максимальному розкритті та опануванні музики різних стилів та жанрів, творчості українських композиторів, виконання обробок українських народних пісень і танців, вірців української естрадної пісні, естрадно-джазові композиції,**

тощо. Така багатогранність та обізнаність у музичному просторі дасть можливість маневрувати у професійній діяльності, на власному прикладі демонструвати всі барви музичної тканини, особливості жанрового та стильового орієнтиру.

Якщо розглядати музично-інструментальну підготовку студента як компетентність у спектрі музично-виконавської складової, тоді постає слушна аксіома дослідниці Олени Горбенко. Вона наголошує, що «внутрішнім системоутворюючим фактором ... визначено художньо-інтерпретаційні вміння, що мають складну інтегративну структуру й відповідно до визначення структурних компонентів музично-виконавської компетентності виявляються в різновидах музично-виконавської діяльності» [1, 43]. Тому, через систематичність виконавства, варто активізувати творчу діяльність студента-музиканта, а через здатність до інтерпретації музичного твору – стимулювати його пізнання та розуміння, творчу уяву та виконавську майстерність у прояві власного художньо-осмисленого резонансу.

Так, активізація фахової компетентності музиканта-інструменталіста, її орієнтири та пріоритети закладені в основу фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва й реалізується у відповідності до освітньо-професійної програми із врахуванням вимог освітнього процесу на певному рівні навчання. Розкриття пріоритетних складових реалізується через робочі навчальні програми та індивідуальних підхід до кожного студента-інструменталіста. Опанування мистецтвом гри, шліфування виконавської надійності, ансамблювання, адаптація навиків концертмейстерської діяльності, підбору на слух та створення акомпанементу, тощо – ключові орієнтири фахової компетентності у сфері сучасної мистецької освіти з візією на майбутню професійну діяльність.

Література:

1. Горбенко О. Формування виконавської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Scientific Journal «ScienceRise»*. 2015. № 10/5 (15). Рр. 40–43.
2. Душний А. Методичні засади удосконалення інструментально-виконавської підготовки студентів. *Академічне народ-*

но-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини: зб. матер. наук.-практ. конф. (Львів, 3 листопада 2005). Дрогобич: Коло, 2005. С. 78–85.

3. Dushniy A., Zavalova O. Creative learning process of a student instrumentalist: ascertaining experiment. *Culture and arts in the educational process of the modernity: collective monograph* / A. Dushniy, V. Dutchak, Yu. Medvedyk, I. Stashevska, etc. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2019. Pp. 1–16. URL: <http://catalog.liha-pres.eu/index.php/liha-pres/catalog/view/44/477/3923-1>

Лідія ТАРАПАТА-БІЛЬЧЕНКО
(Суми, Україна)

ФУТУРИСТИЧНІ ОБРІЇ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У світі всеосяжного інтернету та новітніх технологій музика докорінно змінює умови свого побутування в культурі. Відбувається «велике переселення» музики з фізичного світу в цифровий. Ця міграція не лише трансформує естетичні канони народження та сприйняття музики, але й порушує усталені зв'язки між творцем, виконавцем і публікою. Тепер вже не у просторі концертної зали, а у формі онлайн-потоків музика досягає свого слухача; бурхливі оплески перетворюються на тихі «вподобайки»; голограми виходять на сцену замість виконавців-віртуозів; звукові полотна поступаються місцем відеокліпам; коло філармонічних слухачів розширюється до безмежної аудиторії інтернет-користувачів.

Сучасні тенденції розвитку музичного мистецтва невідворотно впливають на його майбутнє. Оскільки грядуще лякає загрозою негативних змін, то воно закономірно потрапляє у простір дослідницької уваги. Сподівання на краще змушує вивчати майбутнє та шукати шляхи адекватного впливу на завтрашній день. Футурологи стверджують, що у сьогоднішні ми можемо бачити «тінь завтрашнього дня» (Й. Гейзінга). Пошук тіні – важливий вектор наукових досліджень, адже аналізуючи діапазон «можливого» ми можемо обирати і будувати «бажане».

Аналіз сучасних тенденцій розвитку музичного мистецтва спрямовує дослідницьку увагу у напрямку кількох важливих аспектів, а саме: онлайн-колаборації як інноваційні технології музичної творчості; сайнс-арт як синтез мистецтва, науки та сучасних технологій; штучний інтелект у ролі автора; цифрові технології у ролі виконавця; новаторський пошук музичної мови і засобів звукоутворення; всесвітня мережа Інтернет як інтерактивне комунікаційне поле для тих, хто створює і споживає музичний контент. Кожен з цих напрямків має значний футуристичний потенціал та претендує на провідну роль у визначенні майбутніх обривів музичного мистецтва.

Онлайн-колаборації – це творче групове співробітництво, яке відбувається в інтернет-просторі з метою створення або виконання музичного твору у його звуковій чи аудіовізуальній формі [1, 125]. Співпраця у віртуальному просторі відкриває можливості для вільного обміну досвідом та інформацією, сприяє контамінації цінностей та естетичних стандартів, сприяє конвергенції національних культур та їх сполученню в єдиний культурний простір.

Сайнс-арт – це спосіб створення художнього образу засобами новітніх наукових технологій, або ж художній спосіб презентації сучасних наукових винаходів з метою надання їм естетичної цінності. У цьому контексті музика, як найбільш концентрована форма «звукового «ландшафту», може стати як високотехнологічною розвагою для створення «вау-ефекту», так і естетичною формою кіберкультури, засобом успішної ремедіації культури від нашарувань індустріальної епохи [2].

Штучний інтелект підсилює звучання есхатологічних варіацій на тему ролі «людини як автора» у просторі мистецтва, адже ШІ демонструє здатність «творити». Етика використання можливостей ШІ загострює питання про сутність мистецтва як засобу людського самовиразу і самопізнання. До звучання есхатологічного хору долучаються також цифрові технології, що здатні виконувати функцію виконавця. Елітарна музична субкультура намагається врятувати музику, шукаючи нові музичні форми та засоби звукоутворення. Однак, вказані тенденції не до-

дають оптимізму adeptам традиційних поглядів на сутність та функції музичного мистецтва.

Аналіз сучасної музичної практики підтверджує невідворотність змін, що чекають на музику в майбутньому. Розвиток технологій та зростання ролі візуальних аспектів у парадигмі культури «Видовища» суттєво вплинуть на розуміння музичної мови: художнє повідомлення передаватиметься іншими засобами, а існуючі естетичні стандарти будуть переглянуті. У майбутньому художнє письмо та інструментарій художньої виразності не зупиняться у своєму розвитку, а навпаки, породжуватимуть принципово нові форми взаємодії. Мистецтво стане товаром, орієнтованим на невибагливі смаки масового споживача. Новаторство переважно відбуватиметься у просторі Науки, а не Мистецтва [3].

Можна знайти розраду в тому, що музика, будучи одухотвореною матерією, збереже свою недоступність для штучного інтелекту. Можна очікувати визнання унікальної комунікативної цінності людини-виконавця та сподіватися на переорієнтацію естетичних смаків аудиторії на класичні взірці. Можна запровадити традицію подвійного виконання концертних творів (Г. Лахенман), щоб друге прослуховування стало часом безпосередньої насолоди музикою без потреби в її первинній естетичній оцінці.

Майбутнє сміливо відкриває горизонти можливого. Однак музиканти не мають права бути пасивними спостерігачами! Лише спільними зусиллями ми зможемо повернути оновлену музику до її фундаментальних світоустрійних основ та відкрити нові перспективи розвитку музичного мистецтва. Майбутнє принесе нам нову музику та небачені раніше способи самовираження, комунікації й самопізнання!

Література:

1. Тарапата-Більченко Л. Онлайн-колаборації як технології музичної творчості у культурі майбутнього. *Науковий погляд у майбутнє*. Одеса, 2019. Вип. 15. Т. 2. С. 122–126. <https://doi.org/10.30888/2415-7538.2019-15-02-032>

2. Тарапата-Більченко Л. «Science art» як проекція у майбутнє музики. *Філософія науки: традиції та інновації: наук. журнал*. Суми: СумДПУ ім. А. Макаренка, 2019. № 1 (19). С. 44–54. URL: <https://repository.sspu.edu.ua/handle/123456789/8363>
3. Тарапата-Більченко Л. Філософський нарис про майбутнє музики. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 2018. Вип. 2 (12). С. 35–45. URL: <https://repository.sspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/1541dd53-27e9-4df0-aa70-df4f41eb3509/content>

Катерина ЧЕРНЯГ
(Альтенбург, Німеччина)

ЦІННІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ЗА КОРДОНОМ: ПОРІВНЯННЯ СИСТЕМ ОСВІТИ В УКРАЇНІ ТА НІМЕЧЧИНІ

Система освіти в Україні складена таким чином, що кожен має право на навчання незалежно від статусу та походження. Навчальні програми дозволяють опанувати усіма необхідними знаннями в обраних студентами сферах. Інколи українська система освіти не заслуговує і безпідставно піддається критиці, особливо в порівнянні з американською або європейською. Однак, коли ми говоримо про музичну освіту, наша країна має свої унікальні переваги, які цінуються за кордоном, зокрема в Німеччині.

Яким чином українська музична освіта проявляє свою цінність у міжнародному контексті?

Які ключові відмінності існують між системами освіти в Україні та Німеччині?

Система вищої освіти: порівняння України та Німеччини. В Україні є можливість отримати дуже високоякісну освіту. Ключовою перевагою якої є універсальність і багатoproфільність українських навчальних закладів, що дає студентам глибокі та всебічні знання. Студенти музичних навчальних закладів здобувають комплексні навички в різних галузях музики: теорія, виконавство, диригування, педагогіка. Це дозволяє нам охоплювати більше аспектів музичної освіти порівняно з

іншими країнами. І, відповідно, в одному дипломі може стояти декілька кваліфікацій.

Наприклад, вступаючи до музичної академії на інструмент «акордеон», студенти вивчають багато додаткових музичних дисциплін, які всебічно формують їх як висококваліфікованих музикантів, а не просто виконавців. Паралельно, з майстерним опануванням музичного інструмента студенти пишуть наукову роботу (бакалаврську, магістерську), що дає кваліфікацію науковця-дослідника. Студенти вивчають педагогіку та проходять педагогічну практику, що дає кваліфікацію викладача. Під час навчання музиканта-інструменталіста оркестрового факультету обов'язковим є відвідування оркестру, гра в ансамблі. До того ж, додатково можна здобути кваліфікацію диригента оркестру. Українські музиканти дуже цінуються за кордоном саме за цю багатопрофільність.

У Німеччині, на відміну від України, система навчання є більш вузькоспеціалізованою. Кожна спеціалізація вимагає окремого навчання. Наприклад, в дипломі можна побачити чітке зазначення тільки одного напрямку – виконавця, диригента або вчителя музики. У Німеччині, існують окремі програми для церковної музики, де студенти вивчають літургіку, церковну музику, диригування хором і гру на органі. Однак, навчання триває до 8 років.

Українські дипломи в Німеччині. Щоб визнати український диплом в Німеччині потрібно запастися терпінням. Через бюрократичні бар'єри це може тривати до півроку. Відбувається такий процес через складність порівняння навчальних програм. Проте, на практиці багато українських дипломів, особливо в галузі музики, визнаються, що дає можливість працювати в Німеччині. Щоб впевнитись, що диплом конкретного українського вищого навчального закладу буде прирівняним до німецького, можна скористатись вебсайтом *anabin.kmk.org*, де можна знайти інформацію про статус ЗВО та чи відповідає він німецьким стандартам. Наприклад, диплом українського музичного вищого навчального закладу дає змогу працювати як виконавцем, так і викладачем музики в Німеччині. Єдине, що в молодшій школі педагог має володіти двома предметами, наприклад,

музика і математика. Але в середній школі можна працювати як спеціаліст з музики і мати тільки години музики. Водночас, деяким спеціалістам, наприклад, музикантам, що здобули спеціалізацію виконавця в Німеччині, не дозволяється викладати музику в музичних та загальноосвітніх школах.

Музичні школи та загальноосвітні навчальні заклади: порівняння. Насправді, дуже складно порівняти музичну освіту на рівні музичних та загальноосвітніх шкіл, оскільки вони дуже відрізняються. В Україні в загальноосвітній школі учні мають 1 урок музики на тиждень. Вимоги до предмету відносно невисокі і не вимагають ґрунтовних знань з теорії музики або сольфеджіо. Діти знайомляться з музичною культурою загалом, співають, слухають різні музичні твори. Поодинокі школи пропонують та кож гру на музичному інструменті в молодших класах.

В Німеччині, уроки музики у загальноосвітній школі проходять 2 рази на тиждень і тривають до 10 класу. Вимоги до учнів вищі, учні мають знати базову теорію музики, вміти співати двоголосся, мати уявлення про гармонізацію мелодії, використовувати комп'ютерні технології. Для прикладу, в 10 класі учні пишуть фугу, як музичний проєкт. Подібні уроки музики в загальноосвітній школі дозволяють музичним школам відмовитися від додаткових дисциплін, як сольфеджіо та музична література, діти мають тільки заняття зі спеціальності, тобто тільки грають на музичному інструменті. Заняття проходить 1 раз на тиждень і триває 30 хвилин.

В Україні музичні школи підходять дуже комплексно до вивчення гри на музичному інструменті. Більша кількість годин відводиться фаху, а саме 2 академічні години на тиждень. Обов'язкові дисципліни, як сольфеджіо та музична література. Учні беруть участь у різних колективах, таких як ансамбль, оркестр, хор. Систематично у музичних школах проводяться різні концерти і учні мають змогу розвивати навички гри на музичному інструменті на сцені. За такого підходу діти мають кращу підготовку до початку навчання у музичному ЗВО, що дає відповідну базу для активізації подальших знань, умінь та навичок.

Ще однією важливою особливістю є самостійність викладачів у виборі змісту уроків музики в школах Німеччини. При-

сутні навчальні плани, в яких вказано що має вміти учень певного класу, але немає календарного планування, де розписано кожен урок. Структуру та зміст уроків вчитель визначає самостійно, що дозволяє адаптувати курс до інтересів учнів і сучасних музичних тенденцій. З одного боку, вчитель витрачає більше часу на підготовку, але поміж тим самовдосконалюється, в пошуках нової інформації зростає і сам творчо.

Творчо-освітня діяльність українців в Німеччині. Під час війни дуже важливо популяризувати нашу культуру в світі. Для того, щоб привернути увагу до нашої країни, щоб отримати визнання та допомогу. Українки та українці від початку повномасштабного вторгнення почали активно вести концертно-волонтерську діяльність по всьому світу. Зокрема в Німеччині дуже багато церков та активістів сприяли проведенню благодійних заходів. Сила духу благодійного концерту або вистави полягає в тому, що глядачі не просто донатять, а й відвідують цей захід, отримують певний мистецький досвід.

Благодійні концерти, до яких я маю безпосередню дотичність як виконавця та організатор – це концерти-лекції, для знайомства німців не лише з українською музикою, а й з історією України, природним ландшафтом, літературними, архітектурними і скульптурними здобутками.

Від початку перебування в Німеччині мною створений дитячий музичний театр «StageLab», як благодійний проект для дітей. Спочатку ми були лише дитячим театром. Я організувала театр, тому що розуміла як складно дітям адаптуватися в новому місці без знання мови та не маючи друзів. Було дуже багато бажаних дітей відвідувати театр. Перший рік було надзвичайно важко з приміщенням. Нам або відмовляли, або пускали на місяць, і після того просили плату. Іноді, ми займалися у мене вдома, або просто на вулиці. Був момент, коли я думала все скасувати, тому що без приміщення зимою займатися нереально. Я сказала про це дітям, на що вони відповіли, що «готові займатися в холод на вулиці, але щоб я не закривала театр». І вже через місяць ми знайшли приміщення. А через півроку ми виграли проєкт і отримали кошти, щоб придбати сцену, куліси та стільці.

Зчасом, сцена театру «StageLab» перетворилася на осередок української культури в м. Альтенбург, творчий простір, де діти можуть почувати себе вільно та невимушено, а головне, креативно та мистецько. Ми з театром ставимо не лише вистави, а й організуємо різні події: концерти, відкриті мікрофони, святкування українських свят, тощо. Тому, будемо раді бачити вас на нашій сторінці в інстаграмі @stagelab_

Юрій ШТУРИН, Володимир САЛІЙ
(Дрогобич, Україна)

ОСОБЛИВОСТІ ПАМ'ЯТІ

Особливості пам'яті безпосередньо пов'язані з індивідуальними характеристиками особистості. Часто можна спостерігати ситуацію, коли люди з розвинуеною пам'яттю не завжди здатні запам'ятати все, а ті, кого вважають людьми з «поганою» пам'яттю, не завжди все забувають. Це пояснюється тим, що пам'ять має вибірковий характер: найбільш стійко зберігається та інформація, яка відповідає інтересам і потребам людини.

Важливим є також існування індивідуальних відмінностей у якості пам'яті. Ступінь її розвиненості визначається рівнем сформованості окремих процесів запам'ятовування, збереження та відтворення. З огляду на це можна виокремити критерії, що дозволяють охарактеризувати пам'ять як «добру»: швидке та ефективне запам'ятовування матеріалу; тривале збереження інформації; точність відтворення; здатність функціонувати незалежно від зовнішніх умов.

Разом з тим, пам'ять може проявлятися як сильна у певних аспектах і слабка – в інших. Поєднання її основних якостей може бути різним: *швидке запам'ятовування у поєднанні з повільним забуванням* – найбільш оптимальний варіант; *повільне запам'ятовування у поєднанні з повільним забуванням* – відносно продуктивне поєднання; *швидке запам'ятовування із швидким забуванням* – менш ефективний варіант; *повільне запам'ятовування разом зі швидким забуванням* – найнижчий рівень продуктивності пам'яті.

У кожної людини формування певного виду пам'яті тісно пов'язане як з її індивідуальними особливостями, так і з характером діяльності. Так, у представників різних професій переважають певні різновиди пам'яті: у акторів найбільш розвинена емоційна пам'ять, у музикантів – слухова, у художників – зорова, у філософів та ораторів – словесно-логічна. Рівень розвитку словесної чи образної пам'яті безпосередньо корелює зі співвідношенням першої та другої сигнальних систем, а також з індивідуальними особливостями роботи вищої нервової системи.

Художній тип пам'яті вирізняється домінуванням образних форм запам'ятовування, тоді як розумовий тип ґрунтується переважно на словесному матеріалі. Професійна діяльність відіграє визначальну роль у формуванні пам'яті, оскільки саме у процесі праці створюються нові зв'язки в центральній нервовій системі. Наприклад, композитори чи виконавці швидше і точніше запам'ятовують мелодію, темп і ритм; художники – кольорову гаму, об'ємні форми та перспективу; математики – алгоритми розв'язання завдань; спортсмени – послідовність рухів.

Залежно від способу сприйняття матеріалу людей умовно можна поділити на тих, хто краще засвоює інформацію: через *зорові образи* (потреба у візуалізації); через *слухові образи* (необхідність слухового сприйняття); через *рухову активність* (опора на тактильні відчуття і дії).

Важливо відрізнити поняття *види пам'яті* та *типи пам'яті*. Види визначаються тим, що саме запам'ятовується (образи, рухи, емоції, думки), тоді як тип характеризує спосіб запам'ятовування (зором, слухом, рухом). Тому всі види пам'яті притаманні кожній людині, але типовий спосіб засвоєння інформації у кожного індивіда свій і є індивідуальною характеристикою. Визначити домінуючий тип можна, перш за все, спостерігаючи за тим, як відбувається процес заучування. За допомогою спеціальних вправ можливо цілеспрямовано розвивати той чи інший тип пам'яті.

Помилковим є уявлення, що пам'ять розвивається сама по собі. Її вдосконалення вимагає цілеспрямованої системної роботи, яка передбачає організацію розумової та практичної діяльності. Для цього необхідно впроваджувати раціональний режим

праці: підтримувати порядок на робочому місці, правильно планувати час, здійснювати самоконтроль, збалансовувати інтелектуальні й фізичні навантаження, відмовлятися від неефективних методів і застосовувати нові, більш результативні.

Крім того, існують спеціальні механізми, що захищають мозок від надлишкової та непотрібної інформації. Різний ступінь активності цих механізмів зумовлює індивідуальні відмінності у процесах запам'ятовування. Прикладом є явище *gипнопедії* (навчання уві сні): під час сну частина захисних механізмів пригнічується, що робить процес засвоєння інформації більш інтенсивним.

Підсумовуючи, потрібно зазначити, що пам'ять є складним і багатогранним психічним процесом, розвиток і якість якого безпосередньо пов'язані з індивідуальними особливостями людини та характером її діяльності. Домінування того чи іншого типу пам'яті визначається як природними задатками, так і професійним середовищем. Водночас усім людям властиві різні види пам'яті, проте індивідуальна специфіка проявляється у способі запам'ятовування інформації.

Формування й удосконалення пам'яті не відбувається стихійно, воно потребує цілеспрямованої праці, організації діяльності та застосування спеціальних прийомів. Важливим є також розуміння існування захисних механізмів мозку, які впливають на продуктивність запам'ятовування.

Отже, розвиток пам'яті можливий лише за умови систематичного тренування, усвідомленого підходу та гармонійного поєднання інтелектуальних і практичних навантажень.

Література:

1. Кузьменко О. Особливості пам'яті у контексті навчальної діяльності. *Психологія та педагогіка*. 2018. № 2. С. 45–56.
2. Baddeley A. Working Memory. Oxford: Oxford University Press, 2000. 384 p.
3. Tulving E. Elements of Episodic Memory. Oxford: Clarendon Press, 1983. 321 p.
4. Kandel E., Schwartz J., Jessell T. Principles of Neural Science. New York : McGraw-Hill, 2013. 1392 p.

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ

Вікторія АНДРІЄВСЬКА

(Львів, Україна)

ПРОДОВЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ НЕОФОЛЬКЛОРИЗМУ ЛЬВІВСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ У ФОРТЕПІАННОМУ ТРІО ОЛЬГИ КРИВОЛАП

У другій половині ХХ століття, зокрема наприкінці 1970-х – на початку 1990-х років, Львівська організація Спілки композиторів України зазнала суттєвого оновлення, зокрема завдяки талановитому поколінню молодих митців. Особливе місце в цьому контексті посідає камерно-інструментальна творчість Ольги Криволап (1951 р.н.), яка, попри юний вік, виявила глибоке розуміння як національних музичних традицій, так і актуальних тенденцій неофольклоризму [1].

Фортепіанне тріо (1976), написане ще у студентські роки, є яскравим прикладом осмислення фольклорної спадщини через призму сучасного композиторського мислення. У цей період активно формувалась естетика «нового фольклоризму», представлена такими митцями, як М. Скорик, Л. Дичко, Є. Станкович. Молоді композитори прагнули не просто цитувати народну музику, а відкривали і трансформували її глибинні шари у власному стилі [2].

Першу частину – сонатне *Allegro* – визначає танцювальна експресія, другу – *Andante* – глибока філософська рефлексія, а третю – фінал *Allegro* – енергійна святковість [3]. У Тріо Криволап відчутно впливи довоєнної львівської школи, що плекалася у класі її наставника Володимира Флиса. Традиційна тричастинна форма з нормативним інструментальним складом (фортепіано, скрипка, віолончель) наповнена новим змістом завдяки структурній чіткості та образно-смысловій драматургії [4].

Перша частина починається сольним вступом фортепіано, де формується головна інтонаційна ідея. Головна партія (тт. 18–26) має яскраво танцювальний характер із гуцульською ладовою барвою (e-moll), що звучить у діалозі віолончелі та скрип-

ки. Побічна тема на *фригійському* ладі контрастує ліричністю, посилюючись поліфонічними засобами та складною фактурою. Кульмінація підкреслена *міксолідійською* заключною темою з дзвоновим ефектом. У розробці застосовується тематична трифазовість із наростаючою драматургією. Реприза вміщує скорочену версію всіх тем, з розширенням тонального плану.

Друга частина *Andante* – відзначається глибиною внутрішнього переживання. Основна тема асоціюється із *пасакалією*, прозвучує у віолончелі та скрипці на фоні остинатного фортепіано, яке уособлює неминучість та фатальність. Середній розділ *Allegretto* – повертає до фольклорного танцю, створюючи атмосферу *троїстої музики* [5]. Реприза знову занурює у роздуми, завершуючи частину у формі складної тричастинності з варіаційною структурою (A B A1 C A2 B1 A3 *coda*).

Фінальна частина *Allegro* – є кульмінацією циклу. Головна тема-рефрен інтонаційно перегукується з першою частиною, побічна – із середнім розділом другої. Мотиви народного музичування проявляються в імітації звучання традиційних інструментів народних музик (басолі, бубна)¹. Епізод C з ліричним настроєм відсилає до веснянок Західної України [6]. Завершує твір компактна кода на темі рефрену.

Фортепіанне тріо Ольги Криволап є зразком *неофольклорного* підходу в камерній музиці. Його структура і стилістика відображають національне мислення, притаманне українському музичному фольклору. Особливості композиторської техніки – лінеарне мислення, остинатність, кольористичні ефекти та імітація звучання народних інструментів – перегукуються із традиціями Б. Бартока та М. Скорика [7]. Водночас композиторка шукає власний шлях до осмислення фольклору, демонструючи глибоку повагу до традиції і водночас творчий підхід до її переосмислення.

У контексті українського музичного модерну тріо Криволап вирізняється здатністю синтезувати академічну форму з інтонаційною природою народної мелодики, не втрачаючи автен-

¹ Ця тенденція мала місце в ансамблях 1920 – 30-х років (В. Барвінського, З. Лиська, М. Колесси).

тичності звучання. Її робота не є ані прямим наслідуванням, ані простим цитуванням фольклору – це процес індивідуального художнього перекладу на мову камерної музики [8].

Порівнюючи цей твір із подібними зразками камерної музики того часу, можна відзначити у Криволап тонке балансування між національним колоритом і сучасними засобами виразності. Її неофольклоризм позбавлений декларативності – натомість тут панує внутрішня інтонаційна логіка, притаманна саме українській традиції, адаптована до індивідуального стилю авторки. Таким чином, *Фортепіанне тріо* Ольги Криволап становить собою приклад органічного втілення *неофольклористичних* ідей у камерній музиці й засвідчує еволюцію українського композиторського стилю 1970-х років [9].

Література:

1. Кияновська Л. Львівська композиторська школа: історія, сучасність, перспективи. Львів: Сполом, 2008. 320 с.
2. Грабовський, І. Про новий фольклоризм. *Українська музика*. 1991. № 4. С. 12–15.
3. Громушкіна Л. Українська інструментальна музика: стильові напрями і жанрові моделі. Київ: Музична Україна, 2003. 280 с.
4. Яценко Т. Володимир Флис: життєвий і творчий портрет. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2006. 152 с.
5. Черкашина-Губаренко М. Сучасна українська музика: контексти і смисли. Харків: Раритети України, 2011. 384 с.
6. Ляшенко О. Музичний фольклор у творчості сучасних композиторів. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2000. 178 с.
7. Котляревський, М. О. Камерно-інструментальні жанри в українській музиці ХХ століття. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 1999. 224 с.
8. Коваль А. Інтонаційна мова українського музичного фольклору. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2001. 196 с.
9. Степанченко М. Неофольклоризм як стильова домінанта української музики 1970–1990-х років. *Наукові записки Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. 2013. Вип. 111. С. 34–40.

*Размік БАГДАСАРЯН,
Валерій ШАФЕТА
(Дрогобич, Україна)*

ТВОРЧИСТЬ АВТОРІВ-ВИКОНАВЦІВ ЛЬВІВСЬКОЇ БАЯННО-АКОРДЕОННОЇ ШКОЛИ: ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ

Дослідження оригінальної творчості для баяна-акордеона представників Львівської школи баянно-акордеонного мистецтва є вкрай важливим фактором. За останні роки ми спостерігаємо пласт нової музики, написаної молодими представниками школи. Серед таких варто назвати Ярослава Олексіва, Романа Стахніва, Павла Гільченка, Володимира Салія, Миколу Головачка, Мар'яна Ольховського, Олесю Колосовську, Івана Онисіва, Надію Парашук та ін. Скромний внесок у царину творчості зробив і співавтор статті Размік Багдасарян [1].

Серед грона сучасних дослідників даного феномену варто відзначити А. Душного [5], Р. Кундиса [7], С. Карася, Р. Дидика [3], В. Марченка, В. Мазурик [8], С. Нефедова, Г. Олексів, М. Паньківа, Б. Пица [6], А. Сташевського, Г. Савчин [10], І. Собіля, Н. Сторонську [13], В. Шафету та ін. У цьому контексті, актуальною постає серія видань: «Творчість композиторів Львівської баянної школи» під упорядкуванням А. Душного та Б. Пица; «Педагогічний репертуар для ансамблів (оркестрів) народних інструментів» під упорядкуванням А. Душного та В. Шафети; нотні видання оригінальної музики представників школи В. Власова, А. Марценюка, Я. Олексіва [9], Р. Стахніва [11], П. Гільченка [2], С. Соколик, М. Головачка, Р. Багдасаряна [1] та ін.

Через перше виконання авторської музики варто звернути увагу на ряд представників, серед яких Я. Олексів, Р. Стахнів, П. Гільченко, М. Головачак, М. Ольховський, О. Колосовська, І. Ониськів, Н. Парашук, Р. Багдасарян. Відтак, концепцію переосмислення автором власного доробку, взірцеве авторське виконання, авторська інтерпретація та авторська манера виконавської подачі постають свідченням унікальності презентації

музики та її основної звуко-інтонаційної та художньо-технічної виразності музичного твору.

У контексті нашого дослідження, варто уніфікувати жанрові особливості музики представників Львівської баянної школи для баяна-акордеона соло на сучасному етапі:

- **Жанр концерту та сонати** представлений творами Я. Олексіва «Концерт для баяна з оркестром c-moll» та «Соната-балада».
- **Жанр сюїти** розкриває музика Я. Олексіва («Ніч на полонині» музичні ілюстрації до драматичної поеми Олександра Олеся), О. Колосовської (Сюїта № 1 «Ескізи»), П. Гільченка («Сюїта № 1 «Desperandum»), А. Коса (Сюїта для акордеона «Подорож у собі»), А. Полончик (Сюїта для баяна № 1).
- **Жанр дитячої сюїти** – доповнює музика Р. Стахніва (Модерн-сюїта для дітей № 1), Я. Олексіва (Дитяча сюїта № 1 «Бабай», Дитяча сюїта № 2 «Подорож фрикадельки»), А. Нкіфорука (Дитяча сюїта), С. Соколик (Дитяча сюїта «Одного літнього вечора»), А. Марценюка (Сюїта для баяна, Сюїта «Гомін Карпат»).
- **Жанр дитячого альбому** – творчість В. Власова (Дитячий альбом: цикл п'єс для виборного баяна), Е. Мантулева (Дитячий альбом для готово-виборного баяна «Прикарпатські візерунки»), В. Шлюбика (Дитячий альбом № 1, 2), В. Салія (Дитячий альбом № 1, 2, 3 «Весела сімка»).
- **Жанр поліфонії** напрацьований О. Колосовською (Дві прелюдії) та Я. Олексіва (Дві поліфонічні п'єси).
- **Жанр концертної п'єси** – доробок Я. Олексіва («Токата», «Одкровення», «Мініатюра-жарт», «Романс для тебе»), І. Онисіва («Посвята Антонію Вівальді»), Н. Парашук («In memoriam», «Soldier»), Р. Стахніва («Сучасне ретро», «Без коментарів», «Пригоди драйву»), П. Гільченка (Прелюд «Наслідкування»), М. Головчака (Вальс «Меггі», «Веселий ранок», «Зима в стилі танго», «Коломийка», «Ностальгія», «Подорож до Ахен», Токата), Р. Багдасаряна («Токата», «Тарантела»).
- **Жанр концертної обробки** – опрацювання М. Корчинського (Варіації на тему української народної пісні «Сусідка»), А. Марценюка (Парафраз на тему української народної пісні

«Ой, на горі два дубки», «Сусідка»), В. Чумака (Варіації на тему лемківської народної пісні «Кедь ми прийшла карта»), Р. Багдасаряна (Парафраз на тему дитячої пісні «Ходить гарбуз по городу»).

- **Жанр естрадно-джазової музики** – твори Я. Олексіва («У настрої джазу», «Let's run in jazz»), Р. Стахніва («Smile», «Прощальний джаз»), П. Гільченка (Вальс «Спогад», «Bossa to Galliano», «На хвилях Парижу», «Kiss polka», «Tango bossa», «Самба вечірнього міста», «З тобою є про що мовчати», Романс № 1 «Сон на хвилях»), Н. Парашук («TangoGra»), М. Ольховського (Вальс-мюзет «Незабудка»).

Отже, окресливши пріоритетні жанрові орієнтири оригінальної музики представників Львівської баянно-акордеонної школи можна констатувати:

- творчість представників школи останніх років для баяна-акордеона соло активно розвивається у всіх напрямках, про що свідчить пласт напрацювань та низка видань;
- лєвова частка належить представникам молодї генерациї, котрі на власному прикладі демонструють барви звучання та багатогранність музичної мови авторського доробку;
- творчий доробок щільно пов'язаний із науковим переосмисленням та виконавською концепцією інтерпретації у жанровому різновиді.

Література:

1. Багдасарян Р. Педагогічний репертуар баяніста (із серії «Творчість композиторів Львівської баянної школи»): навч. посіб. [Ноти] / [ред.-упоряд. А. Душний, В. Шафета]. Дрогобич: Посвіт, 2024. 32 с.
2. Гільченко П. Естрадно-джазові твори для баяна [Ноти]. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2023. Вип. 2. 24 с.
3. Дидик Р. Нові видання для баяна-акордеона представників Львівської школи. *Fundamental And Applied Researches: Contemporary Scientifical and practical Solutions and Approaches. Interdisciplinary Prospects: collection the articles of the IV International Scientifical-practical conference (June 27, 2019)* / [Editors: A. Dushniy, M. Makhmudov, M. Strenacikova, V. Ilnytskyi,

- I. Zymomyra]. Banska Bystrica – Baku – Uzhhorod – Kherson – Krivoy Rog: Posvit, 2019. С. 37–39.
4. Довгань Л., Скидан Н., Дидик Р. Великі жанри баянної музики у контексті фольклорної традиції сфери початкової мистецької освіти. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть: зб. матер. та тез XVIII міжнар. наук.-практ. конф. (Дрогобич, 5 грудня 2024)* / [Ред.-упоряд. А. Душний]. Дрогобич: Посвіт, 2024. С. 89–92.
 5. Душний А. «Дитячий альбом» як основа дидактичного репертуару у доробку представників Львівської баянної школи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць: наук. записки Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т.* Рівне: РДГУ, 2011. Т. 1. Вип. 17. С. 257–262.
 6. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: довідник. Дрогобич: Посвіт, 2010. 216 с.
 7. Кундис Р. Діяльність Львівської баянної школи в контексті українського народно-інструментального мистецтва: дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Суми, 2019. 263 с.
 8. Мазурик В. Творчі інспірації Володимира Салія для баяна-акордеона початкової мистецької освіти. *Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури): зб. матер. III Всеукр. наук.-практ. конф. (ДМК ім. В. Барвінського, 12 березня 2020)* / [ред.-упор. О. Сенік]. Дрогобич: Швидкодрук, 2020. С. 71–74.
 9. Олексів Я. Концертні твори для баяна (акордеона): метод. рек. [для вищих навч. закл. культ. і мист. I–IV рів. акредит.] [Ноти]. Львів: АРАЛ, 2007. 64 с.
 10. Савчин Г. Оригінальний репертуар українських композиторів в контексті конкурсу «Perpetuum mobile». *Фундаментальні та прикладні дослідження: сучасні науково-практичні рішення і підходи: зб. матер. II Міжнар. міжнар. наук.-практ. конф.* / [ред.-упоряд. А. Душний, М. Махмудов, В. Ільницький, І. Зимомря]. Баку – Ужгород – Дрогобич: Пóсвіт, 2017. С. 131–132.
 11. Стахнів Р. Педагогічний репертуар для народних інструментів: навч.-репертуар. зб. [Ноти] / [ред.-упоряд. А. Душний,

- Ю. Чумак]. Дрогобич: Посвіт, 2010. 56 с.
12. Сторонська Н. Діяльність представника дрогобицької музично-педагогічної школи Володимира Салія в контексті сучасного академічного мистецтва: науковий та композиторський аспекти. *Культура України: зб. наук. пр.* / [за заг. ред. А. Я. Сташевського]. Харків: ХДАК, 2020. Вип. 68. С. 90–97.
13. Сторонська Н. Творче компонування для баяна митців інституту музичного мистецтва Дрогобича (Е. Мантулев, Ю. Чумак, А. Душний). *У діалозі з музикою: зб. матер. І Міжнар. наук.-практ. конф. (Ужгород, 30 квітня – 1 травня 2020)*. Ужгород, 2020. С. 107–109.

Наталія ІВАСЬКІВ
(Дрогобич, Україна)

УКРАЇНСЬКИЙ СКРИПКОВИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ ДІТЕЙ У НАВЧАЛЬНОМУ КОНТЕНТІ СЬОГОДЕННЯ (Володимир Солонський, Олена Соловійова, Алла Царенко)

Репертуарна політика завжди актуальна та затребувана, розкриваючи нові грані музики різних епох, стилів та жанрів сприяє утвердженню феномену у певному часопросторі. Відтак, оригінальна музика, перекладення та аранжування, формують сучасний контент репертуару для різних рівнях навчання та виховання музиканта. У цьому контексті вирізняється скрипковий доробок, який яскраво помічаємо у навчальних програмах закладів початкової мистецької освіти. Саме виховання юних скрипалів на засадах української скрипкової музики постає пріоритетним завданням сьогодення.

Серед яскравих дослідників репертуару для учня-скрипаля варто назвати Ірину Борух. Нашу увагу привертає підрозділ дисертаційного дослідження «Сучасний дитячий програмний репертуар для скрипки та фортепіано» [1, 183–193], який базується на висвітленні творчості сучасних українських композиторів Богдана Шиптури, Мирослава Волинського, Людмили Шукайло. Репертуарні тенденції притаманні науковому пошуку А. Мельник, О. Гретчин, Є. Сіренко, І. Буханця, О. Гаргай та ін.

У контексті нашої розвідки виділяється музика для дітей **Володимира Солонського**. Композитор пропонує низку творів («Гранатовий замок», «Містичний вальс», «Чайка кольору слонової кістки», «Флюгер», «Сон-трава, «Прогулянка гнома», Ноктюрн «Ніч», «Дорога до Непалу») для учнів старших класів під супровід фортепіано. П'єси спрямовані на розвиток образно-художнього мислення юного скрипаля, розвиваючи увагу та координацію рук вирізняються технічно-динамічні фабули загального музичного розвитку.

В. Солонський звертається до початкуючих скрипалів, пропонуючи для їхнього творчого зростання збірку «Казковий світ музики» [4]. Цикл інструктивних п'єс («Колискова для матусі», «Гумореска», «Сумна Ельза», «Танок жука», «Колискова для ляльки», «Маленька танцівниця», «Продавець снів», «Колискова Аделаїди», «Пісня рудого кота», Вальс «Сніжинки») дає можливість сприймати музичну картину та її наповненість крізь призму буденності у різножанровій розмальовці вираженого спектру почуттів, емоцій та настрою.

Композиторка **Олена Соловійова** презентує скрипалю-початківцю свою збірку «Невимовні почуття» (2025). Особливістю до кожної п'єси постає як фортепіанний супровід, так і авторська фонограма (-) для дистанційного навчання. П'єси «Щастя у тобі», «Приреченість», «Безтурботність», «Щире здивування», «Елегантна ніжність», «Щирість чистої душі», «Взаємна симпатія» та ін. розкривають певну емоційну компоненту, а саме пояснення до кожного музичного взірця висвітлює епіграф авторки. Так, «твори ... відображають найтонші нюанси людських переживань, даруючи можливість поринути в атмосферу емоційного інтиму та вражаючих відчуттів» [3], зазначає композиторка на своєму youtube-каналі.

У доробку авторки, чітко простежується лінія забезпечення інструктивно-дидактичним матеріалом учня-скрипаля на елементарному підрівні під фонограму або живий фортепіанний супровід. Акцентується увага на збірниках «Малюнкам-скрипалям» (Вип. 1, «На відкритих струнах»; Вип. 2 «Перший пальчик»; Вип. 3 «Другий і третій пальчик»), «Чарівний смичок», «Співаючі струни» та ін., маємо можливість апелювати до техніч-

ного розвитку та динамічного зростання музиканта-початківця [2]. Послідовність опанування грою на скрипці із чіткою позицією сучасної методичної складової, свідчить про неординарний підхід до запропонованого творчого пізнання музичної тканини.

Панораму оригінальної скрипкової музики українських авторів доповнює творчість **Алли Царенко**. Мисткиня вправно komponує збірку п'єс для юних скрипалів «Музична прогулянка» [7]. Наповнення збірки сягає творчості М. Демиденка («Ранкова прогулянка»), Й. Штрауса («Полька-Анна») та ін. у жанрі перекладення. Щодо оригінальних вірців, авторка пропонує п'єси «Ура, канікули!», «Мандруючий равлик», «Мрія». Оперуючи контрастами у динаміці та темпових співвідношеннях, композиторка використовує доволі широку амплітуду діапазону, звертаючи особливу увагу на звуковедення та положення смичка.

Наступну збірку «Крок до натхнення» [6], авторка створює для учнів елементарного підрівня на основі авторської музики, обробки української народної пісні та творів композиторів-сучасників. Мелодика народного мелосу («Ой, є в лісі калина», «Ой ти, дівчино, зарученая», «Місяць на небі») поєднується у сплетінні чистоти взяття звуку та пальцевої гри із певною видозміною при грі смичком. Авторські п'єси («Пішохід», «Кумедний їжачок», «Сороконіжка», «Веселі бемольчики», «Дощик грає», «Весняний настрої») покликані на відпрацювання різних артикуляційних прийомів, штрихів та виконавських комбінацій притаманних учневі. «Вальс» Ю. Шинкаренка та «Мрія» М. Демиденка покликані на шліфування штриха *legato* та розуміння при цьому ваги смичка й чистоти відтворення звукової барви.

Таким чином, проведений екскурс в оригінальну музику сучасних українських авторів (В. Солонського, О. Соловйової, А. Царенко) для учня-скрипаля закладів початкової мистецької освіти постає художнім надбанням виховного потенціалу майбутнього музиканта крізь призму елементарної виконавської складової у звуко-виразному та артикуляційно-динамічному аспектах формування індивідууму.

Література:

1. Борух І. Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти: дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Івано-Франківськ, 2019. 277 с.
2. Музика Олени Соловйової. URL: <https://t.me/s/olenasoloviovacomposer>
3. Соловйова О. Збірка «Невимовні відчуття» для скрипки в супроводі фортепіано + фонограми. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=PLDlcK-gcoTV6zirUBMI9vv0EPYOA_gRvT
4. Солонський В. Казковий світ музики: зб. творів для скрипки у супроводі фортепіано (середній рівень) [Ноти]. [Б.В.], 2025. 38 с.
5. Солонський В. Скрипка у супроводі фортепіано: зб. оригінал. тв. для ст. класів [Ноти]. [Б.В.], 2025. 42 с.
6. Царенко А. Крок до натхнення: зб. п'єс для учнів елементарного підрівня ПМО [Ноти]. Київ, 2024. 38 с.
7. Царенко А. Музична прогулянка: зб. п'єс для юних скрипалів [Ноти]. К., 2019. 31 с.

Galymzhan NARYMBETOV
(Almaty, Kazakhstan)

ON THE QUESTION OF ACCORDION MUSIC BY EUROPEAN COMPOSERS (TORBJÖRN LUNDQUIST, JÜRGEN GANZER, JERZY MADRAWSKI)

Creativity for the accordion of European composers will become a priority in the musician's educational and concert life. The repertoire of Torbjörn Lundqvist [9], Hans Boll, Jürgen Ganzer [1], Krzysztof Olczak, Cyril Scott, Petro Zagara, Ladislav Kutschowitz, Igor Dybak, Josef Hart, Jerzy Madrawski [5], Bohdan Dowlas, Bohdan Precz, Frank Angelis, Richard Galliano, Wojtek Didi and others opens up horizons of new directions in accordion music and the capabilities of a modern ready-to-select multi-timbral button and keyboard accordion.

The creative output of Swedish composer **Torbjörn Lundqvist** is known for a number of operas («Pastoral», «The Moment of Eternity», etc.), symphonies (Symphony № 4 «Ecological», Symphony № 7 «Humanistic»), chamber music (Sonatina for violin and piano, Piano Concerto «Hungarian Music», «Scandinavian Music» for a quintet of wind instruments, etc.) [9]. A special place in the composer's work belongs to the accordion through the prism of collaboration with the famous performer Mogens Ellegaard. Among the famous accordion opuses, it is worth noting the «Piccolo Partita», «Piccolo Sonatina», «Metamorphoses», Suite «Botanical Game», Ballad, Sonata for accordion, Chamber Concerto for accordion with orchestra, etc. Sensing the subtleties of the instrument, the composer turns to performing interpretation, artistic and figurative thinking and the full range of performance techniques, strokes, dynamic scale and melodic line in the spectrum of a ready-to-select multi-timbral accordion.

An important component of the composer's accordion work is music for children. Among children's works, the cycle of «Four Swedish Folk Songs» («Summer Evening», «The Forty on the Church Roof», «The Birds Sing Merrily», «Daka, daka, oh foxes») stands out [6, 6–7], which was a mandatory piece for the I age category (performers under 12 years old) of the «Harmonica Days» competition in Klingenthal (Germany, 2002). Continuing the trend, at the request of the organizing committee of the International Accordion Competition in Castelfidardo (Italy, 2003), the composer writes the next cycle «Odds and ends» [7, 6–8]. It is important to note that three pieces from the collection «Imitation», «Tender Waltz» and «Polska» were proposed as mandatory works at the Italian competition for the first age category.

German composer **Jürgen Ganzler**, known for his work («Phantasy 84» [4], «Perpetuum, fuge und coda», «Versionen zu g», «Passacaglia c-moll» [2]), which became the trajectory of the mandatory works at the International Competition of Bayan-Accordionists «Fogtland Days of Music» in Klingenthal (Germany) [1]. Among these are «Images» (1987) and «Mechanico» (1996) [3]. Creating music in a sonoric-modern correlation of stylistic satisfactions and musical trends of the second half of the 20th century makes it possible to emphasize and

identify the timbre-acoustic, expressive, stroke and polygamous possibilities of the accordion.

It is worth turning to the Suite for bayan (accordion) «Five Pieces», which complements the panorama of original accordion work. The suite consists of five parts, which, interacting with each other, are vividly presented in an artistic and figurative combination of modern techniques of performance technique and design-imaginative fantasy for the expected result. So: «Tocatina» is based on playing with a caster and a variety of cluster glissandos; «Bright Stars» – playing on the register switches; «Before the Storm» – the game dominates with an air valve; «Mist in wood» – in the basis of performance by pushing the neck of the instrument with the right hand and cluster races; «Scherzino» – balancing the playing of the tremolo bellows and the clicking of the register machine [8, 32–39].

The work of the Polish composer, performer and scientist **Jerzy Madrawski** reflects the era of postmodernism, where stylistic features are intertwined with modern correlation and a contemporary vision of the accordion as an instrument of academic tradition («Online labyrinth music», «Fantasy and Dance»). His work is woven with polystylistic aspects of modernism and minimalism through the prism of musical thinking and the formation of the plot of a new musical fabric against the background of experimental elements of the author's musical language and the composer's handwriting.

The «Polish album» for two accordions in three parts attracts attention («Polonaise», «Obertas», «Krzesany») [5, 29–52] with a dedication to Bohdan Dowlash. Polish dance melodies of folk-instrumental content were incorporated by the composer into the artistic conception of the music. It is the appeal to folklore melos that contributes to the activation of melody (which is a somewhat rare phenomenon in the artist's work) and textural richness in the linguistic and textual paradigm of the composer's style.

«Choral Suite», a work of academic tradition, in the context of which, the classical basis of musical presentation with elements of polyphony, the use of bellows techniques and timbre registers of the instrument is clearly traced [5, 17–28]. A suite for two accordions has been written. It is based on three parts:

Part I «Meditation» – written in a throughness form with a clearly expressed sonorous melodic line and its repetition type, with a certain variability, reprise and textural correlation of the main theme.

Part II «Choral Prelude» – a polyphonic miniature with a clearly expressed line of minimalism that is modified into small patens of the overall structure of the musical fabric.

Part III «Toccata» – the tempo-rhythmic tension of the first accordion part is skillfully complemented by pedaling with variable counterpoint in the second accordion part, balancing the stroke palette in the part of the left hand of both accordionists, which emphasizes the clearly expressed tokat form of the composer's idea.

Thus, a thorough excursion into the composers' work of Torbjörn Lundqvist, Jürgen Ganzer, and Jerzy Madrawski became an affirmation of their music in the acquisition of an original repertoire, in demand in the international competition arena and concert practice in the context of the socio-cultural space of the European accordionist.

Literature:

1. Ganzer Jürgen. Kürschners Musiker-Handbuch. 5h edition, Saur Verlag, Munich, 2006. Pp. 132.
2. Ganzer Jürgen: Passacaglia, for Accordion (1994). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tZWXvy0YI9c&t=14s>
3. Ganzer Jürgen. «Meccanico». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7tpHnFyijlQ&t=5s>
4. Ganzer Jürgen. «Phantasie 84». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=c1dcLVYpAGc>
5. Madrawski J. Muzyka Akordeonowa: solo i w duecie [Notes]. Kielce, 2016. 114 s.
6. Suites for young accordion players [Notes] / [ed. P. Serotyuk]. Ternopil: Textbook – Bohdan, 2005. Vol. 1. 36 p.
7. Suites for young accordion players [Notes] / [ed. P. Serotyuk]. Ternopil: Textbook – Bohdan, 2005. Vol. 2. 36 p.
8. Suites for young accordion players [Notes] / [ed. P. Serotyuk]. Ternopil: Textbook – Bohdan, 2005. Vol. 4. 44 p.
9. Torbjörn Iwan Lundquist. URL: <https://www.torbjorniwanlundquist.se/>

Марія КАЛАШНИК
(Харків, Україна)

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЖАНРОВОЇ МОДЕЛІ ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ МІНІАТЮР В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО ТА НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Репрезентація жанрової моделі фортепіанного циклу мініатюр виявляє гнучкість і багатогранність цього жанру як у світовій, так і в національній музичній традиції. Цикл мініатюр відображає тенденції до поєднання самостійних творів у єдину художню концепцію, де важливу роль відіграють настроєва єдність, образність і внутрішня драматургія. У світовому контексті жанр формувався під впливом романтичної естетики, а в національному – набув своєрідності завдяки використанню фольклорних елементів, інтонаційної мови та глибокого ліризму. Така модель стала важливим засобом індивідуального висловлення композитора й утвердилася як цінний пласт музичного мистецтва.

Жанрову модель фортепіанного циклу мініатюр розглянуто як історично сформовану структуру, витоки якої простежуються у французькому класицизмі та бароко. Вона активно розвивається у добу романтизму та модерністських практиках ХХ століття, резонуючи з багатоваріантністю стилів, розмитістю жанрових меж і індивідуалізованим баченням у сучасному мистецтві. У творчості українських композиторів останніх двох століть спостерігається багатовекторне відображення цієї жанрової моделі, серед яких виділяються: посилення національного колориту, звернення до романтичної естетики, експерименти зі стильовими новаціями у межах прелюдійних циклів; створення змішаних програмних форм із наскрізною структурою, жанровою варіативністю та стилістичним розмаїттям; розробка меморіального стилю з акцентом на історико-культурну спадщину; синтез із неофольклорними джерелами; поєднання музики з образотворчим мистецтвом через інтертекстуальність; активне звернення до «дитячого» циклу з глибокою жанрово-стилістичною насиченістю та інтертекстами; тенденція до екс-

перименту у всіх складових – від ідеї до стилю й жанру, що відображає прагнення сучасного митця до формування індивідуального художнього простору.

Наукові розвідки дослідників Р. Ваврик [1], М. Гереги [2], О. Копелюка [3], П. Мінгальова [4], О. Тимошук [5] та ін., засвідчують постійну увагу до жанрової моделі циклу мініатюр у світовому та національному музичному

Від перших клавесиністських спроб у Франції до сучасних трактувань, ця модель демонструє концептуальну і стильову багатогранність, поєднання мікрожанрів у єдину цілісність. Одним із найбільш репрезентативних проявів цієї моделі є цикл прелюдій, що завдяки своїй пластичності і образній свободі, поєднує педагогічну та художню функцію, водночас репрезентуючи мініатюрний жанр як автономну форму або частину барокової поліфонії. Романтична ідея індивідуалізму та імпресіоністська анормативність сприяли утвердженню прелюдії як окремого жанрового явища і надали поштовх подальшому розвитку національно забарвлених інтерпретацій.

У ХХ столітті в українській музиці ця традиція представлена прелюдіями Ф. Якименка, М. Рославця (його «П'ять прелюдій» вирізняються ладо-тональними пошуками), Л. Ревуцького, В. Задерацького, І. Берковича, Б. Лятошинського, М. Сільванського. Наприкінці століття традиція продовжилася в творах І. Карабиця («24 прелюдії») і О. Некрасова («8 прелюдій»), у яких переосмислюється романтичний досвід прелюдійної форми.

У перспективі дослідження передбачено зосередження на виконавському аналізі цієї жанрової моделі у творах українських митців ХХІ століття.

Література:

1. Ваврик Р. Фортепіанна мініатюра сучасних українських композиторів: виконавський аспект. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»*, 2022, № 14-15: за матеріалами III Міжнар. наук.-практ. конф. «Globalization of scientific knowledge: international cooperation and integration of science» (27 травня 2022). С. 693–695.

2. Герєга М. Етнохарактерна та візуальна інтертекстуальність у фортепіанному циклі Ігоря Шамо «Гуцульські акварелі». *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*, 2017. Вип. 41. С. 60–71.
3. Копелюк О. «24 прелюдії» для фортепіано Івана Карабиця як енциклопедія доби українського Відродження (70-ті роки ХХ століття). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 2021. Вип. 58. С. 65–95.
4. Мінгальов П. Цикли фортепіанних мініатюр в українській музиці початку ХХ століття у контексті тенденцій європейського модернізму: дис. ... д-ра філософії: 025. Суми, 2023. 221 с.
5. Тимошук О. Фортепіанні цикли для дітей у творчості українських композиторів: образно-художній аспект: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Одеса, 2011. 18 с.

Любомира ЛАСТОВЕЦЬКА
(Дрогобич, Україна)

НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО

Хорова творчість сучасного українського композитора, члена НСКУ, лавреата премій С. Гулака-Артемовського, В. Косенка, С. Людкевича та Ю. Дрогобича, заслуженого діяча мистецтв України Миколи Ластовецького вирізняється полістилістичними прикметами та поліжанровими ознаками. У сфері хорової музики мистець є автором як великих форм, до яких належать: три кантати («Повернення Дрогобича» на слова Ю. Дрогобича, Ф. Малицького, Р. Пастуха, М. Ластовецького для солістів, хору та симфонічного оркестру (1999), «Псалми Давида» на канонічні біблійні тексти для солістів, мішаного і дитячого хорів та симфонічного оркестру в семи частинах (2000) та «Пісня про Чорновола» на слова М. Шалати для хору, солістів та капели бандуристів (2006)), чотири хорові концерти (для жіночого хору без супроводу «Давня весна (quasi un concertino)» та «Сльози-перли» для жіночого хору без супроводу на слова Лесі Українки,

хоровий триптих-концерт «Козак Мамай («Я – запорожець, воїн справний», «Їхав козак полем (Гей, бандуро моя)» і «Мій козаче, мій Мамаю»)» для мішаного хору без супроводу на слова Максима Рильського, «Я вірю, моя ти Батьківщино! («Дванадцять хорових прелюдій і фуга» для мішаного хору без супроводу)» на слова Миколи Магери), так і малих форм – це оригінальні авторські композиції, обробки (опрацювання) українських народних пісень та ін.

Течія неофольклоризму, яскравими репрезентантами якої вважаються угорський композитор Бела Барток (1881–1945) і українець за походженням Ігор Стравінський (1882–1971), отримала поширення в українській музичній культурі ХХ ст. Так, вивченню неофольклоризму у музичному мистецтві першої половини ХХ ст. присвячене дисертаційне дослідження Олени Дерев'янченко [1]. Вплив неофольклоризму знаходимо у творчості Мирослава Скорика (1938–2020), Івана Карабиця (1945–2002), Євгена Станковича (*1942) та ін. У хоровій творчості М. Ластовецького вплив неофольклоризму спостерігається у багатьох композиціях. Фактично, під знаком цього напрямку можна розглядати практично всі обробки українських народних пісень, деякі оригінальні композиції, зокрема: два збірники «Жнивварських пісень» для мішаного [3] та жіночого хорів [2], «Чотири лемківські пісні про кохання», «Щедрик, щедрик, щедрівочка», «Добрий вечір тобі, господарю», «Зажурилися сі буйнії гори», «Пряла б же я куделицю» та ін. В обробках народних пісень М. Ластовецький продовжує розвивати прийоми роботи з фольклорним матеріалом, започатковані ним у «Жнивварських піснях» та інших циклах. Як підкреслила музикознавець Надія Мойсеєнко, «У обробках “Жнивварських пісень”... в залежності від змісту, характеру, ладоінтонаційних та ритмічних особливостей народної пісні композитор обирає ті чи інші прийоми опрацювання першоджерела... М. Ластовецький, опираючись на традиції своїх попередників у жанрі обробки народної пісні, демонструє власний індивідуальний композиторський почерк» [4, 10].

В опрацюванні народних пісень М. Ластовецький застосовує методи, які ґрунтуються на глибинному проникненні в суть фольклорного первня. Працюючи над обробкою народної пісні,

композитор виконує паралельно «ролі» – інтерпретатора та аранжувальника. Приступаючи, до хорової обробки народної пісні, залежно від її характеру, жанру, змісту, наміченого розвитку мелодики та інших факторів, – автор одразу робить вибір типу, виду, навіть складу майбутнього хору зі всіма властивими йому особливостями – як творчими, так і технічними. Працюючи над вокально-хоровими обробками народних пісень, композитор дуже уважно вивчає та аналізує як мелодії, так і тексти пісень, зокрема, – у співі, тому що інтонування мелодії зі словами поетичних строф (куплетів) часто «дає ключ» до розуміння можливостей їх творчої інтерпретації, до обумовлених природою пісні експериментів, – все залежить від масштабу завдань, які ставить перед собою композитор.

В результаті обробки, первинне інтонаційне джерело – народна пісня – отримує нову якість професійного (авторського) твору, і таке суміщення інтерпретації (дії) з самостійним вторинним жанром (наслідком дії) означає його амбівалентність, тобто двоїсту суть. Вона притаманна також мелодиці (мелодії і словам) народної пісні, яка, будучи складена безіменною в первинному жанрі, в обробці, як завершеному творі, позиціонується з її «авторською» назвою. Технологія написання композиторами обробок народних пісень, тобто, – сукупність прийомів і способів їх творчого опрацювання, – у кожного автора своя і залежить від особливостей його індивідуальності, завдань, які він ставить перед собою і характеру «похідного матеріалу» – фольклорного першоджерела. Залежно від типу творчого методу композитора, процес його праці над обробкою може складатись з кількох різних етапів, початковий з яких це: підготовчий, або вступний.

Хорові обробки народних пісень українських мистців, у тому числі, М. Ластовецького, відіграють важливу роль у формуванні національних традицій у їх історичній тягlostі, у процесі виховання у молодшої генерації пістету до народних надбань, питомої культури, мистецьких архетипів.

Література:

1. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві:

статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2005. 215 с.

2. Ластовецький М. Жниварські пісні. Зошит 2. Для жіночого хору без супроводу: навч.-метод. посіб. / [Ред.-упор. Л. Ластовецька]. Дрогобич: Півсвіт, 2019. 140 с.
3. Ластовецький М. «Жниварські пісні». Українські народні пісні в опрацюванні для мішаного хору без супроводу: навч.-метод. посіб. / [Ред.-упор. Л. Ластовецька]. Дрогобич: Коло, 2015. 92 с.
4. Мойсеєнко Н. Передмова. *Микола Ластовецький. Жниварські пісні*. Дрогобич: Коло, 2015. С. 3–11.

Назарій ЛЮБІНЕЦЬ
(Дрогобич, Україна)

МЕТОДИКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ТВОРІВ «MOTION TRIO»

У даній розвідці, тезисно здійснено методико-виконавський аналіз перекладів і авторських творів акордеонного ансамблю «Motion Trio». Розглянуто адаптацію циклу «Bukoliki» В. Лютославського, творів В. Кіляра та Г. Бацевич до специфіки акордеонного виконання. Проаналізовано авторські композиції ансамблю з акцентом на новаторські прийоми та розширення звукових можливостей акордеона.

Попри зацікавленість польських композиторів акордеоном, творчість В. Лютославського все ж оминула цей інструмент. «Motion Trio» компенсували цю прогалину, переклавши його цикл «Bukoliki» на три акордеони (аранжування Я. Войтаровича). Цикл «Bukoliki» походить із жанру античної поезії, що змальовує ідилічне сільське життя. Він складається з п'яти мініатюр із позначеннями темпу: *Allegro vivace*, *Allegretto sostenuto*, *Allegro molto*, *Andantino*, *Allegro marciale*.

Основою циклу стали курпські народні мелодії із колекції отця В. Скерковського. Цикл «Bukoliki» відзначається підвищеною складністю: дисонансним тертям між мелодією та доповненням до неї контрапунктів, ускладненням ритміки, викорис-

танням зміщених фраз, що у поєднанні з швидкими темпами створює ефект «іскри» між звуковими планами. Відчувається ідеальний баланс прозорої фактури та мініатюрної форми.

Переклад твору «*Orawa*» В. Кіляра органічно доповнив репертуар ансамблю, підкреслюючи орієнтацію на мінімалізм. Характерними особливостями твору є чітка ритмічна організація, насичена фактура та використання постійних повторів, що посилюють емоційну напругу.

Твір «*Orawa*» втілює захоплення композитора музикою польських горців. Твір має тричастинну форму зі змінами ритму й гармонії: семизвукова конструкція повторюється дев'ять разів, після чого відбувається зміна тональності і тематичного матеріалу. У другій частині домінує ритм, у третій – загострюється гармонія, а музика розвивається спонтанно й імпульсивно. Завершується твір емоційним вигуком «Гей!».

Твір «*Oberek*» Г. Бацевич є стилізацією народного танцю й відзначається простою, оголеною фактурою, яка, однак, потребує високої технічної майстерності: дуже швидкого темпу, частого використання подвійних нот, різноманітності артикуляцій. Транскрипція для трьох акордеонів вирізняється використанням перекличок і почергового проведення мелодичних фраз між акордеонами, досягаючи ефект живого діалогу.

Окрім перекладів, важливу частину репертуару складають авторські композиції. Твір «*U-Dance*» з альбому «*Metropolis*» є спробою акустичного відтворення диско-музики. Твір розпочинається типовою ритмічною формулою, характерною для стилю з використанням мінорного акорду на третьому ступені тональності. Засобами глісандо імітуються ефекти діджейської вертушки, а в основі композиції лежать циклічні патерни, що формують ритміко-басову структуру, характерну для диско-музики. Новаторським прийомом є ритмічні удари по корпусу міху, що імітують басову лінію.

У пошуках нових виразових можливостей «*Motion Trio*» звертається і до більш камерних образів. Так, твір «*Little Story*» Я. Войтаровича має повільний, розповідний характер. Основним прийомом є використання півтонових секундових ходів униз, які наслідують інтонацію розповіді. Цікавим є також прийом

розподілу єдиної мелодичної лінії між двома акордеонами, що створює ефект стереофонічності.

Отже, оглядовий аналіз перекладів і авторських творів «Motion Trio» засвідчує високу майстерність адаптації іншого інструментального матеріалу до акордеона, віртуозне використання акустичних засобів і новаторський підхід до розширення виразових можливостей інструмента. Діяльність ансамблю є вагомим внеском у розвиток сучасного акордеонного мистецтва.

Література:

1. Бедний С. Специфіка перекладення оркестрових творів для дуету баянів: теоретико-практичний підхід. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство»*. 2021. Вип. 44. С. 43–53.
2. Кром А. Із історії американського музичного мінімалізму: Стив Райх. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст.* Харків: ХНУМ ім. І. Котляревського, 2006. Вип. 18. С. 250–257.
3. Мищенко А. Методика переложения музыкальных произведений для ансамбля баянов. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст.* Харків: ХНУМ ім. І. Котляревського, 2001. Вип. 6. С. 183–192.
4. Adamowicz-Kaszuba T. Con fisarmonica. Akordeon w muzyce kameralnej w składach mieszanych w kontekście źródeł współczesnej praktyki artystycznej. Poznań : Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego, 2009. 145 с.

СПОГАДИ. РЕЦЕНЗІЇ. ВІДГУКИ. ПОВІДОМЛЕННЯ

Іван МАРИНІН

(Кам'янець-Подільський, Україна)

ГОСТЬОВА ЛЕКЦІЯ ПРОФЕСОРА ДУШНОГО А. І. В КАМ'ЯНЦІ-ПОДІЛЬСЬКОМУ

Швидка зміна педагогічних технологій та трендів у сучасній мистецькій освітній галузі вимагає постійного оновлення знань, тому для сучасного викладача вкрай важливо залучатися до різноманітних форм взаємодії: вебінарів, симпозіумів, круглих столів, тренінгів, гостьових лекцій.

20 березня 2025 року в концертній залі Кам'янець-Подільського фахового коледжу культури і мистецтв для викладачів початкової та фахової передвищої мистецької освіти м. Кам'янця-Подільського відбулася гостьова лекція на тему: **«Мистецькі рефлексії сьогодення: виклики та перспективи» Душного Андрія Івановича**, кандидата педагогічних наук, професора, завідувача кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментально-виконавської підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка.

Представив шановного гостя з Дрогобиччини пана професора Душного А.І. учасникам науково-методичного форуму директор Кам'янець-Подільського фахового коледжу культури і мистецтва **Нижник Сергій Володимирович**.

У науково-методичному форумі брали участь викладачі мистецьких навчальних закладів різних освітніх ланок підготовки, а саме: Кам'янець-Подільської міської дитячої музичної школи імені Ф. Ганіцького, Кам'янець-Подільського ліцею № 9 імені А. Трояна, Кам'янець-Подільської міської дитячої школи мистецтв, а також викладачі та здобувачі фахової передвищої освіти Бахматського фахового коледжу культури і мистецтв імені І. Карабиця та Кам'янець-Подільського фахового коледжу культури і мистецтв.

За оцінками організаторів, до участі у заході сумарно долучилися більше 80 викладачів мистецьких освітніх закладів. І та-

ка кількість не має дивувати. Найбільше і вочевидь найповніше у змісті лекції лектором висвітлена проблематика сучасної початкової музичної освіти, де висвітлювалися питання про відновлення та посилення ролі початкової мистецької освіти в житті українського суспільства; підвищення якості початкової мистецької освіти в мистецьких школах, а також ознайомлення з основними вимогами щодо підготовки та проходження викладачами атестації та підвищення освітньо-професійної кваліфікації педагогів у процесі навчання у вищих мистецьких закладах.

Андрій Іванович презентував матеріал, який базується на практичному досвіді функціонування зазначених мистецьких закладів, критично аналізував різні точки зору на актуальні проблемні питання сьогодення та формував власну думку і висвітлював шляхи їх подолання. Під час лекції було зацентовано увагу на особливостях використання теоретичних знань в реальних умовах освітнього процесу, які вимагають специфічних навичок та практичних рішень, а також набуття викладачами усіх ланок мистецької освіти фахових компетентностей з перспективою їх застосування у процесі проходження атестаційних та акредитаційних справ.

Зміст лекційного матеріалу супроводжувався мультимедійною презентацією, акцентувалася увага на різнопланових аспектах роботи підготовки майбутніх фахівців мистецької галузі за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр» у стінах Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Слухачі гостьової лекції отримали сертифікати про підвищення кваліфікації (6 годин).

З творчим натхненням та піднесенням продовжив концертну програму гість фестивалю, студент Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка баяніст **Ростислав Чворсюк** – лауреат International Open Trophée Mondiale de l'Accordéon (м. Монтарж, Франція), вихованець класу професора А. Душного, який своїм виступом заворожив слухачьку аудиторію. Вперше в Кам'янці-Подільському відбулося прем'єрне виконання Ростиславом **«Сюїти № 1» композиторки Аніти**

Полончик, написаної під враженнями подій 24 лютого 2024 року (I ч. «Ніч», II ч. «Атака», III ч. «Молитва», IV ч. «Остання битва»). Також у програмі Ростислава прозучали твори Г. Метьюлкіна «Сарабанда та варіації на тему Георгія Генделя», В. Власова «Легенда», Г. Хермоса «Анантанго» та В. Василенка Концертна п'єса на тему Коломийки «Шіді-ріді».

Віктор ОНУФРІЄНКО
(Кривий Ріг, Україна)

СПОГАДИ ПРО СВОГО СТАРШОГО БРАТА АНАТОЛІЯ ВАСИЛЬОВИЧА ОНУФРІЄНКА

Анатолій у моєму творчому та духовному житті відіграв велику роль, і тому хочу розповісти про деякі деталі, пов'язані з нашим спільним життям.

Ми народились на Дніпропетровщині, в багатодітній сім'ї Галини Іванівни та Василя Дмитровича (крім нас було ще 10 дітей). Галина Іванівна чудово співала та грала на багатьох народних інструментах. Першим музичним інструментом Анатолія була хромка, яку привіз з Першої світової війни дідусь (хромка – хроматична гармошка). Потім, він грав на поганенькому баяні, в якого за день до вступних іспитів у Дніпропетровське музичне училище розклеївся міх, і тато цілу ніч його клеїв. Олександр Семенович Красношлик дав свій інструмент для проведення іспиту та взяв Анатолія у свій клас на навчання.

Після закінчення навчання у музичному училищі ім. М. Глінки, Анатолій вступає до Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка у клас баяна Михайла Дмитровича Оберюхтіна. Під час навчання в училищі та консерваторії, Анатолій приїздив до м. Марганець (ми туди переїхали у 1954 році) під час канікул і цілими днями грав на баяні та домрі (додатковий інструмент). Він багато оркестрував, розписував партії творів, займався композицією. Навіть написав твір для мене (кларнет + народний оркестр), і під його керівництвом ми зіграли його з оркестром народних інструментів Львівського музично-педагогічного училища. Під час приїздів брата до нього часто

навідувались марганецькі музиканти: колишній військовий диригент, керівник духового оркестру Палацу шахтарів Іван Єфремович Мужиченко, директор Марганецької музичної школи, кларнетист, диригент Ігор Михайлович Чернаков (мої перші вчителі), баяніст Володимир Макієнко (пізніше став солістом Дніпропетровської філармонії), Михайло Стеценко (кларнетист, який навчався деякий час з братом в училищі), який грав прекрасну п'єсу «Концертино» К. М. фон Вебера.

Михайло захопив мене своєю грою на кларнеті і підштовхував до професійного навчання. У 1962 році за порадою брата я вступив до 10-ти річки при Львівській консерваторії ім. М.Крушельницької і музичне училище, яке закінчив у 1966 році, після цього вступив до Львівської консерваторії. Під час навчання до мене попав диск Тимофія Олександровича Докшицера «Штрихи на трубі», і я ознайомив з ним брата. Він зацікавився цією працею. В той час, у баяністів не було спільної думки про штрихи на баяні. Він говорив: «Баян – духовий інструмент і нам, баяністам, потрібно вивчати спадщину духовиків».

Анатолій декілька разів очолював державну комісію в Дніпропетровському музичного училищі. Кожен разу запрошував мене на державні іспити (я вже працював у Криворізькому музичному училищі, сьогодні – коледжі).

Він робив детальний розбір виступів колективів і солістів-випускників Дніпропетровського музичного училища. Для мене це було навчання. Одного разу він приїхав Головою державної комісії і до Криворізького музичного училища. Я тоді керував оркестром духових інструментів, і Анатолій був дуже задоволений грою оркестру та дав багато порад.

Того часу серед випускників, був чудовий баяніст Володимир Стецун, який поступив на навчався до Анатолія в консерваторії і отримав золоту медаль на конкурсі в Клінгенталі. Це були часи Ганса Люка. Коли він спочив у вічності, то в Кривому Розі проходив міжнародний конкурс «Кубок Кривбасу». Член журі цього конкурсу В. П. Власов розповів мені про погані зміни після смерті Ганса Люка. А брат, саме зібрався їхати на конкурс зі своїм студентом (брат тоді серйозно хворів). Володимир Петрович просив, щоб я переконав брата не їхати на конкурс. Я поїхав

у Львів, і мені таке вдалося переконати Анатолія не їхати у Клінгенталь.

Хочу згадати про участь Анатолія в моєму формуванні як виконавця. Працюючи у Львівському симфонічному оркестрі філармонії, я запрошував на концерти Анатолія. Тоді диригентами були Дем'ян Пелехатий та Ігор Симович. Часто приїздили до нас видатні диригенти того часу. Брат робив детальний аналіз їхнього диригування оркестром. Для мене це була школа. Його рівень тоді був для мене взірцем.

Мені важко розповідати про непросте життя близької людини, який освітив його своїм ставленням до всіх людей і до мене особисто. Завдячую долі, що поселила мене в неосяжний простір мого старшого брата Анатолія Васильовича Онуфрієнка, котрий був у багатьох вчинках для мене зразковим.

Хотів би дещо сказати про своїх випускників, успіхи яких я пов'язую завжди з опікою старшого брата Анатолія. У 2024 році в Королівській коледж – академію Великобританії вступила саксофоністка Алфано Деадіаманте, саксофоніст Євген Калюжний успішно працює у військовому оркестрі Південної групи військ і ансамблі саксофоністів «Престиж» у м. Одесі.

Докторські дисертації захистили мої випускники: кларнетисти, лауреати міжнародних і Всеукраїнських конкурсів Валерій Громченко (професор Дніпровської академії музики, та її про-ректор), Владислав Петрик (викладач Харківського національного університету імені І.Котляревського), Володимир Гітін (диригент духового оркестру театру духової музики імені О.Саліка, керівник ансамблю «Komuna Lux», м. Одеса), Антон Шапошнік (керівник духових оркестрів в м. Берн (Швейцарія)). У 2024 році спеціалізація «Оркестрові духові та ударні інструменти» провела 50-й фестиваль духової академічної музики «Чарівна флейта». Відтак, духовий оркестр коледжу, диригентом якого маю за честь бути, неодноразово ставав лауреатом міжнародних та Всеукраїнських конкурсів.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Андрієвська Вікторія – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка.

Багдасарян Размік – магістрант спеціальності 025 «Музичне мистецтво» кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Бензюк Олександр – кандидат культурології, декан факультету народних інструментів, доцент кафедри баяна та акордеона Національної музичної академії України імені Петра Чайковського.

Білоусова Світлана – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів Національної музичної академії України імені Петра Чайковського.

Борангулова Ассія – викладач Кизилордінського Вищого музичного коледжу імені Казангапа (Кизилорда, Казахстан).

Гамар Божена – магістрантка Краківської Музичної академії (Польща).

Герут Наталія – диригент ансамблю акордеоністів MGH Музичної спільноти «Гармонія» Тамм-Хоенштанге e.V. (Гессігхайм, Німеччина).

Горностай Галина – магістрантка спеціальності 025 «Музичне мистецтво» кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Григор'єв Любомир – магістрант спеціальності 014 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво) кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Демків Вікторія – студентка магістратури спеціальності 014 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво) Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Дубій Андрій – доцент кафедри баяна та акордеона Національної музичної академії України імені Петра Чайковського.

Дутчак Віолетта – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

Душний Андрій – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

Дякунець Мирослава – студентка магістратури спеціальності 014 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво) Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Заєць Віталій – заступник декана факультету народних інструментів Національної музичної академії України імені Петра Чайковського, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри баяна та акордеона.

Заєць Оксана – викладач КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Петра Чубинського».

Зварич Ростислав – студент магістратури спеціальності 025 «Музичне мистецтво» Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Іваськів Наталія – магістрантка спеціальності 025 «Музичне мистецтво» кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Івахова Катерина – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та методики музичної освіти Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,

Калашник Марія – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного мистецтва Харківського національного педагогічного університету імені Григорія Сковороди, заслужений діяч мистецтв України.

Карась Ганна – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, заслужений працівник культури України.

Кожушок Ольга – аспірантка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Ластовецька Любомира – доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Лігоцький Олександр – аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені Петра Чайковського.

Лю Кесінь – аспірантка кафедри інструментального виконавства та оркестрового диригування Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.

Любінець Назарій – аспірант кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Малахова Маргарита – кандидат педагогічних наук, завідувач кафедри інструментально-виконавської майстерності Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.

Маринін Іван – кандидат педагогічних наук, доцент, заступник директора Кам'янець-Подільського фахового коледжу культури та мистецтва.

Мен Фаньї – аспірант Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка

Молодій Роман – аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Наримбетов Галимжан – викладач Казахської національної консерваторії імені Курмангази (Алмати, Казахстан).

Онуфрієнко Віктор – викладач-методист вищої категорії КЗ «Криворізький обласний фаховий музичний коледж» Дніпропетровської обласної ради.

Охманюк Віталій – кандидат мистецтвознавства, професор, декан факультету культури і мистецтв, професор кафедри музичного мистецтва Волинський національний університет імені Лесі Українки, заслужений діяч мистецтв України.

Приходько Валерій – аспірант 1 курсу Харківського національного університету мистецтв імені Івана Котляревського.

Салій Володимир – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Сидорець Тетяна – асистент кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка.

Стегней Володимир – заслужений працівник культури України, відмінник освіти, завідувач відділом народних інструментів КЗ «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора» Закарпатської обласної ради

Стегней Світлана – заслужений працівник культури України, відмінник освіти, директор КЗ «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора» Закарпатської обласної ради.

Стреначікова Марія (мол.) – кандидат наук, доцент, лектор факультету музичного мистецтва Академії мистецтв у Банській Бистриці (Словаччина).

Стреначікова Марія (ст.) – доцент, лектор факультету музичного мистецтва Академії мистецтв у Банській Бистриці (Словаччина).

Стрілець Андрій – доктор мистецтв, доцент, завідувач кафедри народних інструментів України Харківський національний університет мистецтв імені Івана Котляревського, заслужений діяч мистецтв України.

Строган Микола – магістрант спеціальності 014 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво) кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Тарапата-Більченко Лідія – кандидат філософських наук, доцент кафедри музичного мистецтва Сумського державного педагогічного університету імені Антона Макаренка.

Черняг Катерина – магістр, викладач музики у гімназії м. Альтенбург (Німеччина), організатор та режисер дитячого музичного театру «StageLab».

Чжан Ке – аспірант Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка.

Шафета Валерій – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Штурин Юрій – студент магістратури спеціальності 014 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво) Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Юзюк Наталія – старший викладач кафедри музичного мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка.

INFORMATION ON AUTHORS

Andriyevska Viktoriya – Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Chamber Ensemble and Quartet of Lviv Mykola Lysenko National Academy of Music.

Baghdasaryan Razmik – Master's Student of the specialty 025 «Musical Art» of the Department of Music Theoretical Disciplines and Instrumental Training Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University.

Benziuk Oleksandr – Candidate of Culturology, Dean of the Faculty of Folk Instruments, Associate Professor at the Department of Bayan and Accordion National Tchaikovsky Academy Music of Ukrainian.

Bilousova, Svitlana – Ph.D. of Art, Associate Professor at the Department of folk instruments National Tchaikovsky Academy Music of Ukrainian.

Borangulova Assiya – Teacher of Kyzylorda Kazangap Musical Higher College (Kazangap, Kazakhstan).

Chernyag Kateryna – Master, Music Teacher at the Gymnasium in Altenburg (Germany), organizer and director of the children's musical theater «StageLab».

Demkiv Victoria – Master's Student in the specialty 014 Secondary Education (Art. Musical Art) of the Department of Music Theoretical Disciplines and Instrumental Training Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University.

Dubiy Andriy – Associate Professor of the Bayan and Accordion Department of the National Petro Tchaikovsky Music Academy of Ukraine.

Dushniy Andriy – Ph.D. in Education, Professor, Head of the Department of Music-Theoretical Disciplines and Instrumental Training Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

Dutchak Violetta – Doctor of Art Science, Professor, Head of the Department of Ukrainian Music and Folk Instrumental Art Preca-?pathian Vasyly Stefanyk National University

Dyakunets Myroslava – Master's Student in the specialty 014 Secondary Education (Art. Musical Art) of the Department of Music

Theoretical Disciplines and Instrumental Training Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University.

Gornostay Halyna – Master's Student of the specialty 025 «Musical Art» of the Department of Music Theoretical Disciplines and Instrumental Training Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University.

Grygoriev Lyubomyr – Master's Student in the specialty 014 Secondary Education (Art. Musical Art) of the Department of Music Theoretical Disciplines and Instrumental Training Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University.

Hamar Bozhena – Master's Student at the Krakow Academy of Music (Poland).

Heruth Nataliya – Dirigent MGH Akkordeon-Ensemble Musikgemeinschaft «Harmonie» Tamm-Hohenstange e.V. (Hessigheim, Germany).

Ivakhova Kateryna – Ph.D. of Art, Associate Professor at the Department of Musicology, Instrumental Training and Methods of Music Education Khmelnytskyi Humanitarian and Pedagogical Academy.

Ivaskiv Natalia – Master's Student of the specialty 025 «Musical Art» of the Department of Music Theoretical Disciplines and Instrumental Training Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University.

Kalashnyk Mariya – Doctor of Art, Professor of the Department of Musical Art of Kharkiv National Grygorii Skovoroda Pedagogical University, Honored Worker of Arts of Ukraine.

Karas Hanna – Doctor of Arts, Professor, Professor of the Department of Music Education and Conducting Methods Precarpathian Vasyl Stefanyk National University, Honored Worker of Culture of Ukraine.

Kozhushok Olga – Postgraduate Student of the Department of Ukrainian Music Studies and Folk Instrumental Art Precarpathian Vasyl Stefanyk National University.

Lastovetska Lyubomyra – Associate Professor of the Department of Vocal-Choral, Choreographic and Visual Arts Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University.

Lihotskyi Oleksandr – Graduate Student of the Department of Theory and History of Musical Performance Ukrainian National Petro Tchaikovsky Academy of Music.

Liu Kexin – Ph.D. Student at the Department of Instrumental Performance and Orchestral Conducting Ukrainian Mykhailo Drahomanov State University.

Liubinets Nazarii – Post-Graduate Student of the Department of Vocal and Choral, Choreographic and Fine Arts Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University.

Malakhova Marharyta – Candidate of Pedagogical Sciences, Head of the Department of Instrumental and Performing Arts of the Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University.

Marynin Ivan – Ph.D. in Pedagogy, Associate Professor, Deputy Director of the Kamianets-Podilskyi Professional College of Culture and Art.

Meng Fanyi – Postgraduate Student at the Lviv Mykola Lysenko National Academy of Music.

Molodiy Roman – Postgraduate Student of the Department of Ukrainian Music Studies and Folk Instrumental Art Precarpathian Vasyl Stefanyk National University.

Narymbetov Galymzhan – Teacher of Kazakh Kurmangazy National Conservatory (Almaty, Kazakhstan).

Okhmaniuk Vitalii – Ph.D. in Art, Professor, Dean of Culture & Arts Faculty, Professor at Department of Musical Art Lesya Ukrainka Volyn National University, Honored Arts Worker of Ukraine.

Onufrienko Viktor – Teacher-Methodologist of the Highest Category of the Kryvyi Rih Regional Professional Music College of the Dnipropetrovsk Regional Council.

Prikhodko Valeriy – Graduate Student of the 1st year Kharkiv Ivan Kotlyarevsky National University of Arts.

Salii Volodymyr – Ph.D. in Education, Associate Professor at the Department of Music-Theoretical Disciplines and Instrumental Training Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University.

Shafeta Valeriy – Ph.D. in Art, Associate Professor of the Department of Music-Theoretical Disciplines and Instrumental Training Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University.

Shturyn Yuriy – Master's Student in the specialty 014 Secondary Education (Art. Musical Art) of the Department of Music-Theoretical Disciplines and Instrumental Training Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University.

Stegney Svitlana – Honored Worker of Culture of Ukraine, excellent of education of Ukraine, director of the educational institution «Uzhgorod D. E. Zador Music Professional College» of the Zacarpathian Regional Council.

Stegney Volodymyr – Honored Worker of Culture of Ukraine, excellent of education of Ukraine, Head of the Folk Instruments Department of the educational institution «Uzhgorod D. E. Zador Music Professional College» of the Zacarpathian Regional Council.

Strenáčiková Mária (Jr.) – Associate Professor, PaedDr. Mgr., Ph.D., lecturer Faculty of Music Arts at the Academy of Arts in Banská Bystrica (Slovakia).

Strenáčiková Mária (Sr.) – Associate Professor, Mgr. art., CSc., lecturer Faculty of Music Arts at the Academy of Arts in Banská Bystrica (Slovakia).

Strilets Andrii – Doctor of Arts, Associate Professor, Head of the Department of Folk Instruments of Ukraine Kharkiv Ivan Kotlyarevsky National University of Arts, Honored Art Worker of Ukraine.

Strohan Mykola – Master's Student in the specialty 014 Secondary Education (Art. Musical Art) of the Department of Music-Theoretical Disciplines and Instrumental Training Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University.

Sydorets Tetyana – Assistant of the Department of Musical Art of the Faculty of Culture and Arts Lviv Ivan Franko National University.

Tarapata-Bilchenko Lidiia – Ph.D., Associate Professor at the Department of musical art Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko.

Yuziyuk Nataliya – Pianist-Teacher Department of Musical Art of Lviv Ivan Franko National University.

Zaiets Oksana – Senior Lecturer at the Petro Chubynsky Academy of Arts.

Zaiets Vitalii – Ph.D. in Art, Associate Professor at the Department of Bayan and Accordion National Petro Tchaikovsky Music Academy of Ukraine.

Zhang Ke – is a Postgraduate Student at the Lviv Mykola Lysenko National Academy of Music.

Zvarych Rostyslav – Master's Student, specialty 025 «Musical Art» of the Department of Music-Theoretical Disciplines and Instrumental Training Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University.

ЗМІСТ

ПИТАННЯ МУЗИКОЗНАВСТВА ТА МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Бензюк О., Душний А. Смислова відкритість інтерпретації: трансація, імпровізація, реінтерпретація, інтертекстуальність	4
Григор'єв Л., Душний А. Художньо-образний концепт інтерпретації музичного твору у класі баяна-акордеона: науково-методичний диспут	6
Демків В., Салій В. Виконавські методи сучасного скрипаля	9
Дубій А. Метафізичний Інтерактивний Реалізм як новий художній напрямок: концептуальні основи та естетичні принципи»	13
Дякунець М., Салій В. Трансцендентна природа вокалу	14
Заєць О. Заєць В., Душний А. Сміслові розгортання музичного матеріалу у бароковій музиці: виконавські виміри	18
Зварич Р., Салій В. Кларнет у мистецькому середовищі доби романтизму	21
Івахова К. Роль ансамблевої гри на фортепіано у формуванні музично-виконавських компетенцій студентів-піаністів	24
Карась Г. Культурна дипломатія українських естрадних співаків в перший рік сучасної російсько-української війни	27
Кожушок О. Музично-комедійний жанр у сучасній діяльності Івано-Франківського Національного Академічного драматичного театру імені Івана Франка	30
Лігоцький О. Мультикультурна палітра музиканта-виконавця: семіотика, етика та техніка в контексті крос-культурної компетентності	33
Маринін І. Періодизація розвитку диригентського виконавства (кінець XVIII – середина XIX століть)	36
Мен Фаньї. Роль хору у операх Брайта Шена: провідні образно-семантичні лінії	38
Молодій Р. Музичні виміри творчості Івано-Франківського Академічного Обласного театру ляльок ім. М. Підгірянки (з нагоди 80-річного ювілею)	40
Сидорець Т. Стилiстичні аспекти виконання орнаментики як виразово-емоційного елементу у фортепіанній музиці	44

Стреначікова М. (ст.), Стреначікова М. (мол.). Натхнення музикантів крізь століття – покровителька музики св. Цецилія	47
Чжан Ке. Традиційне і новаторське у трактуванні сопранових партій на прикладі опери «Рікша» Го Вендзиня	54
Юзюк Н. Виконавська і педагогічна діяльність представниці Галицької фортепіанної школи Дарії Герасимович	56

ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА АКАДЕМІЧНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Дутчак В. Творчий феномен Юрія Фединського (США – Україна): до ювілею митця	60
Білоусова С. Українська домра чотириструнна: визначення поняття у науковій літературі	64
Герут Н. Музична спільнота Гармонія Тамм-Хоенштанге	67
Горностай Г. Українські скрипкові ансамблі сьогодення: до питання класифікації	69
Малахова М. Синергія індивідуального і колективного в інструментальному ансамблі	72
Охманюк В. «Добре темперований клавір» Й. С. Баха як явище музичного мистецтва в баянному виконавстві ...	75
Приходько В. Творчі обрії Анатолія Нікіфорука крізь призму структурно-функціонального підходу	78
Стегней С., Стегней В. Микола Антоненко – основоположник народно-інструментального мистецтва та музичної педагогіки Закарпаття	80
Стрілець А. Слово про вчителя: Ігор Снедков	83

ПЕДАГОГІКА МУЗИЧНА ТА МИСТЕЦЬКА

Borangulova A. Methodological aspects of the creative development of a musician in the instrumental training class	88
Гамар Б. Навчання за кордоном очима українського студента: досвід, рефлексії, можливості	91
Лю Кесінь. Формування у майбутнього вчителя музики індивідуального стилю керівництва дитячим колективом	95
Стреначікова М. (мол.). Музичний виконавський страх та його причини	98

Строган М., Душний А. Деякі аспекти формування фахових компетентностей музиканта-інструменталіста	103
Тарапата-Більченко Л. Футуристичні обрії музичного мистецтва	106
Черняк К. Цінність української музичної освіти за кордоном: порівняння систем освіти в Україні та Німеччині	109
Штурин Ю., Салій В. Особливості пам'яті	113

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ

Андрієвська В. Продовження традицій неофольклоризму Львівської композиторської школи у фортепіанному тріо Ольги Криволап	116
Багдасарян Р., Шафета В. Творчість авторів-виконавців Львівської баянно-акордеонної школи: жанрові особливості	119
Іваськів Н. Український скрипковий репертуар для дітей у навчальному контенті сьогодення (Володимир Солонський, Олена Соловійова, Алла Царенко)	123
Наримбетов Г. До питання акордеонної музики європейських композиторів (Торбьорн Лундквіст, Юрген Ганцер, Єжи Мадравскі)	126
Калашник М. Репрезентація жанрової моделі фортепіанного циклу мініатюр в контексті світового та національного музичного мистецтва	130
Ластовецька Л. Неофольклоризм у хоровій творчості Миколи Ластовецького	132
Любінець Н. Методико-виконавський аналіз творів «Motion Trio»	135

СПОГАДИ, РЕЦЕНЗІЇ, ВІДГУКИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Маринін І. Гостьова лекція професора Душного А. І. в Кам'янці-Подільському	138
Онуфрієнко В. Спогади про старшого брата Анатолія Васильовича Онуфрієнка	140
Відомості про авторів	143

CONTENTS

QUESTION MUSICOLOGY AND MUSICAL PERFORMANCE

Benziuk O., Dushniy A. Semantic openness of interpretation: transaction, improvisation, reinterpretation, intertextuality	4
Grygoriev L., Dushniy A. Artistic and figurative concept of interpreting a musical work in the bayan-accordion class: scientific and methodological dispute	6
Demkiv V., Salii V. Performance methods of the modern violinist	9
Dubiy A. Metaphysical Interactive Realism as a New Artistic Direction: Conceptual Foundations and Aesthetic Principles	13
Dyakunets M., Salii V. The transcendental nature of the vocals	14
Zaiets O., Zaiets V., Dushniy A. Semantic development of musical material in baroque music: performance dimensions	18
Zvarych R., Salii V. The clarinet in the artistic environment of the era of romanticism	21
Ivakhova K. The role of ensemble piano playing in the formation of musical and performing competencies of pianist students	24
Karas H. Cultural diplomacy of ukrainian pop singers in the first year of the modern russian-ukrainian war	27
Kozhushok O. Musical-comedy genre in the modern activity of the Ivan Frankov National Academic Drama Theatre	30
Lihotskyi O. The multicultural palette of the musician-performer: semiotics, ethics and technique in the context of cross-cultural competence	33
Marynin I. Periodization of the development of conducting performance (late 18th – mid 19th centuries)	36
Meng Fanyi. The Role of the Choir in Bright Shen's Operas: Leading Image-Semantic Lines	38
Molodiy R. Musical dimensions of the creativity of the Ivano-Frankivsk M. Pidhirianka Academic Regional Puppet Theater (on the occasion of the 80th anniversary)	40
Sydorets T. Stylistic aspects of the performance of ornamentation as an expressive and emotional element in piano music	44
Strenáčiková M. (Sr.), Strenáčiková M. (Jr.). Saint Cecilia the patron saint of music has inspired musicians throughout the centuries	47

Zhang Ke. Traditional and innovative in the interpretation of soprano parts on the example of Guo Wendjin opera «Rickshaw»	54
Yuzyuk N. Performing and pedagogical activities of the representative of the Galician Piano School Daria Gerasimovych	56

THEORY AND PRACTICE ACADEMIC INSTRUMENTAL ART

Dutchak V. The creative phenomenon of Yuri Fedynsky (USA – Ukraine): to the artist's anniversary	60
Bilousova S. Ukrainian four-string domra: definition of the concept in scientific literature	64
Heruth N. Musikgemeinschaft Harmonie Tamm-Hohenstange e.V.	67
Gornostay H. Ukrainian violin ensembles today: on the question of classification	69
Malakhova M. Synergy of the individual and the collective in an instrumental ensemble	72
Okhmaniuk V. «The Well-Tempered Clavier» by J. S. Bach as a phenomenon of musical art in bayan performance	75
Prikhodko V. Anatoly Nikiforuk creative horizons through the prism of a structural-functional approach	78
Stegney S., Stegney V. Mykola Antonenko – founder of folk instrumental art and musical pedagogy of Zacarpattia	80
Strilets A. A word about the teacher: Igor Snedkov	83

PEDAGOGICS MUSIC AND ART

Borangulova A. Methodological aspects of the creative development of a musician in the instrumental training class	88
Hamar B. Studying abroad through the eyes of a Ukrainian student: experience, reflections, opportunities	91
Liu Kexin. Formation of an individual style of leadership of a children's group in a future music teacher	95
Strenáčiková M. (Jr.). Music performance anxiety and its causes	98
Strohan M., Dushniy A. Some aspects of formation of professional competences of the musician-instrumentalist	103
Tarapata-Bilchenko L. Futuristic horizons of musical art	106
Chernyag K. The value of Ukrainian music education abroad: a comparison of education systems in Ukraine and Germany	109

<i>Shturyn Y., Salii V.</i> Memory features	113
---	-----

COMPOSER CREATIVITY

<i>Andriyevska V.</i> Continuation of the traditions of neo-folklorism of the Lviv compositional school in Olga Kryvolap's piano trio	116
<i>Baghdasaryan R., Shafeta V.</i> Creativity of authors-performers of the Lviv bayan-accordion school: genre features	119
<i>Ivaskiv N.</i> Ukrainian violin repertoire for children in today's educational content (Volodymyr Solonskyi, Olena Solovyova, Alla Tsarenko)	123
<i>Narymbetov G.</i> On the question of accordion music by European composers (Torbjörn Lundquist, Jürgen Ganzer, Jerzy Madrawski)	126
<i>Kalashnyk M.</i> Representation of the genre model of the piano cycle of miniatures in the context of world and national musical art	130
<i>Lastovetska L.</i> Neo-folklorizm in the choral work of Mykola Lastovetsky	132
<i>Liubinets N.</i> Methodological and performance analysis of the works of «Motion Trio»	135

MEMOIRS, REVIEWS, COMMENTS, COMMUNICATIONS

<i>Marynin I.</i> Guest lecture by Professor Dushniy A. I. in Kamianets-Podilskyi	138
<i>Onufrienko V.</i> Memories of his older brother Anatolii Vasyliovych Onufrienko	140
<i>Information on authors</i>	148

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ХХІ СТОЛІТТЯ: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА

Збірник матеріалів та тез
X міжнародної науково-практичної конференції

1 травня 2025 року
м. Дрогобич

MUSIC ART XXI CENTURY: HISTORY, THEORY, PRACTICE

Collection of Materials and Theses
X International Scientific and Practical Conference
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University
May 1, 2025, Drohobych

Редактор-упорядник
Андрій Душний

Здано до набору 21.04.2025 р. Підписано до друку 05.06.2025 р.
Гарнітура Times. Формат 60х84 1/16.
Друк офсетний. Папір офсетний.
Ум. друк. арк. 9,32.
Наклад 300 примірників
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи Серія ДК № 2509 від 30.05.2006 р.

Друк ПП «ПІСВІТ»
Адреса: вул. І. Мазепи, 7, м. Дрогобич, 82100 Україна
тел. факс (03244) 3-38-50, тел.: 2-23-35, 2-23-76.