Міністерство освіти і науки України
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
Кафедра музично-теоретичних дисциплін
та інструментальної підготовки
Академія мистецтв у Банській Бистриці (Словаччина)
Факультет музичного мистецтва

НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО НА ЗЛАМІ XX – XXI СТОЛІТЬ

Збірник матеріалів та тез
XVIII міжнародної науково-практичної конференції

5 грудня 2024 року
м. Дрогобич

FOLK-INSTRUMENTAL ART AT THE TURN OF XX – XXI CENTURY

Collection of materials and theses
XVII International Scientific and Practical Conference

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,
December 05, 2024, Drohobych

Редактор-упорядник
АНДРІЙ ДУШНИЙ

Дрогобич
ПО́СВІТ
2024

Рекомендовано до друку
Вченою радою Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка (протокол № 11 від 19 грудня 2024 року)

Рекомендовано до друку Факультетом музичного мистецтва
Академії мистецтв у Банській Бистриці
(протокол № 11 від 27 листопада 2024 року)

УДК 78 (063)
ББК 85.31я431
Н 30

Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть: збірник матеріалів та тез XVIII міжнародної науково-практичної конференції (Дрогобич, 5 грудня 2024) / [Редактор-упорядник А. Душний]. Дрогобич: Посвіт, 2024. 143 с.

Folk-Instrumental Art at the turn of XX – XXI century: collection of materials and theses XVIII International Scientific and Practical Conference (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, December 5, 2024) / [Editors-compilers A. Dushniy]. Drohobych: Posvit, 2024. 143 s.

У збірнику вміщено статті та тези учасників XVIII міжнародної науково-практичної конференції «Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть». Свої наукові дописи пропонує наукова спільнота України, Словаччини, Польщі, Німеччини, Болгарії, Китаю. В матеріалах висвітлено актуальні проблеми виконавського музикознавства, мистецької освіти та виховання, композиторської творчості, народно-інструментального мистецтва.

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

ISBN 978-966-2248-77-7
ББК 85.31я431

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 Врвінського.

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, 2024
© Пóсвіт, 2024

ВИКОНАВСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

Вікторія АНДРІЄВСЬКА
(Львів, Україна)

ЕВОЛЮЦІЯ ЛЬВІВСЬКОЇ КАМЕРАЛІСТИКИ У КОНТЕКСТІ СТИЛІСТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ 20-х – 30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

1920 – 1930-ті роки – новий, надзвичайно цікавий період духовного розвитку музичної інтелігенції Львова. Після закінчення Першої світової війни поруч з творчістю польських композиторів розпочинається бурхливий розвиток східногалицької музичної культури в цілому та її окремих жанрів, особливо тих, що були пов'язані з камерним (вокальним та інструментальним) музикуванням. Кращі галицькі музиканти, після здобуття середньої спеціальної музичної освіти у Львові, продовжують вищу освіту в загальновизнаних музичних європейських центрах – Празі, Відні, Берліні, Парижі, щоби повернутися на Батьківщину і своєю працею допомогти їй зайняти гідне місце у когорті передових європейських шкіл.

На формування творчого світогляду молодих львівських композиторів початку 1920-х років великий вплив мали культурно-мистецькі процеси, що відбувалися у повоєнній Європі. Поява різноманітних нових течій у європейському музичному мистецтві початку ХХ ст. давала можливість пошуку і вибору свого індивідуального шляху в музичній творчості. Перші десятиліття ХХ століття позначені зростанням особливої зацікавленості різними жанрами камерно-інструментального ансамблю. Камерні жанри за своєю природою, мобільними складами якнайкраще надавалися для пошуків і знаходження найтонших деталей; вони в більшій мірі, ніж інші жанри, були гнучкими й мобільними; в них легше, ніж у симфонічних чи оперних творах, виділити потрібний тембр, індивідуальну специфіку кожного інструменту, знаходити нові образно-виразові можливості завдяки новаторському використанню інструментальних складів, штрихів, нових способів звуковидобування.

Еволюція камерної інструментальної музики початку ХХ століття була пов`язана з основними стилістичними напрямами

того часу. Для камерної музики зламу століть типовим було тяжіння до пізньоромантичних засобів. Ще більше її приваблював імпресіонізм з його втіленням миттєвих швидкоплинних образів-станів, найтонших психологічних рефлексій, ледь вловимих відчуттів, натхненною поетизацією пейзажів, жанрових замальовок і портретів, увагою до виразових деталей. Камерна музика була відкрита також для новацій *експресіоністів* з їх трагічним світовідчуттям передодня Першої світової війни, відмовою від тональної організації, новим відчуттям музичного часу, суб`єктивною загостренністю почуттів та тяжінням до самозаглиблення. Камерні жанри приваблювали, безумовно, і в зв`язку з інтенсивним розвитком *неоклассицизму* [1, 193].

Молода генерація львівських митців, що увійшла до львівської композиторської школи в другій половині 1920-х рр., прагнула поєднати національні традиції з новими естетичними якостями, причому кожний з її представників шукав свій власний індивідуальний стиль, орієнтуючись на ідеали передової чеської школи (Новак, Сук, Яначек), а також по-різному розвиваючи традиції Лисенкової школи та своїх старших колег (передусім Барвінського)

Особливо продуктивним періодом для жанру камерного ансамблю став кінець 1920-х – початок 30-х рр., який вдихнув у стилістику камерного ансамблю чимало нових рис – неокласичних (З. Лисько, Ю. Кофлер, М. Колесса), авангардних (серійна тональність у Струнному тріо Ю. Кофлера), неофольклорних, а також впливів джазової стилістики (М. Колесса, Н. Нижанківський).

Формування жанру камерного ансамблю в Н. Нижанківського (як і його старших сучасників С. Людкевича та В. Барвінського) відбувалося на основі *пізньоромантичної* стилістики. Про ґрунтовне засвоєння традицій чеської школи свідчить поява Фортепіанного тріо. Вперше в галицькій музиці митець звертається до *барокових* форм (варіації на *basso ostinato* у 2 частині, фуга з центрального епізоду фіналу), наповнюючи їх самобутнім національним змістом. «Інтонаційний словник» Тріо збагатив фонд лексем східногалицької пісенності стилістикою *епічної* традиції (дума), обрядових жанрів (голосіння), а також жанрами *православної монодії* (хорал «Со духи праведних»).

Вперше втілена у камерному жанрі ідея епічності уособлена через загальнонаціональний символ думи (теми Батьківщини) визначила семантично-структурні особливості першої частини («уступове» розгортання драматургії), комплекс виразових засобів (ладо-ритмічна модальність, розширена тональність, лінеарність мислення), цитування православної монодії – строфічність басо-остинатних варіацій – другої. Фортепінне тріо поруч з ансамблями Б. Лятошинського та М. Колесси увійшло до «золотого фонду» української камерно-інструментальної класики. Його традиції знайшли творче продовження у жанрі камерного ансамблю наступних поколінь українських композиторів XX століття – М. Скорика, Є. Станковича та молодшої генерації (Б. Фроляк).

З утвердженням *неокласичних* тенденцій пов'язаний Струнний квартет З. Лиська, новаторський за музичною мовою, орієнтованою на розширену 12-ступеневу тональність Гіндемітового типу. Ліричні сторінки, забарвлені національними ідіомами (зокрема, жанр журливої пісні). Новаторським виявилося і трактування двочастинної драматургійної моделі (Andante – Adagio/Andante). За високими мистецькими якостями Квартет належить до кращих здобутків жанру камерно-інструментального ансамблю 1920-х років української музики в цілому.

Важливою сторінкою в еволюції камерно-інструментального ансамблю кінця 1920-х – початку 30-х рр. стали Струнний квартет (1928) та Фортепіанне тріо (1931) Р. Сімовича. Квартет виявив взаємодію рис *модернізму* та *фольклоризму*, що проявилося в засобах музичної виразності та принципах формотворення. Архітектоніка циклу заснована на принципі багатократного співставлення колористичних ресурсів тематизму, з широким застосуванням *імпресіоністичної* стилістики (подібно до Барвінського). Стилізація архаїчних рис народно-ладового мислення засобами ладозвукорядної та ритмічної модальності, властивої гуцульському фольклору, поєднана з рисами мажоро-мінору, ефектами політональності (III, IV частини) – яскравий вияв стилю камерно-інструментального письма композитора.

Фортепіанне тріо Р. Сімовича за музичною мовою перегукується з стилістикою ранніх квартетів Б. Лятошинського (характерні гармонії, поліфонічна техніка).

Фортепіанний квартет М. Колесси (1930) – одна з перлин сучасного українського камерно-інструментального ансамблю – завершив пошуки львівських композиторів у жанрі камерно-інструментального ансамблю 1920-х років. За глибиною узагальнення, проникнення в народно-жанрову сферу він віддзеркалив різні тенденції модернізму – *неокласицизм, пізньоромантичну сецесію, неофольклоризм, впливи джазу.*

Новаторство стилістики досягнено М. Колессою через органічний синтез рис етнолокальних музичних діалектів (гуцульського, бойківського, лемківського), що розширило семантичний словник українського інструменталізму, та нових жанрово-формотворчих моделей (поєднання коломийки та фуги).

Нові явища інструменталізму М. Колесси, здійснені на основі засад народно-професійного інструменталізму, суголосні пошукам молодих Б. Лятошинського, В. Косенка, Б. Бартока, пізнього К. Шимановського, а також Л. Яначека (перенесення прийомів стоп-кадру з оперної драматургії митця).

У 1920-х – 1930-х рр. жанр камерного ансамблю збагатився новими творами польських композиторів – Ю. Кофлера та Т. Маєрського. Струнне Тріо Ю. Кофлера (1928) в польській музичній культурі Львова стало новаторською спробою синтезу неокласичних пошуків з *серійною* технікою. Оперуючи серійною тональністю (до якої Кофлер прийшов водночас із А. Берґом), автор створив самобутній циклічний твір, новаторство якого відразу ж було помічене на європейському рівні. Його пошуки співзвучні також світовим тенденціям розвитку інструменталізму 1920-х років. Традиції музичної стилістики Тріо знайшли продовження у камерно-інструментальних ансамблях львівських композиторів (С. Лукіянович-Туркевич, В. Флиса, додекафонні твори якого не збереглися, А. Нікодемовича).

Фортепіанний квінтет Т. Маєрського, присвячений трагічній загибелі М. Карловіча (1908), органічно поєднав *пізньоромантичн*і риси лістівсько-штраусівського поемного симфонізму (спосіб трансформації тематизму, архітектоніка сюїтно-варіаційного циклу) з особливостями польської народної та міської побутової музики того часу (колискова, вальс, вальс-бостон). Камерні ансамблі польських митців Львова стали ва-

гомим внеском в розвиток жанрів польської камерно-інструментальної музики 1920-х – 1930-х рр..

Література:

1. Андрієвська Вікторія Вадимівна. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття. Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво: дис. … канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2010. 202 с.

Іванна АМБРОЗЯК
(Івано-Франківськ, Україна)

ОБ'ЄКТИ ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВА В БАНДУРНОМУ МИСТЕЦТВІ СУЧАСНОСТІ

Будь яке наукове дослідження неможливе без опори на достовірні історичні джерела, які розрізняються за їх походженням, інформативним змістом, часовими історичними характеристиками, репрезентативною формою. Раціональна класифікація, систематизація й наукове осмислення джерел дозволяє підготувати методологічне підґрунтя у наукових дослідженнях, виявити вже наявні чи відсутні для подальшої роботи [3]. Відповідно до класифікації джерел української музичної культури (за Л. Корній) розрізняють п'ять основних типів: писемні, речові, візуальні, звукові, змішані [4, 108]. Їх питома вага у кожному із досліджень буде різнитися, зумовлювати розширення пошукового кола.

Бандурне мистецтво, що активно розвивалося з початку ХХ ст., увібравши в себе традиції кобзарства попередніх століть і здобутки академічної музики, сьогодні становить вагому сторінку української національної музичної культури. Активізація наукових досліджень саме у напрямі бандуристики (за І. Дружгою [1]) зумовлює потребу у виявленні множини джерельних об'єктів у бандурному мистецтві та їх систематизації.

Серед **писемних** слід відзначити найперше *нотний вид*, нотні джерела, які різняться за видами: рукописні, друковані, електронні. У всіх використовується п'ятилінійна система но-

тації. Попри численні друковані видання (у т.ч. «серійні», продовжувані), чимало нотних бандурних творів залишаються у рукописах і потребують свого нотного набору, публікації та оприлюднення. Сьогодні активізуються спроби створення нотних каталогів бандурного репертуару, хоча вони в більшості охоплюють зразки творів 60–90-тих рр., меншою мірою – початку 2000-них. Серед них слід відзначити проєкт «Bandura Spase» (О. Бура, Київ) [5]. Їх жанрову специфіку визначають інструментальна (сольна, менше ансамблева) і вокально-інструментальна (більше жіноча ансамблева, менше сольна – чоловіча, жіноча, дитяча) музика. Іншим видом постають *фольклорні джерела*, переважно кобзарського періоду, зафіксовані фольклористами М. Лисенком, К. Квіткою і Лесею Українкою, Ф. Колессою та ін. Вони переважно репрезентують епічні жанри (думи, історичні пісні), сатиричні й жартівливі пісні, а також інструментальні танці. До них постійно звертаються нові дослідники і виконавці традиційних жанрів.

Музикознавчі праці щодо бандурного мистецтва нечисленні, тут слід відзначити ряд монографій, рукописів дисертацій, статей, виданих в Україні переважно з кінця 90-тих рр. і до сьогодні – першої чверті XXI ст. Переважно вони носять музично-історичний та музично-культурологічний характер. В останні десятиліття до них додалися повернуті, або ж перевидані дослідження науковців українського зарубіжжя – з діаспори [2]. Серед *музично-освітніх праць* вирізняються підручники гри на бандурі, які, на жаль, нечисленні, і переважно видані до періоду Незалежності України (Г. Хоткевич, М. Опришко, В. Кабачок і Є. Юцевич, С. Баштан). В останні роки з'явилися друком навчально-популярні видання М. Залізняк, В. Іщенко та ін. Активно видаються репертуарно-методичні посібники О. Герасименко, Л. Мандзюк, О. Вільгуцької, Б. Стандари, Н. Курило та ін.

Інші види *інформаційних джерел* – періодична преса, документи організацій, інституцій, колективів щодо бандурного мистецтва нечисленна, і, на жаль, неупорядкована. Тут можна лише відзначити оцифроване видання журналу «Бандура», що виходив друком у Нью-Йорку у 1981–2001 рр., окремі матеріали сайту «Діаспоріана». Також певна інформація сконцентрована на вебсайтах окремих організацій чи колективів. Значно активі-

зувалося видання *науково-довідкової літератури* (енциклопедії, довідники Б. Жеплинського, В. Єсипка, узагальнення регіональних здобутків бандуристів Тернопільщини, Львівщини, Івано-Франківщини, Рівненщини, Волині, Чернігівщини, Слобожанщини, ін.).

Серед другого типу – **речових джерел** – у бандурному мистецтві слід відзначити вид *зразків музичних інструментів*, що знаходяться у багатьох музейних та приватних колекціях України, європейських країн та окремих країн Азії й Америки. На жаль, до сьогодні відсутній комплексний каталог таких інструментів, що включають об'єкти різних історичних епох – від XVII ст. і до сьогодні – кобзи, бандури, торбани. Саме музичні інструменти – їх морфологія (будова), кількість струн і стрій, етнодизайн дають можливості наукових узагальнень рівня музичного виконавства, репертуарних можливостей гри і акомпанементу.

Наступний вид речових джерел – ***меморіальні речі*** – також переважає у музейних фондах. Серед кобзарських і бандурних зразків слід відзначити особисті й професійні речі кобзарів-бандуристів у Музеї Т. Шевченка у Києві та Каневі, Музеї І. Гончара, історичних музеях Львова, Луцька, Чернігова, Харкова, Полтави, а також невеликих експозицій музеїв Надвірної, Коломиї (Івано-Франківська обл.), Кременця, Бережан (Тернопільська обл.), ін.

Третій тип візуальних джерел щодо бандурного мистецтва найбільше репрезентує ***світське образотворче мистецтво –*** картини, скульптури, фрески, стилізовані релігійні картини, зокрема зображення козака Мамая з кобзою-бандурою, а також сучасних кобзарів-бандуристів, історичні події за участі кобзарів. *Вид кіно-і фотодокументів* у бандурному мистецтві сьогодні потребує не лише значної пошукової роботи щодо їх віднайдення, атрибуції, ідентифікації, упорядкування, але й оцифрування для максимальної доступності для вчених.

Четвертий тип – **звукові джерела** – на сучасному етапі наукових досліджень набуває важливого значення для відтворення записів звучання кобзарської музики на фонографі, записів бандуристів на платівках, плівках, касетах, компакт-дисках та ін. На сьогодні багато оцифрованих джерел можна знайти у мережі Інтернет.

П’ятий тип – **джерела змішаного типу** – щодо бандурного мистецтва **–** це записи драматичних вистав з музикою, кінофільмів, телепередач та відеокліпів, які можна класифікувати як аудіо-візуальні джерела. Цей тип джерел, на відміну від звукозаписів, практично не досліджений і не класифікований.

Таким чином, множина об’єктів джерелознавства у бандурному мистецтві хоча й багата, але в більшості ще потребує своєї класифікації та наукового узагальнення.

Література:

1. Дружга І. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи: дис. … канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2021. 218 с.
2. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI століття: [монографія]. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с. + 72 іл.
3. Історичне джерелознавство: [підручник] / [Авт.: Я. С. Калакура, І. Н. Войцехівська, С. Ф. Павленко, Б. І. Корольов, М. Г. Палієнко; Гол. ред. С. В. Головко]. Київ: Либідь, 2002. 488 с.
4. Корній Л. Джерелознавство історії української музичної культури: [монографія]. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; Ніжин: Лисенко М. М., 2019. 312 с.
5. Banduraspace. URL: https://banduraspace.com/

Орест АЛЬФАВІЦЬКИЙ,
Андрій ДУШНИЙ
(Дрогобич, Україна)

ЗНАЧЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ІМІДЖУ У СИСТЕМІ ФОРМУВАННЯ МУЗИКАНТА-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА

Імідж музиканта-інструменталіста, це широке поле діянь, яке бере початок з перших кроків опанування грою на музичному інструменті, постійної роботи над собою, накопичення знань, умінь та навичок, балансування між навчанням та вдосконаленням, грою та мистецтвом виконавської інтерпретації. Досвід інструментального виконавства формується протягом років, його

практичне використання – запорука професійного опанування та роботи над власною психомотиваційною складовою.

Імідж музиканта-інструменталіста – це не тільки віртуозність, поведінка на сцені та здатність саморегуляції загальнотворчого процесу. Тут варто звернутися до сценічного образу, як елементу професійного надбання індивідуума. Саме сценічний образ створюється спеціально, що виділяє його з поміж інших артистів. Вітається увага на жестикуляцію, міміку, поставу та подачу матеріалу, інструмент та його акустичну приналежність, звукотембральне втілення художнього змісту твору, елементи театралізації та перфоменту, здатність тримати інтригу засобами динамічно-артикуляційного нарощування мікро- макро інтонаційних зворотів та кульмінаційних піднесень, тощо.

Сценічний імідж музиканта-інструменталіста покликаний відображати сценічний образ, сформований відповідною командою, вмотивованих особистостей у пролонгації майбутнього викладача музичного мистецтва з метою розвитку його індивідуально-перспективних виконавських здібностей. Він має низку відповідних характеристик. формування бачення певного індивідуума у свідомості соціальних мас як цілісний образ без додаткової напруги в соціумі; імідж має властивість видозміни, і тим самим може бути не стабільним, тому варто бути реалістом і конкретизуваи фкти на певний період із певними досягненнями.

Тому, імідж музиканта-інструменталіста повинен бути «прагматичним, створюватися для вирішення певного завдання, мати значний емоційний компонент і бути варіативним, мати здатність змінюватися залежно від очікувань цільової аудиторії» [1, 285].

У контексті сказаного, широка амплітуда іміджмейкерства активізується у сфері шоу-бізнесу, ротації та популяризації естрадних співаків та естрадного мистецтва загалом. Але, не поодинокими є приклади ротації і утвердження статусу виконавців-інструменталістів. Так, серед таких варто назвати І. Саєнка, В. Мурзу, В. Зубицького, В. Рунчака, Є. Черказову, О. Божика, М. Которович, Б. Півненко, Й. Єрміня та ін. У гроні колективного академічного виконавства, свій імідж утвердили НАОНІ-оркестра, квартет баяністів імені Миколи Різоля, ан-

самбль «Високий замок», дует «B&B (бандура та баян) project», ансамбль «Київські солісти», «Київська камерата» та ін.

Наступним фактором формування сценічного іміджу музиканта постає його власна стратегія розвитку. У формуванні вчителя музичного мистецтва в класі інструментальної підготовки така реалізація є актуальною. Варто звернути увагу на гроно переможців світових конкурсів, які самостійно працюють над стратегією розвитку власного іміджу (П. Гільченко, Д. Снігірьов, Р. Пунейко, Р. Чворсюк, С. Сапун та ін.). Це не поодинокі випадки а система індивідуалізації іміджоротації власного таланту та здатності себе запропонувати соціумі у реаліях сьогодення.

Важливим фактором постає соціальна активність крізь призму участі у концертах, фестивалях, благодійних акціях. Тут варто акцентувати увагу на розширенні аудиторії, кола спілкування, власної стратегії розвитку популярності, підкорення глядацької аудиторії, розширення *попит – пропозиції.* У такому режимі діяльності варто відзначити українських інструменталістів І. Саєнка, В. Попадюка, М. Которович, П. Гільченка, Н. Пилатюка, колектив «Fiji Band» та ін.

Позитивним фактором формування сценічного іміджу постає активність у соціальних мережаї Фейсбук, Тік-ток, Інстаграм, Телеграм. Ключовий елемент – систематичне оновлення контенту, вчасні відповіді на питання дописувачів, соціальна комунікація, аналіз думок та пропозицій, тощо. Співпраця із журналістами, інтерв'ювання, тощо – тісний взаємозв'язок із зацікавленими фанатами, прихильниками. Водночас, така діяльність дає можливість організації концертів, концертних турів, популяризації певного репертуарного контенту, презентації нового твору, ротації власної стратегії розвитку та популяризація свого творчого напрацювання в цілому.

Таким чином, сценічний імідж музиканта-інсрументаліста – образ, сформований крізь призму власної виконавської майстерності, носить стратегічно-важливе значення для популяризації власної творчої діяльності у сфері формування майбунього вчителя музичного мистецтва.

Література:
1. Верещака А. Формування іміджу естрадного виконавця. *Культура України.* 2014. Вип. 46. С. 283–289.

Володимир БОРДОНЮК
(Одеса, Україна)

НОВІТНІ МОЖЛИВОСТІ ІНСТРУМЕНТУВАННЯ ЯК НЕВІД'ЄМНА ЧАСТИНА СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

В жодну епоху в історії музики не було стільки розмов про інструментарій, як сьогодні. Якщо перенести це знамените вступне слово з *інструментального лебре* Г. Берліоза на західну авангардну музику XX – XXI століть, відразу стає зрозумілим розвиток, якого зазнала концепція інструментування за останні 150 років: Важливість феномену, а разом з ним і ідея емансипації кольору тону як кінематографічного, незалежного композиційного параметру поряд з гармонією, контрапунктом і мелодією не вимагає обґрунтування. Такий процес тривав від початково *ручного* через Р. Вагнера, К. Дебюссі, А. Шенберга, Е. Вареза, Д. Лігеті до чіткого музичного інструментарію Г. Лахенманна або так званої *Musique spectrale* деяких французьких композиторів (Ж. Грізі або Т. Мурая). Таким чином, мислення і робота в термінах звуку, має тенденцію до *придушення* інших музичних параметрів а численна кількість підручників і посібників з інструментування та оркестрування є логічним наслідком цього.

Сьогодні, підручникова література з інструментування знаходяться в центрі уваги, особливо у сфері розширених технік гри й реагування мультифонічних звуків для сопраносаксофона та нотних нотатків різних шумів на акордеоні. Такі процеси мають ознаки нових технік гри на традиційних інструментах. Якщо, для прикладу, розглянути можливості трансформування композицій за допомогою електронних носіїв, у яких написання для інструментів є лише одним елементом, то про концепцію інструментування можна подумати надалі, включаючи як електронні інструменти так і мікрофонування. Використання різних форм електроніки – це невід'ємна частина сучасного технічного приладу.

Валентина ВІГУЛА
(Ужгород, Україна),
Михайло ВІГУЛА
(Мішкольц, Угорщина)

ОРГАНІЗАЦІЯ КОНЦЕРТНОГО ТУРУ ДЛЯ УКРАЇНСЬКОГО КОЛЕКТИВУ ЗА МЕЖАМИ УКРАЇНИ

У 2017 році Михайло Вігула заснував Продюсерський центр «BMC STRONG SOLUTION», головною метою якого є організація мистецьких заходів в різних жанрах: вокально-хореографічні, театральні, образотворчо мистецькі та музичні. За сім років функціонування «BMC STRONG SOLUTION» були засновані п'ять міжнародних фестивалів («Жайворонок», «Дні української та угорської пісні», танцювальний фестиваль «Хвилі Дунаю», «Дні Музики») в яких, окрім учасників з країн Європейського союзу, загалом взяли участь біля 27 колективів з різних куточків України. Щорічно, переважно для українських виконавців, організовані та проведені від 7 до 10 музичних концертних турів містами Угорщини та багато інших мистецьких заходів.

В процесі організації міжнародних івентів, а також під час проведення своїх власних концертних турів з фольклорним ансамблем народних інструментів «МАКИ», визначився певний сценарій підготовки та проведення виїзного туру. Звичайно, у кожному конкретному випадку існує безліч організаційних нюансів, які можуть вплинути на загальний успіх туру, але все ж таки, у даній публікації окреслюється головна лінія сценарію підготовки до концертного туру, і як підтверджує власний досвід, що дотримання якої в значній мірі допоможе успішно виступити та уникнути зайвих організаційних проблем.

Отже, в першу чергу, необхідно налагодити безпосередній контакт з організацією, яка запрошує та для уникнення будь-яких непорозумінь отримати запрошення (а ще краще договір) з вказаними умовами запрошення. Тобто, слід заздалегідь підготувати всі необхідні для гастролей документи (такі як, наприклад, дозволи для вивозу і ввезення музичних інструментів закордон). Тільки після цього, як вдалося полагодити всі правові формальності, варто домовлятись та бронюва-

ти проживання й проїзд. Досвід підтверджує, що саме така почерговість є правильною.

Наступним важливим фактором успішного виступу, є наявність власних, необхідних для виступу речей. Наприклад, якщо це фонограма, то хоча б на двох медіаносіях, якщо це гітарний кабель, то свій власний, провірений, якщо це ноти, то було б доречно зробити копії в інтернет мережі (наприклад Google Drive).

Важливе значення має вивчення особливостей країни в якій відбудеться запланований захід. Для кожної країни, національності є свої, притаманні саме їй характеристики сприйняття. Зокрема, досвід показує, що одну й ту саму програму зовсім поіншому сприймають, наприклад в Угорщині та Китаї, або в Іспанії та Румунії. Єдиним моментом, що має бути незмінним у концертних програмах, це наявність українських національних номерів, щоб з честю презентувати культурні та художні цінності України.

В наш час одним з невід'ємних факторів успішного творчого майбутнього є онлайн маркетинг! Якщо мова йде про музичний колектив, то присутність концертних відео у соціальних мережах та відеомережах значною мірою вплине на вдалу підготовку до концерту з боку запрошуючої сторони. Це дасть технічному персоналу чітке розуміння складової частини вашого проєкту, позитивно вплине на попереднє знайомство з публікою, буде ключовим фактором для подальшої співпраці з продюсерами та імпресаріо. Розглянуте нами питання є мало висвітлене, але доволі актуальне. Варто пам'ятати, що в сучасному світі саме гастрольна діяльність це один із найважливіших процесів мистецького й творчого життя кожного професійного колективу.

Edyta WOLAŃSKA
(Szczecin, Poland)

JĘZYK MUZYCZNY I CHARAKTERYSTYKA WYBRANEJ TWÓRCZOŚCI ARTURA CIEŚLAKA PRZEZNACZONEJ NA SKŁAD KAMERALNY SKRZYPCE I AKORDEON

Ostatnie dziesięciolecia to okres działalności kompozytorów polskich o skrystalizowanym profilu artystycznym. Do grona artystów, którzy swoje poszukiwania oparli zarówno na

najnowszych technikach kompozytorskich, jak i historii niewątpliwie należy Artur Cieślak. W utworach kompozytora możemy odnaleźć wiele zjawisk będących kontynuacją postmodernistycznych przemian. Ponadto zasadniczy aspekt jego twórczości stanowią poszukiwania, mające na celu uzyskanie emocjonalnego środka przekazu. Emocje, to czynnik, który kompozytor określa jako niezwykle istotny i właśnie im podporządkowuje wszystkie zamiary artystyczne, nawet te oparte na głębokiej analizie intelektualnej.

W trakcie prywatnej rozmowy podkreśla kompozytor: «Jeśli miałbym sam się określić/zlokalizować, to czuję największą łączność ze zjawiskiem, które jest ostatnio nazywane postmodernizmem, ten postmodernizm, który zakłada możliwość nawiązywania do dowolnych technik i tworzenia z tego jakieś nowej jakości. Nawet w skrajnych przypadkach możliwość wykorzystania, czy też zapożyczenia technik typowych dla baroku, ale nie na zasadzie neoklasycyzmu tylko na zasadzie cytatu lub wstawienia tego w jakiś inny kontekst. Jest to sięgnięcie do rozwiązania, czy też figury melodycznej, która jest typowa np. dla baroku i osadzeniu jej w stylu muzycznym charakterystycznym dajmy na to dla Krzysztofa Pendereckiego. Ważne tutaj są kontrasty. Być może przykład, który podałem jest dość jaskrawy, jednak może to trochę zobrazować, dlaczego gdzieś tam czuję łączność z romantyzmem. Z jednej strony uważam się za kompozytora, który przywiązuje dużą wagę do sfery intelektualnej, formy, precyzji zapisu, to wszystko jest dla mnie bardzo istotne, a jest charakterystyczne raczej dla kompozytorów lat 60 czy też klasyków, albo innych działających lata wstecz dla których to rozum był bardzo ważny. Niemniej jednak, jeśli analizuje sobie, o co tak naprawdę chodzi mi w utworze, to na pierwszym planie są zdecydowanie emocje. W związku z czym powiedziałbym o sobie – to jest raczej jakaś mieszanka, a w postmodernizmie taka mieszanka jest właśnie dopuszczalna» [1].

Cechą charakterystyczną utworów Artura Cieślaka jest precyzja przy doborze tempa przez kompozytora, jego ruchliwość jest dodatkowo wspomagana przez nagłe zmiany, niekiedy odbywające się na przestrzeniach jednotaktowych. Aspekt metro-rytmiczny ma dla kompozytora znaczenie fundamentalne, na bazie którego wykonawca powinien kształtować pozostałe istotne kwestie

interpretacyjne. Tak, istotne, aby wykonawca dokładnie odczytał tekst nutowy, który jest dość szczegółowo opisany, kolejno dodał coś od siebie, nigdy natomiast w odwrotnej kolejności.

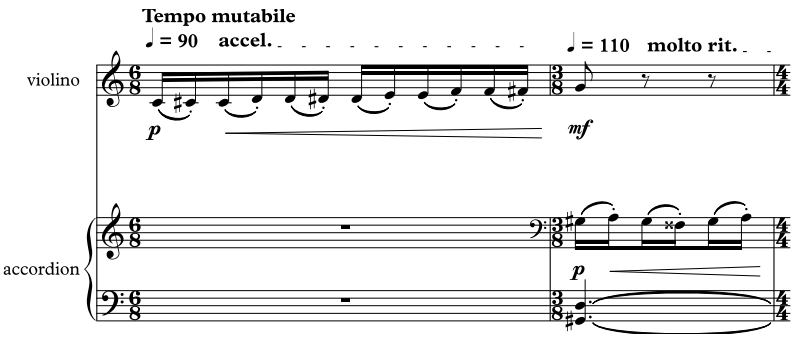
Kompozytor dąży do wypracowania własnego języka artystycznego kierując się zarówno logiką, jak i elastycznością. Przejawia w swojej twórczości wpływy Witolda Lutosławskiego, szczególnie w aspekcie aleatoryzmu kontrolowanego oraz Iannisa Xenakisa[1], jednakże nie posługuje się on metodami pozamuzycznymi, takimi jak programy komputerowe, czy systemy matematyczne, wykorzystuje natomiast elementy wpływające na mechaniczny i powtarzalny (często zaczerpnięty z *minimal music*) charakter dzieł.

W kontekście kształtowania formy, kompozytor chętnie czerpie inspirację z minionych epok. W jego obszarze zainteresowań znalazły się dotychczas: Lisztowska koncepcja formy syntetycznej, idea formy otwartej Bouleza, Cage'a i Stockhausena oraz jej odmiany reprezentowane przez Serockiego i Lutosławskiego. Pośredni wpływ na sylwetkę artystyczną Artura Cieślaka mieli ponadto spektraliści – przybliżając możliwości tkwiące w modyfikacjach perspektywy czasowej materiału muzycznego, postmoderniści – wskazali na siłę oddziaływania odpowiednio zastosowanego i przetworzonego cytatu, i wreszcie aforystyczny styl Weberna, który uświadomił, jak wiele treści można zawrzeć w jednym dźwięku i ciszy [2].

W roku 2021 za sprawą współpracy Edyty i Olega Wolańskich z Arturem Cieślakiem powstał utwór o nazwie *Dialog* przeznaczony na duet skrzypce i akordeon. Utwór ten możemy podzielić na odcinki, których konstrukcja oparta została na jednym interwale z grupy dysonansów. Budowa pierwszego z nich bazuje na odległości sekundy małej, a podstawę konstrukcyjną stanowią chromatyczne pochody szesnastkowe (Przykład 1).

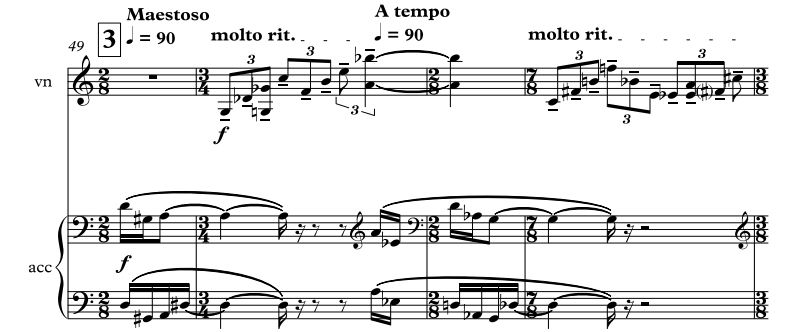
[1] Iannis Xanakis (1922-2001) komponował przy użyciu metod matematycznych, tj. w oparciu o rachunek prawdopodobieństwa, teorię gier, oraz teorię zbiorów i logikę matematyczną, [w:] Chodkowski A., *Encyklopedia Muzyki PWN*, Warszawa 2001, s. 963.

Przykład 1. A. Cieślak, *Dialog*



W centralnym odcinku kompozytor posłużył się w głównej mierze odległością trytonu (Przykład 2).

Przykład 2. A. Cieślak, *Dialog*



Trzecim i ostatnim sposobem traktowania materii dźwiękowej przez Artura Cieślaka w utworze *Dialog* są serie dźwiękowe, podobne są one do serii dodekafonicznych, jednak nie są wykorzystywane w sposób ścisły, ale traktowane swobodnie oraz poddawane licznym przekształceniom.

Toccata postmodernistycznej Artura Cieślaka - kolejny utwór na skład kameralny skrzypce i akordeon, który jednocześnie najpełniej obrazuje to, iż kompozytor tworzy w duchu XX wiecznego *postmodernizmu.* Prawykonanie utworu odbyło się 25 października 2021 r. w Sali Kameralnej Pałacu pod Globusem w Szczecinie. Pierwszymi wykonawcami byli Edyta Wolańska (skrzypce) i Oleg Wolański (akordeon) – duet, któremu jednocześnie została

dedykowana *Toccata Postmodernistyczna.* Epoką, której wpływ najwyraźniej został zaznaczone w utworze jest barok. Cytaty zaczerpnięte z twórczości czołowego jej przedstawiciela Jana Sebastiana Bacha są symbolem tęsknoty i nostalgii za stylistyką tamtych czasów. Przy tym wszystkim Artur Cieślak nie rezygnuje z rozwiązań kompozytorskich, które są charakterystyczne dla czasów najnowszych, co w głównej mierze jest spowodowane kształtowaniem swojej wypowiedzi artystycznej pod wpływem zjawisk rozgrywających się tu i teraz – we współczesnym świecie.

Literatura:

1. Wolańska E. Rozmowa z kompozytorem Arturom Cieślak. *Archiwum autora.* 10.04.2021 r.
2. https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=366&view=czlowiek&litera=3&Itemid=5&lang=pl

Ітао ДУД
(Івано-Франківськ, Україна – Китай)
Ольга ФАБРИКА-ПРОЦЬКА
(Івано-Франківськ, Україна – Словаччина)

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧОСТІ МІН'ЮАНЬ РУАНЬ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО АКОРДЕОННОГО ВИКОНАВСТВА КИТАЮ

Культурно-мистецький простір Китаю в наш час представлений палітрою різних мистецьких видів та форм, як традиційних, так і новостворених, що стали результатом сучасних міжкультурних комунікацій. Варто погодитись з думкою окремих дослідників, що культурно-мистецька панорама Китаю є важливим як з позицій сучасних мистецьких процесів, так і в ракурсі осмислення міжкультурної взаємодії. У сфері музичної культури Китаю важливе місце посідає інструментальна музика, зокрема баянно-акордеонне виконавство. Це пов'язано із зростаючою популярністю акордеону та баяну в системі сучасної музичної освіти та розквітом виконавського мистецтва в Китаї; нагальною потребою серед науковців теоретичного узагальнення питань походження, розвитку та сучасного стану народ-

но-інструментального мистецтва та виконавства в Китаї; актуальною потребою в ґрунтовному дослідженні основних тенденцій розвитку китайської музики для акордеона та баяна та розкриттям окремих проблем у сфері музичної освіти та виконавського мистецтва в Китаї загалом.

Серед яскравих постатей молодого покоління виконавців Китаю особлива роль належить першій класичній акордеоністці ***Мін'юань Руань.*** Виконавиця – випускниця Центральної консерваторії в Пекіні (Китай) та Королівської академії музики. Виконавської майстерності навчалася у професора Сяо Цин Цао та професора Оуена Мюррея. Молода професійна акордеоністка є лауреатом багатьох конкурсів і нагород, зокрема отримала Першу премію на 64 Міжнародному конкурсі камерної музики Coupe Mondiale (CIA), Золоту медаль 3-го Берлінського міжнародного музичного конкурсу та Золоту нагороду за сольне виконання на Національному конкурсі баяністів-акордеоністів Пекінського фестивалю мистецтв. Віртуозна виконавиця Мін'юань Руань стала переможцем 27-го міжнародного музичного конкурсу IBLA, є лауреатом конкурсу, що проходив у Карнегі-холі в Нью-Йорку. Мін'юань Руань, а також є артисткою City Music Foundation [2].

У лютому 2014 року Мін'юань Руань була відзначена високою нагородою поціновувачів за найкращу музику саундтреку до фільму «Чорне вугілля, тонкий лід», який отримав «Золотого ведмедя» на 64-му Берлінському міжнародному кінофестиваль категорії А. Цей мистецький захід вважається одним із найпрестижніших фестивалів Європи та світу у сфері кіно. Зазначимо, що кінофестиваль бере початок від 1951 року в Берліні (Німеччина) і відбувається щорічно в лютому. В рамках цієї міжнародної імпрези щороку презентується близько 400 фільмів різноманітних жанрів. Цей захід вважається найбільш відвідуваним фестивалем світу [1].

Мін'юань Руань блискавично виконує класичні твори композиторів різних епох. Регулярно дає концерти у співпраці з оркестром China NCPA Orchestra (резидентним оркестром Національного центру виконавських мистецтв Китаю), виступає на сценах

Маріїнського театру, лондонського Палладіум і Карнегі-холу, є постійним членом комісії Азійсько-Тихоокеанського міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів [2].

Таким чином, сьогодні в умовах глобалізації у Китаї народно-інструментальне виконавство, зокрема баянно-акордеонне, набирає великої популярності. Це пов'язано із розквітом на початку XXI століття виконавського мистецтва та музичної педагогіки в цій країні. Сьогодні, Мін'юань Руань є однією з яскравих представників акордеонного виконавства Китаю. Риси її творчої унікальності характеризуються своєрідним універсалізмом особистості, яка втілює в собі сукупність знань, умінь, навичок у різних жанрових сферах мистецтва, культури Китаю. У своїй виконавській практиці Мін'юань Руань втілює сучасні тенденції XXI ст., світоглядні парадигми та національний менталітет. Концертно-виконавська діяльність молодої акордеоністки-віртуоза Мін'юань Руань є віддзеркаленням естетичних, світоглядних, творчо-індивідуальних та особистісних настанов, що формуються завдяки кропіткій та наполегливій праці на ґрунті національних традицій музичної культури Китаю та активного процесу євроінтеграції.

Література:

1. Берлінський міжнародний кінофестиваль. *Вікіпедія.* URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/
2. Minguan Ruan. URL: https://www.mingyuanruan.com/discography

Віолетта ДУТЧАК
(Івано-Франківськ, Україна)

ЗВУКОЗАПИСИ БАНДУРИСТІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ У КОНТЕКСТІ ЗАСАД НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ТА МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

В умовах еміграції діячі української культури завжди стави-

ли фіксацію і поширення результатів своєї діяльності, що мало значення як в національно- ідентифікаційній площині, так і в трансляційно-комунікаційній. Митці української діаспори виступали за збереження народної творчості, розвитку академічних музичних традицій, що й було засвідчене професійним рівнем виконавства як солістів – співаків, інструменталістів, так і колективів – ансамблевих, оркестрових та хорових. Одними з найпоширеніших форм фіксації таких традицій та здобутків став звукозапис – на аудіоносіях та у студіях радіо та телебачення. Розгляд музичного звукозапису в середовищі української діаспори упродовж ХХ – початку ХХІ ст. дозволяє зробити важливі висновки на декількох рівнях: виконавської майстерності митців, співпрацю з композиторами, опору на фольклорні джерела, свідчення результативності діяльності територіальних осередків певних країн, професійну динаміку творчості солістів та колективів. Загалом звукозапис відображав і еволюцію технічного прогресу, можливості фіксації та обробки звуку, менеджмент мистецької діяльності [2].

Звукозапис в українській діаспорі охопив найрізноманітніші жанри вокально-інструментальної, хорової, інструментальної музики, що репрезентують академічний та фольклорний напрями творчості виконавців. Звукозапис став і відображенням творчості композиторів, зокрема не лише України, але й української діаспори, багатьох з тих, чия творчість замовчувалася або була забороненою в радянський час. Таким чином, звукозапис став своєрідним представленням здобутків української музичної культури, її унікальності, відмінності від інших, а відповідно комунікатором з іншими культурами [3].

Звукозаписи виступають зразками як матеріальної, так і нематеріальної спадщини. Вони мають матеріальний вимір – видання платівок, касет, дисків, на яких зафіксований власне аудіопродукт як результат композиторської творчості і виконавської діяльності, а також дизайн обкладинок-обгорток, здійснений художниками. Нематеріальна культура відображається у збереженні традицій фольклору – автентичного та реконструйованого, творчості композиторів – авторських жанрів і обробок фольклору. Окремі з записів здійснені саме в діаспорі, зафіксували втрачені (заборонені чи ліквідовані в радянський час) унікальні

українські музичні раритети. У більшості вони стосуються духовних релігійних традицій, а також автентичного кобзарства [2].

Щодо бандурного мистецтва, то національно визначеними постають найперше зафіксовані у звукозаписах *музичні інструменти виконавців*. Серед них – інструменти харківського типу, який саме завдяки митцям діаспори були збережені в українській культурі, а також нові удосконалені зразки, створені завдяки творчості майстрів, серед яких В. Ємець, В. Гляд, В. Вецал, К. Блум, А. Бірко та ін.

Оскільки переважаючими жанрами у звукозаписах бандуристів були вокально-інструментальні, то мовний (вербальний) компонент залишався пріоритетним ідентифікаційним засобом. Його посилювало також звернення до високопрофесійної літературної творчості у пісенно-романсових жанрах – на вірші Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, Б. Лепкого та ін. [5].

Важливою спрямованістю звукозапису бандуристів стала жанрова система традиційного кобзарства, зокрема орієнтація на епічні жанри – думи, історичні пісні, стилізовані билини (М. Теліга, В. Ємець, З. Штокалко, А. Горняткевич, В. Луців, Г. Китастий, Ю. Китастий, ін.). Вона містила як ідентифікаційні національні показники, так і комунікативно-символьні.

Суттєве значення для розширення жанрового кола звукозаписів відіграли нові тенденції у бандурному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст., зокрема ансамблева творчість у багатьох інструментальних різновидах та тембрових комбінаціях, а також фемінізація, що зумовила нові форми виконавства [4].

Пріоритетними жанрами бандурного звукозапису були і залишаються сольні епічні твори (думи, історичні пісні), духовний репертуар календарно-обрядового (колядки і щедрівки), літургічного і паралітургічного (псальми, канти, набожні пісні) характеру, різнохарактерні народні пісні (патріотичні, героїчні, ліричні, жартівливі, сатиричні та ін.), шевченкіана, авторські вокально-інструментальні твори (в т. ч. і великих розгорнутих форм) [1]. Проте вплив академічного та естрадного мистецтва зумовив нові напрями творчості бандуристів, у т.ч. не лише виконавські, але й суто експериментальні звукозаписні (З. Штокалка, В. Мішалова, Ю. Китастого, Р. Явної).

Таким чином, основними засадами національно-іденти-

фікаційного характеру звукозаписів бандуристів української діаспори можна визначити: *музичний інструментарій* (переважно харківського типу, діатонічного і хроматичного строїв); *фольклорні жанри сольного традиційного кобзарства* (епічні – думи, історичні пісні, духовно-релігійні – канти, псальми); *авторську творчість для бандури композиторів України і діаспори* (Г. Хоткевича, Г. Китастого, Ю. Олійника); *синтезовані приклади вокально-хорової творчості для ансамблів і капел бандуристів* (композиторів Д. Бортянського, М. Березовського, М. Лисенка, К. Стеценка, А. Гнатишина, Р. Купчинського, М. Гайворонського та ін.).

Серед чинників міжкультурної комунікації для бандурних звукозаписів постають можливості презентації мистецьких здобутків як для подальшого функціонування осередків бандуристів, так і загалом для широкої багатоетнічної аудиторії; записи жанрів і зразків фольклору, творчості композиторів країн поселення бандуристів; презентації здобутків засобами звукозапису на радіо та телебаченні. Комунікативні можливості звукозапису бандуристів діаспори втілюються засобами: *збереження вербальної компоненти* (української мови у вокально-інструментальних зразках); *тембрової символьної ідентифікації інструментальної гри та співу* (кобзи-бандури і голосу, переважно чоловічого, як асоціації з кобзарськими традиціями); *синтезування бандурних і хорових жанрів* (для розширення як аудиторії слухачів, так і виразових можливостей бандурного мистецтва загалом); *розширення техніки гри і співу* мішаних та жіночих ансамблів бандуристів.

Література:

1. Дутчак В. Аудіотворчість бандуристів української діаспори. *LAUDATIO: Ювілейна збірка наукових статей на пошану професора Юрія Ясіновського*. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2014. С. 235–245.
2. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.+ 72 іл.
3. Дутчак В. Форми, жанри і стилі виконавства в бандурному мистецтві українського зарубіжжя: звукове відтворення. *Етнос і культура*. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2011–2012. № 8–9. С. 140–146.

4. Дутчак В. Дискографія Капели бандуристів імені Тараса Шевченка Північної Америки. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво.* Київ, 2019. Вип. 2 (2). С. 173–188. DOI: https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2.2019.187443
5. Dutchak V. H. Shevchenkiana in the art of bandura players of the Ukrainian Diaspora: repertoire, performance, recording (to the 210th anniversary of Taras Shevchenko's birth). *Cultural and artistic practices: world and Ukrainian context: Scientific monograph.* Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2024. Pp. 54–79. DOI: https://doi.org/10.30525/978-9934-26-449-8-4

Наталія ЄРЬОМЕНКО
(Суми, Україна)

«ПЕДАЛІЗАЦІЯ» ЯК СКЛАДОВА АРТИКУЛЯЦІЇ У ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ БАНДУРИСТА

У порівнянні з недалеким минулим, сучасний рівень професійної виконавської майстерності бандуристів значно зріс, покращилися технічні можливості інструмента. Кожен виконавець намагається найповніше передати риси авторського задуму й стильові особливості вибраного твору і робить це виходячи із власного досвіду, смаку та виконавської майстерності. Отже, виконавська творчість базується на фундаментальних знаннях з гармонії, поліфонії, оркестровки, тембрових, регістрових, акустичних властивостей різних інструментів і людського голосу. Виконання творів різних епох, стилів, жанрів і форм вимагає від виконавця володіння відповідними засобами музичної мови виконуваної музики, адже всі ці засоби мають конкретні сфери своєї дії й використання.

Мистецтво гри на бандурі, висвітлюється у наступних працях: «Підручник гри на бандурі» Г. Хоткевича (в 2-х частинах), «Школи гри на бандурі» В. Кабачка та С. Юцевича, «Школи гри на бандурі» С. Баштана та А. Омельченка, «Кобзарський підручник» З. Штокалка, «Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста» Н. Брояко, численні публікації науковців Л. Мандзюк, Н. Морозевич, І. Панасюка, Т. Яницького тощо. Ав-

тори пропонують модифікацію штрихів, прийомів звуковидобування, акцентуацію, згадується темброво-динамічна й агогічна артикуляція. Наприклад, Н Брояко пише: «при виконанні легато на бандурі з технічного боку є неможливим відсікання попереднього звука, тому особливого значення набуває артикуляційна чіткість у поєднанні з доцільною акцентуацією (згідно динамічних контурів мелодії) наступного звука» [1, 94].

Таким чином, досить часто завданням бандуриста стає подолання природної фонічності інструмента, і провідні виконавці, покладаючись на посилений слуховий контроль якості виконання, інтуїтивно досягають в цьому певного рівня майстерності. Ці здобути вимагають наукового обгрунтування, допоміжних досліджень з акустики інструмента, вивчення й систематизації вже існуючих методів прийомів, пошуку нових шляхів і технічних засобів, необхідних для втілення звукового ідеалу музичного твору виконавцем-бандуристом. Зокрема, розуміння бандурної артикуляції (у вузькому й широкому значеннях) як основи музично-виражального процесу потребує обгрунтування необхідності широкого використання прийомів педалізації як узагальненого артикуляційного засобу гри на бандурі та техніки прикривання струн (демпферизації) як конкретного елемента її втілення.

Термін «артикуляція» взятий музикознавством з риторики. За О. Соколом, «музичні артикуляції – це типологічні способи виконавського вимовлення моментів інтонаційно-художнього потоку, які склалися історично, породжують певні звукотипи й визначаються характером предметних і модальних властивостей образів і функціями цих моментів в інтонаційно-художній цілісності [4, 14].

За класифікацією артикуляцій, зробленою О. Соколом, існують тривалісні, динамічні, тривалісно-динамічні, агогічні, звуковисотні і темброві артикуляції. Вони різняться між собою за диференційними ознаками. Для тривалісної артикуляції – це зв'язність, повнота, подовженість (*legato – non legato* та їх градації), короткість, скороченість (*staccato – non staccato*); для динамічної –акцентованість (*marcato – non marcato*); для агогічної – відношення ритму до метру (*rubato – non rubato*); для звуковисотної – звуковисотне ковзання (*glissando – non glissando*),

відношення до темперації, строю (*temperare – non temperare*); для тембрової – темброва характеристика (*timbro sonoro – timbro non sonoro*) [4]. Крім цього, треба розглядати артикуляційні якості на вск стадіях формування й згасання звука: атака, ведення й закінчення.

У бандурній методичній літературі, зокрема в книзі Н. Брояко, говориться про «артикуляційно-штрихові засоби» [1], куди загальним потоком вводяться сурямовуючий рух, динамічне й агогічне акцентування, динаміка і штрихи. Відтак, потрібно розрізняти поняття «артикуляція» і «штрих», за М. Давидовим [2].

Для визначення «злитості» звучання введено поняття *armonioso,* яке означає ніби «надзвичайне» *legatissimo,* при якому звук продовжує тривати після появи наступного звука чи послідовності з кількох звуків. Виникає вертикаль кількох послідовних тонів, яка природно утворюється педаллю на фортепіано, резонуванням струн на арфі, бандурі, гуслях, цимбалах, звуками дзвонів, дзвіночків, вібрацією резонатора віброфона. Це вже не мелодичний, а гармонічний тип зв'язності.

Оскільки звук триває завжди у часі і поступово стухає, то в різних точках часової прямої, сила звучання різних звуків буде різною; крім цього, внаслідок резонування інших струн бандури, маємо різні сполучення обертонів. І якщо підійти до цього з точки зору гармонічного аналізу, то можна умовно поділити звучання на «акордові» й «неакордові», «гармонічні» й «негармонічні» , тобто такі, що в конкретних умовах музичного твору будуть звучати логічно або нелогічно. Якщо провести детальний аналіз фактури, то стане зрозумілою необхідність переривання (зняття) певних звуків у певні часові моменти, і виділення тих, продовженість яких буде відповідати логіці мелодико-гармонічного розвитку. Тобто постає питання дрібної артикуляції як мікроструктурного аспекту виконавської творчості бандуриста, а також педалізації – темброво-звукозв'язного засобу для більших побудов.

Термін «педалізація» нами перейнятий з фортепіанної методики через відсутність відповідника в бандурній методиці, але розуміється він у зовсім іншому значенні. Слово «педалізація» має конкретне джерело – фортепіанні педалі й спо-

соби користування ними як акустичним засобом звукозв'язування. Фортепіано за своєю природою є струнно-ударним інструментом, і якщо відмовитися від педалі, то його «ударність» виявиться повною мірою: після зняття пальця з клавіші, звук швидко гасне внаслідок опускання демпфера на струну. Бандура має іншу природу, струнно-щипкову, і її «звичайний» звук затихає від природного зменшення амплітуди коливань струни, що не зазнає стороннього впливу (те, що досягається на фортепіано при постійно натисненій правій педалі). Таким чином, по відношенню до бандури термін «педалізація» набуває іншого, діаметрально протилежного значення:

- натиснення педалі на фортепіано – вільне, «звичайне» звучання бандури;
- зняття педалі на фортепіано – переривання звукового потоку на бандурі шляхом демпферування (прикривання струн);
- «підміна» педалі (неповне зняття і т.ін.) – потрібні засоби для неповного, ситуативного демпферування.

Таким чином, в бандурній методиці вперше постає питання про своєрідну «обернену», «дзеркальну» педалізацію – «педалізацію навпаки», як спосіб досягнення злитості або роздільності звучання саме в тих місцях, де це потрібно у відповідності до стилю музичного твору, авторського задуму і його виконавського інваріантного трактування.

Завдання нового напряму – відкрити ті музичні закономірності, які відображають способи застосування педалі на фортепіано, їх перевтілення на бандурі, звуковідтворення та звукозв’язування; з’ясувати роль звукозв’язних процесів у загальному комплексі виконавського мистецтва і властивості цього могутнього фактора в арсеналі художньо-виражальних засобів бандуриста; дати поштовх думці й уяві бандуристів, спрямувати їх до вивчення струнких законів, що керують виражальним світом музики, допомогти сприйняти основні риси законів і способів застосування нового інструментального типу мислення.

Література:

1. Брояко Н. Теоретичні аспекти виконавської майстерності бандуриста: монографія. Івано-Франківськ, 1998. 320 с.

2. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. Київ: Музична Украина, 2006. 326 с.
3. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – XXI століття: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант. 2013. 488 с.
4. Сокіл О. Теорія музичної артикуляції: монографія. Одеса, 1995. 208 с.
5. Яницький Т. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури: дис. … канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2020. 245 с.

Віталій ЗАЄЦЬ
(Київ, Україна),
Андрій ДУШНИЙ
(Дрогобич, Україна)

ЕНЦИКЛОПЕДИЧНИЙ ДОВІДНИК «ВИКОНАВСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО»: СИСТЕМНИЙ ПОГЛЯД НА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Енциклопедичний довідник «Виконавське музикознавство» за упорядкуванням М. Давидова став визначною віхою у розвитку української музикології, відображаючи системну зрілість галузі виконавського мистецтва. Це видання не тільки формує понятійно-термінологічний апарат сучасного українського виконавства, але й слугує містком між традиціями та інноваціями в музичній науці.

Енциклопедія підсумовує багаторічний досвід українських виконавців, збагачуючи світову наукову думку. Видання охоплює різні аспекти виконавства: від аналізу психології виконавця, методології та інтерпретацій до формування мислення музиканта-виконавця та специфіки виконавського мистецтва з позиції стильності гри. Ця праця демонструє унікальність української виконавської школи, її здатність адаптуватися до сучасних вимог і впливати на формування європейських науково-технологічних підходів до створення цілісної теорії виконавської майстерності.

Один із ключових аспектів довідника — його спрямованість на поглиблення розуміння виконавського мистецтва як автономного явища, що перебуває у діалозі з композиторським задумом. Особлива увага приділяється питанням інтерпретації: творчому втіленню авторської ідеї, з урахуванням історичних, стильових і особистісних якостей виконавця.

Понятійно-термінологічна система довідника є результатом колективної праці провідних музикознавців України. Цей проєкт сприяє розвитку музичної педагогіки, формуючи сучасний підхід до навчання майбутніх виконавців на основі впровадження в педагогічну практику відповідної розробленої та уніфікованої в довіднику україномовної термінології.

У представленому фундаментальному енциклопедичному виданні напрямок «Виконавське музикознавство» постає як важливий елемент української музикознавчої традиції, зосереджений на дослідницькому осмисленні національного виконавського мистецтва. Централізованою метою видання є сприяння інтелектуальному розвитку виконавського мистецтва та музичної педагогіки шляхом формування науково-обґрунтованої вивіреної на практиці термінологічної та понятійної бази.

Вихід енциклопедії відображає високий рівень науково-дослідницької активності у галузі музичного мистецтва на межі XX і XXI століть. Її цілісний підхід дозволяє інтегрувати знання різних галузей мистецтва, створюючи фундамент для подальшого розвитку української музичної культури.

Довідник слугує інструментом для гармонізації виконавської теорії та практики, надаючи викладачам, студентам і практикуючим музикантам глибокий аналітичний ресурс. Це видання є значущим внеском у розвиток музичної науки, сприяючи інтелектуалізації виконавського мистецтва та педагогіки в Україні.

Література:

1. Давидов М. Виконавське музикознавство: енциклопедичний довідник. Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 400 с.
2. Маркова О. Виконавське музикознавство як феномен української наукової традиції. *Виконавське музикознавство : енцик-*

лопедичний довідник. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. С. 4–13.

Оксана ЗАЄЦЬ, Віталій ЗАЄЦЬ
(Київ, Україна)

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: АЛХІМІЯ ФІЛОСОФСЬКОГО ЗВУЧАННЯ

Сучасне життя людини насичене різноманітними звуками, серед яких домінуюче місце займають звуки людського голосу. Визнати звукову форму буття людини нескладно, однак знадобилося б чимало зусиль, аби заперечити цю істину. Культура й історія людського існування пронизані звуковими та мовними відлуннями. Метафора «людина, що звучить» може здатися викличною, проте вона має глибоке коріння в ідеї «людини, що говорить».

Голос, як і слухання власного буття, є одним із найвищих проявів людської індивідуальності. Він вражає різноманіттям форм і одночасно є унікальним, що ускладнює його сприйняття. У вокальному мистецтві одним із ключових питань у дослідженні феномену «звучання філософії» музичного твору є перетворення (абстрактного) філософського тексту і інтонацій музичної матерії на комунікативний акт із наданням йому конкретного змісту. Йдеться про живу тканину філософської мови, яка дозволяє тексту-інтонації-музиці виконувати актуальні комунікативні завдання в професійній діяльності вокаліста-виконавця.

Багато філософів звертали увагу на різноманітність мовленнєвих жанрів, які визначаються природою спілкування та змістом інформації, що передається. Жанри філософської мови відрізняються між собою залежно від комунікативної поведінки філософа (інтерпретатора) та характеру переданої інформації (змісту). Кожен філософський (авторський) текст має свій унікальний голос. Чим далі текст віддалений у часі, тим важче почути «живий голос» його автора. Виконуючи вокальний музичний твір, ми ніби оживляємо його автора, дозволяємо йому говорити з нами, передавати його задум.

Сам стиль вокального мовлення у музичному мистецтві, як форма комунікативної поведінки, настільки ж багатогранний, як і інші жанри мови. Однак звучання філософії вокального мовлення ще не стало самостійним об'єктом дослідження в межах філософії мови. Сьогодні виконавець, який не здатний оцінити звукову філософську природу музичного твору, ризикує виглядати анахронізмом. Звукова комунікація з огляду на це повинна викликати інтерес і стати предметом серйозної уваги.

Відомо, що кожен акт звучання реалізується в певних інформаційних ознаках, через контакт із адресатом та за певними правилами мовного коду в конкретному контексті. В термінах філософії мови в контексті вокальної творчості можна стверджувати наступне:

- ✓ звучання (вокального) музичного твору несе в собі інформацію з характерними концептуальними, образними, емоційними та когнітивними властивостями;
- ✓ відтворення текстів підпорядковується правилам фонетики, синтаксису та семантики;
- ✓ вербальна комунікація встановлює зв'язок між автором і слухачем, що сприяє розпізнаванню, декодуванню й розумінню тексту;
- ✓ звучання твору тісно пов'язане з контекстом ситуації, включаючи культурно-історичну традицію.

В даній площині слід звернути увагу і на сам процес слухання-сприйняття матеріалу вокального твору, адже, слухання є надзвичайно інтенсивним перцептивним процесом. Важливо враховувати, що слухач не завжди здатен передбачити, сприйняти і усвідомити все, що він почує. Тому розуміння філософії звучання вокального мовлення (твору) вимагає певного досвіду й підготовки.

Живе вокальне мовлення, на відміну від «сухого» тексту, вирізняється динамікою, ритмом, образністю, багатством інтонацій та емоційною насиченістю. Воно наділене елементами театральності, що надають йому додаткової глибини та чуттєвості. Завдяки цьому відкривається внутрішній світ виконавця, а слухач отримує змогу відчути тонкі відтінки його душі, створюючи унікальний ефект емоційного й духовного резонансу.

Людмила ІВАНОВА
(Одеса, Україна)

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ КОНЦЕРТА В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Музичне мистецтво у XXI столітті переживає безпрецедентний період трансформації, масштаб та швидкість якої не мають аналогів у всій історії людства. Такі зміни проявляються у досвіді різних, але, досі взаємодіючих між собою поколінь. Особливо це стосується покоління, творче становлення якого відбувалося в умовах глобальної цифрової революції.

Декілька ключових чинників визначили революційний зсув у музичній культурі XXI століття: демократизація музичної системи зруйнувала традиційні бар'єри між артистом та слухачем; безпрецедентна доступність музичних технологій кардинально змінила процес створення музики; глобалізація трансформувала існуючі музичні жанри, а географічні кордони втратили своє значення. Сучасні композитори та виконавці все частіше експериментують з мультимедійними елементами, поєднуючи живе виконання з візуальними ефектами, електронною обробкою звуку та іммерсивними технологіями. Внаслідок цього з'явилося нове покоління музикантів. Їхнє творче мислення формувалося під впливом світових музичних традицій та культурних практик, що привело до стилістичного різноманіття у 2010-х роках [1].

Жанр концерту, ще в «золоту» епоху романтизму, трансформується з віртуозного формату на багатогрунтовне мистецьке явище. Техніці виконання відводиться роль не самоцілі, а тонкого інструменту для глибокого емоційно-філософського розуміння музичного змісту. Віртуозність періоду романтизму – це не просто блискуче володіння інструментом, це спосіб трансляції піднесених духовних ідеалів. Технічні пасажі перестають бути виключно демонстрацією майстерності, а створюють медитативний простір із передачею екзистенційних смислів.

У XXI столітті жанр концерту продовжує активно розвиватися, привертаючи увагу як визнаних майстрів, так і композиторів нового покоління. В сучасні інструментальні концерти

вкраплюються елементи джазу, року, електронної музики та *world music.* Змінився і простір, у якому концерти виконуються: поряд із традиційними концертними залами, виступи відбуваються у нетрадиційних приміщеннях, що потребує нового підходу до організації звукового простору.

Фортепіано зберегло статус одного з основних солюючих інструментів в концерті, проте набуло нових виразних можливостей. Французький композитор П'єр Булез у пізньому періоді своєї творчості створив низку творів для фортепіано з оркестром, розвивав ідеї просторової музики, які тісно переплітаються з новими тембровими рішеннями. Китайсько-американський композитор та диригент Тань Дунь відомий своїми експериментами, використовуючи сучасні мультимедійні та електронні інтернет-технології. Він збагатив жанр концерту, синтезуючи професійну західну музику та традиційні східні прийоми (інтонаційні та ладові особливості китайського фольклору, тембри національних інструментів), помножені на китайський релігійно-філософський світогляд.

Британський композитор та піаніст Томас Адес написав знаковий для сучасної музики Концерт для фортепіано з оркестром (2018). Твір успішно виконується провідними піаністами та оркестрами світу [3]. Американський композитор Джон Адамс зробив значний внесок у жанр концерту («Century Rolls», 2000; «Must the Devil Have All the Good Tunes?», 2019), де органічно поєднуються мінімалістська техніка, джазові впливи та складна оркестрова фактура [2].

Таким чином, жанр концерту та роль фортепіано як солюючого інструменту, зазнали істотної трансформації у формі технологічних інновацій, а також і змін у музичній естетиці. Сам формат концерту еволюціонував від традиційної академічної вистави до більш гнучкої, інтерактивної форми.

Література:

1. Collins N. Electronic Music. London: Cambridge University Press, 2013. 238 s.
2. Bennett L. Patterns of Listening through Social Media: Online Fan Engagement with the Live Music Experience Social Semiotics. 2021. Pp. 545–557.

3. Holt F. The Evolution of Concert Experience in the Twenty-First Century Chicago: The University of Chicago Press, 2022. 344 s.

Ганна КАРАСЬ, Лун ПАН
(Івано-Франківськ, Україна)

Ф'ЮЖН НАРОДНО-ЕСТРАДНИХ СТИЛІВ У ТВОРЧОСТІ ГРУПИ «KUBASONICS» З КАНАДИ

Для вокально-естрадного виконавства української діаспори початку XXI століття характерними є зміни жанрових форм і стильових конотацій. Оскільки естрада є синтетичним мистецтвом, то мова йтиме про ф'южн стилів народного та популярного. О. Бойко визначає популярну музику або поп-музику як «стиль і жанр популярної музики, орієнтований на комерційний прибуток у шоу-бізнесі … показником рейтингу попмузики є гіт-паради» [1, 369].

Метамодернізм, як глобальний культурний процес сьогодення, який характеризується коливанням між двома протилежностями й одночасним їх використанням, зумовлює поєднання непоєднуваного, тобто коливання між різними стилями і водночас створення артефактів нової якості. Цікавим синтезом традиційних форм фольклорної творчості з сучасною попмузикою є виконавський стиль гурту «Кубасонікс» («THE KUBASONICS») з Канади. На початку 2000-х років ми вже писали про цей гурт [2; 3]. Однак, нові грамзаписи і творча діяльність колективу зумовили нашу увагу до нього.

Гурт створений 1996 року у місті Едмонтон Браєном Черевиком, який є представником четвертого покоління українських музик, родом із села Бурдяківці, що на Борщівщині Тернопільської області. До складу гурту «Кубасонікс» входять: Браєн Черевик, який грає на тридцяти інструментах (цимбали, ліра, дуда, дримба, сопілки, кобза, теленка, трембіта, акордеон, фортепіано, гітара та інші), Том Бенет (барабани, перкусія), Марія Черевик (скрипка), Джей Линд (акустичні та електрогітари, балама, бугай), Род Олстад (скрипка, мандоліна), Тарас Закордонський (бас-гітара, гітара). Б. Черевик, як беззаперечний лідер групи, має виняткові музичні здібності: співає, впроваджує нові способи гри на

скрипці, дуді, лірі, дримбах, сопілці, кобзі, теленках, трембіті, акордеоні, фортепіано, гітарі. Проте велику славу Браєну принесла гра на кубасармоніці – цікавому інструменті, який зовнішнім виглядом нагадує кільце домашньої ковбаси. Виконавець слухає багато традиційної музики, джаз, рок, по-своєму виявляє цікавість до культури родової батьківщини – збираючи співочі традиції населення західних областей України та Канади. Разом зі своїми дітьми Черевик живе в Едмонтоні, виступає на різних місцевих забавах, дбаючи не так про комерційну вигоду, як про формування власної творчої ідентичності. Також гру на українських народних інструментах виконавець пропагує засобами Інтернет. У репертуарі гурту «Кубасонікс» є український фольклор, частина з якого ввійшла до п'яти альбомів, де поєднані авторські та старовинні награння – «Miaso» (1999), «Giants of the Prairies» (2002), «Big Beet Music by the Kubasonics» (2005), «Winter carols» (2018) і «Kubasongs» (2022).

Оскільки про перші три мова йшла у нашій попередній статті [2], то зупинимось на двох останніх. Альбом «Winter carols» побудований на семи різдвяних піснях: «Ірод своє військо всюди розселяє», «Зелена яблінь червоні ябка зродила», «Бог ся раждає», «Нова радість стала», «Різдво сусіда» (інструментальна), «Ой Діва Марія по світу ходила», «Щедрик» [5]. До альбому «Kubasongs» ввійшли десять творів: «Аркан», «Гречаники», «Метелиця», «Вчора була суботонька», «Як служив я в пана», «Ходить гарбуз по городу», «Дівка в сінях стояла», «Ой там у Львові на високім замку», «Чом ти не прийшов», «Ой у лізу калина» [4]. Для нього характерне розширення ареалу народної пісні і музики – від Західної до Центральної України. Б. Черевик ставить перед собою і колективом завдання – зацікавити українців діаспори, які вже не знають української мови і культури, не беруть участі в громадському житті: це як «приманка для збудження генетичної пам'яті». Використовуючи автентичний фольклор, створюючи авторські твори та власні аранжування, поєднуючи різні стилі (українські і американські, зокрема кантрі) та інструменти (народні, академічні, сучасні електричні), володіючи яскравими особистими якостями (співака, виконавця-інструменталіста, лектора-гумориста), Браєн Черевик і його колектив досягають мети – зацікавити, привернути увагу, привити любов до української му-

зичної культури. Зважаючи на популярність колективу, широку географію їх концертної діяльності, пропагування ними української і, зокрема, гуцульської народної музики викликає захоплення і повагу.

Отже, у творчій діяльності Браєна Черевика та гурту «Кубасонікс» знаходять своє продовження традиції української, зокрема гуцульської, народної музики, які в умовах багатокультурності в Канаді трансформуються у нову субкультуру, яка генетично пов'язана з музичною культурою прабатьківщини – України. І в новому тисячолітті в далекій Канаді звучать цимбали і джоломіга, скрипка і дримба, звеселяючи і розважаючи, об'єднуючи і заохочуючи, нагадуючи українцям про їх високу культурну місію в сучасному світі.

Література:

1. Бойко О. Поп-музика. *Українська музична енциклопедія*. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2018. Т. 5. С. 369–370.
2. Карась Г. Трансформація гуцульських музичних традицій у сучасному виконавстві в Канаді (на прикладі творчості гурту «Кубасонікс»). *Україна, Галичина, Гуцульщина: історія, політика, культура: зб. статей та повідомлень наук. конф. з міжнар. участю «Гуцульщина як історико-культурний феномен»* / [упоряд. і загал. наук. ред. І. Монолатій]. Коломия: Вік, 2009. С. 70–72.
3. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
4. Kubasonics – Kubasongs. Urban Garlic Records – KUBLP009. Canada, Mar. 4, 2022. *Vinil, LP, Spring Green.*
5. The Kubasonics. Winter carols. Urban Garlic Records, 2018. URL: https://music.apple.com/us/album/winter-carols/1445959011?l=ru

Віра МАДЯР-НОВАК
(Ужгород, Україна)

ЗАКАРПАТСЬКІ ТРЕМБІТАЛЬНІ СИГНАЛИ У ЗВУКОЗАПИСАХ ІВАНА ПАНЬКЕВИЧА

Трембіта – унікальний сигнальний народно-музичний інструмент, який вважається музичним символом Карпат. Цей інструмент сягає своїм корінням дохристиянських часів, зберігся і донині у віддалених населених пунктах продовжує відігравати важливу роль в житті горян.

На Закарпатті науковий інтерес до трембіти та трембітальних сигналів був започаткований ще на початку ХХ століття Белою Бартоком. Під час фольклорної експедиції 1911 року вченому вдалося у селі Довгому записати на фонографічні валики п'ять народно-музичних творів на трембіті, серед яких окрім поширених сигналів-повідомлень (у т. ч. повідомлення про викрадення овець) мала місце раритетна трембітальна рапсодія «Коли дівчина загубила вівці, і коли їх знайшла» та програмний твір «Пісня старої діви» [2, 64]. Відомості про ці матеріали подаються у статті Б. Луканюка «Зібрання Бели Бартока на Закарпатті» [1, 275], а звукозаписи зберігаються в Будапешті (Угорщина) в Барток-архіві та, на жаль, допоки ще не видані.

Натомість у відкритому доступі є хронологічно другі звукозаписи закарпатських трембітальних сигналів, зафіксовані на грамофонні платівки у 1935 році з ініціативи видатного етнографа Закарпаття – Івана Панькевича. Проєкт було організовано для фонотеки Чехословацького радіо для долучення у радіопередачі народно-пісенних і народно-інструментальних зразків з усієї території Закарпаття. В інструментальному блоці поряд з виконанням «троїстих музик», сопілковими награваннями та звучанням дзвонів опинилися й трембітальні сигнали. У 2002 році ці матеріали у вигляді CD диску-додатку ввійшли до збірника Миколи Мушинки «Голоси предків» [3, 255].

Всього Іван Панькевич зафіксував сім трембітальних сигналів з двох віддалених між собою окраїнних точок Закарпаття: з села Вишні Верецьки /нині Верхні Ворота Ужгородського району Закарпатської (три зразки) та Рахова Рахівського району За-

карпатської області (чотири зразки), які представляли музичні традиції закарпатської Бойківщини та Гуцульщини.

Для конкретизації змісту й призначення трембітальних сигналів: а) до гуцульських виконавець виголошував їх назви («На вставання», «На полудневе доєння», «На спання», «На злодія»), а до бойківських – долучалися короткі коментарі у списку народно-музичних творів. Для подальшого вивчення сигналів зазначена конкретика виявилася надзвичайно цінною та важливою.

Звукозаписи здійснювалися від активних носіїв традиції – вівчарів, в житті яких трембіта слугувала необхідним інструментом комунікації: а) вівчарів між собою під час випасання овець; б) вівчарів з односельцями (які укладали між собою своєрідні трудові угоди).

У першому випадку трембітальні сигнали допомагали організувати вівчарську працю. Адже з виходом на полонини головний вівчар (або «депутат», що відповідав за роботу усіх вівчарів і збереження не менше 900 овець) щоранку першим подавав сигнал «На вставання» й очікував відповіді від своїх підлеглих. Ведучи «діалог на відстані» він здійснював «перекличку», визначав місцезнаходження окремих вівчарів і переконувався, що усе гаразд. Упродовж дня тримав з усіма звуковий контакт. Початок і завершення дня супроводжувався «сповіщеннями» трембіти, які упорядковувало життя не лише вівчарів. але й горян. Після ранішнього сигналу «На вставання» за неписаними законами села усім слід було прокидатися і розпочинати свої щоденні справи, а після відтрембітованого «На спання» навколишні села й присілки затихали й завмирали. Шуміти та заважати іншим відпочивати строго заборонялося.

Сигнали «На полудневе доїння» та «На злодія» були свого роду «SOS». Одному вівчареві тричі на день видоювати по сто овець було важко. Тому він підганяв отару ближче до поселень, подавав трембітальний заклик «На доєння», і місцеві жителі приходили на допомогу. Сигнал «На злодія» так само адресувався усій громаді та допомагав їй правильно реагувати на події.

Усі звукозаписи вченого виявили високий відсоток імпровізації. Виконавці багаторазо «обігрували» ключовий мотив, гнучко відтворюючи емоційне наповнення його змісту.

У проєкті І. Панькевич залучив діалектологічний підхід. Він першим продемонстрував відмінності між звучанням трембіти на Бойківщині та Гуцульщині: на рівні тембрального забарвлення гуцульська трембіта звучала пронизливо та різко (бо має тонкі стінки), бойківська – значно м'якше, але насичено (бо є товстішою); на рівні музичної лексики вчений уможливив зіставлення сигналів однакового призначення з різних територій. Порівняйте:

- «Ранковий сигнал» (В. Верецьки) і «На Вставання» (м. Рахів);
- «Полудневий сигнал» (В. Верецьки) і «На полудневе доєння» (м. Рахів);
- «Вечірній сигнал» (В. Верецьки) і «На спання» (м. Рахів).

Щоби здобути додаткову інформацію, автором цих рядків разом зі студентами Ужгородського музичного фахового коледжу імені Д. Є. Задора (Пеліною Ганною та Євтушенко Денисом) було проведено повторну експедицію (з розривом майже у 70 років). Для початку 90-річному Івану Котлану та 50-літньому Миколі Кокішу було запропоновано музичну вікторину для слухового визначення значення прослуханих трембітальних сигналів 1935 року. З цим завданням вони впоралися на «відмінно». Коли ж було включено зразки бойківських сигналів – вони розгубилися та сказали: «То не нашоє, ми не розуміємо». А отже ключові інтонаційні звороти, за якими горяни розуміли значення тих чи інших трембітальних сигналів на Бойківщині та Гуцульщині між собою не співпадали.

Ми переконалися, що у кожного трембітаря є «свій почерк» виконання. Почувши звукозапис 1935 року старий І. Котлан розплакався, впізнавши гру свого вчителя. Щодо манери виконання – нині вона стала більш спрощеною, а під час гри на трембітах в самодіяльних колективах сучасні трембітарі дозволяють собі різні сигнали довільно змішувати, адже слухачі їх вже не розуміють. Загалом, порушена проблематика є надзвичайно цікавою та потребує подальшого вивчення.

Література:

1. Луканюк Б. Зібрання Бели Бартока на Закарпатті. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення.* Ужгород, 2005. С. 264–275.

2. Мадяр-Новак В. Музична фольклористика Закарпаття: етапи, постаті, здобутки (кінець XVII – середина XX ст.) дис. … канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2020. 232 с.
3. Mušinka M. Hlasy predkov. Prešov, 2002. 256 s.

Дмитро МОТУЗОК
(Київ, Україна)

НАУКОВИЙ ДИСКРУРС ДОСЛІДЖЕНЬ АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА ПЕРІОДУ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Акордеонне мистецтво періоду незалежності України, а саме із часів кінця XX століття і до сьогодні, привертає значну увагу вітчизняних дослідників. Науковці розглядають широкий спектр питань та проблем, пов'язаних із даним напрямком, присвячуючи йому як масштабні праці (дисертації, монографії тощо), так і публікації менших об'ємів (статті, тези і т.і). Наприклад, композиторську творчість для акордеонного виконавства вітчизняних авторів періоду державної незалежності висвітлював Р. Дидик у дослідженні «Сегменти наукового дискурсу досліджень творчості для баяна-акордеона українських композиторів періоду незалежності» [4].

Естрадно-джазовому аспекту акордеонного мистецтва України, зокрема композиторсько-виконавській творчості його діячів, присвячена дисертація М. Булди: «Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини XX – початку XXI століття: композиторська творчість і виконавство» [1].

Виконавські традиції європейського акордеонного мистецтва, зокрема французького та італійського із вітчизняними принципами інтерпретації на інструменті порівнював М. Гафич у дисертації «Акордеонне мистецтво в розрізі європейських та вітчизняних виконавських традицій: Франція, Італія, Україна» [3].

Розглядаючи акордеонне мистецтво України, деякі науковці більш детально зупиняються на його окремих персоналіях, конкретизуючи внесок діячів у дану галузь інструментального виконавства. У списку таких праць зазначимо автореферат ди-

сертації Ю. Чумака «Творчість Віктора Власова в контексті баянно-акордеонної музики України» [10], статтю Р. Юсипея «Вільний злет. Кілька штрихів до портрета акордеоністки Євгенії Черказової» [20] та А. Єрьоменка «Творчість вітчизняних баяністів-акордеоністів у контексті естрадно-джазового виконавства на рубежі XX – XXI століть» [10].

Серед публікацій, що висвітлюють регіональні особливості вітчизняних виконавських шкіл акордеонного мистецтва виділимо довідник А. Душного та Б. Пиц «Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва» [5], статтю Д. Мотузка «Історія та сучасність класу акордеона Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» [15], довідник А. Семешка «Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі XX–XXI століть» [16].

Дослідження репертуару для акордеонного виконавства досить часто зустрічається у вітчизняному мистецтвознавчому просторі. До них віднесемо монографії: А. Сташевського «Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті XX та на початку XXI століть)» [17], М. Черепанина та М. Булди «Естрадний олімп акордеона» [18].

Сфера акордеонної освіти також неодноразово потрапляла в поле зору науковців. До публікацій, що характеризують акордеонно-баянну педагогіку належать праці: А. Душного «Наукове осмислення баянно-акордеонної педагогіки в контексті музичної освіти України XXI століття» [7]; К. Богичевич «Місце акордеонного мистецтва в системі музичного виховання» [2]; А. Євтушенко «Деякі аспекти школотворчої функції баянно-акордеонного мистецтва» [9].

У напрямку історичного аспекту українського акордеонного мистецтва здійснювали свої наукові пошуки: А. Семешко «Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі XX–XXI століть» [16], В. Марченко «Утвердження статусу акордеона як професійного інструмента у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві у 1950-х – 1970-х рр.» [14], «Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина XX – початок XXI ст.)» [11], «Еволюція акордеонного мистецтва: історичний аспект» [12], «Тенденції розвитку акордеонного виконавського мистецтва України» [13].

Розглянувши чисельні опубліковані наукові роботи авторів щодо питань акордеонного мистецтва України, можемо стверджувати, що дослідники розкривають його аспекти всебічно та досить детально. Особливо значною є кількість праць у напрямку вивчення історичних аспектів галузі, а також акордеонного репертуару.

Література:

1. Булда М. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство: автореф. дис. … канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03. «Музичне мистецтво». Харків, 2007. 22 с.
2. Богичевич К. Місце акордеонного мистецтва в системі музичного виховання. *Культура України.* 2019. Вип. 66. С. 94–101.
3. Гафич М. Акордеонне мистецтво в розрізі європейських та вітчизняних виконавських традицій: Франція, Італія, Україна: дис. … док. мистецтва: 025 Музичне мистецтво. Київ, 2024. 179 с.
4. Дидик Р. Сегменти наукового дискурсу досліджень творчості для баяна-акордеона українських композиторів періоду незалежності. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. № 6. С. 3–11.
5. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: довідник. Дрогобич: Посвіт, 2010. 216 с.
6. Душний А. Наукове осмислення баянно-акордеонної педагогіки в контексті музичної освіти України ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [ред.-упор. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич, 2014. Вип. 8. С. 96–102.
7. Душний А. Наукові пріоритети баянно-акордеонного мистецтва в контексті української академічної школи гри на народних інструментах. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: зб. наук. праць.* Київ, 2015. Вип. 7 (18). С. 75–82.
8. Дяченко Ю. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.: композиторські та виконавські виміри: дис. … канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03. «Музичне мистецтво». Харків, 2017. 208 с.

9. Євтушенко А. Деякі аспекти школотворчої функції баянно-акордеонного мистецтва. *Педагогіка і психологія професійної освіти.* 2019. № 1. С. 208–214.
10. Єрьоменко А. Творчість вітчизняних баяністів-акордеоністів у контексті естрадно-джазового виконавства на рубежі XX–XXI століть. *Мистецтвознавчі записки*: *зб. наук. праць.* 2021. Вип. 40. С. 129–133.
11. Марченко В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина XX – початок XXI ст.): дис … канд. мистецтвозн. (д-ра філос.): 26.00.01. Київ, 2017. 211 с.
12. Марченко В. Еволюція акордеонного мистецтва : історичний аспект. *Культура і сучасність: альманах*. Київ: Міленіум, 2014. № 2. С. 142–147.
13. Марченко В. Тенденції розвитку акордеонного виконавського мистецтва України. *Культура і сучасність: альманах*. Київ: Міленіум, 2016. № 1. С. 111–115.
14. Марченко В. Утвердження статусу акордеона як професійного інструмента у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві у 1950-х – 1970-х рр. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць.* Рівне: РДГУ, 2015. Вип. 21. С. 43–48.
15. Мотузок Д. Історія та сучасність класу акордеона Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. *Виконавське музикознавство академічного народно-інструментального мистецтва України: матер. Всеукр. наук-практ. конф.* Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2015. С. 214–220.
16. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі XX–XXI століть: довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. 244 с.
17. Сташевський А. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті XX та на початку XXI століть): монографія. Луганськ: Поліграфресурс, 2007. 159 с.
18. Черепанин М., Булда М. Естрадний олімп акордеона: монографія. Івано-Франківськ : Видавництво Лілея-НВ, 2008. 256 с.
19. Чумак Ю. Творчість Віктора Власова в контексті баянно-акордеонної музики України: автореф. дис. … канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03. «Музичне мистецтво». Одеса, 2014. 20 с.

20. Юсипей Р. Вільний злет. Кілька штрихів до портрета акордеоністки Євгенії Черказової. *Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)*: підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. С. 318–320.

Владислав ПІРУС
(Івано-Франківськ, Україна)

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ МЕЛАНІЇ БАЙЛОВОЇ: СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ПРИНЦИПИ

Меланія Байлова
заст. директора УМІ
і учителька кл. фортепіяну в Ню Йорку

Меланія Володимирівна Байлова (1896-1979) – визначна українська піаністка, педагог та громадська діячка. Народилася в селі Сивка-Войнилів (нині Калуський район Івано-Франківської області) в сім'ї Володимира Доскоча та Софії Кароліни з роду Гиволів [3]. Її батько, працюючи директором української школи в Долині, заклав основи освітніх традицій в родині. Загальну і початкову музичну освіту здобула в Перемишльському ліцеї для дівчат. Продовжила навчання у Львівському Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка (1916), згодом у Відні (1916-1922). У 1927 році завершила музичну освіту на дворічних концертових курсах в польській консерваторії.

Професійна діяльність М. Байлової охоплювала педагогічну роботу (викладач ЛВМІ та його філії у Стрию (1930-1939), директор дитячої музичної школи у Львові (1940-1941)), практику піаніста-концертмейстера та громадську діяльність. Після Другої світової війни емігрувала до Австрії, де продовжила педагогічну діяльність у таборах для переміщених осіб. З 1950 року проживала у США, де стала співзасновником та багаторічним президентом Українського Музичного Інституту [1].

Становлення виконавських принципів М. Байлової відбувалося під впливом синтезу кількох піаністичних шкіл. Початкове

формування у класі Ольги Окуневської (учениці Миколи Лисенка) заклало основи розуміння специфіки української музичної мови та її інтерпретації, адже саме Ольга Іполітівна була одна з перших популяризаторів творчості Лисенка в Галичині [2, 127]. У свій час Окуневська акомпанувала Соломії Крушельницькій та Модесту Менцинському. Навчання у Львівському Вищому музичному інституті (клас Марії Криницької) поглибило технічну майстерність та розширило стильовий діапазон. Віденський період (1916-1922) під керівництвом Пауля Вайнгартена, Гуго Райнгольда та Софії Дністрянської збагатив її виконавську палітру традиціями австро-німецької школи.

Аналіз концертмейстерської діяльності М. Байлової дозволяє виокремити певні характерні риси її індивідуального музично-виконавського стилю, який характеризується тонким відчуттям ансамблевого балансу та динамічної гнучкості, майстерним володінням агогікою та темпоритмічною свободою. Особливу увагу піаністка приділяла тембральним характеристикам фортепіанного звучання у поєднанні з вокалом чи солюючими інструментами, демонструючи при цьому глибоке розуміння стильових особливостей різних музичних епох.

Рецензії на концертні виступи М. Байлової свідчать про її здатність створювати органічний ансамбль з солістами. Показовим є відгук на концерт із В. Тисяком (1928), де відзначено особливу майстерність піаністки у відтворенні драматургічної цілісності творів та розкритті їх образного змісту [2, 127].

Важливою складовою концертмейстерського мистецтва М. Байлової був репертуар, який охоплював твори української вокальної та камерно-інструментальної музики, кращі зразки європейської камерно-вокальної класики та нові доробки сучасної їй музики ХХ століття.

Особливу увагу слід звернути на інтерпретаційні принципи Меланії Байлової у роботі з українським репертуаром, де вона органічно поєднувала академічні традиції з елементами народного музикування.

Отож, говорячи про концертмейстерську діяльність Меланії Володимирівни Байлової, сміливо можемо стверджувати, що вона представляє унікальний синтез різних виконавських традицій, що проявляється у: формуванні індивідуального вико-

навського стилю на основі синтезу української та європейської шкіл; розробці власних інтерпретаційних підходів до різностильового репертуару; створенні виконавських традицій у галузі українського камерно-вокального та інструментального репертуару.

Література:

1. Карась Г. Байлова Меланія Володимирівна. *Велика українська енциклопедія.* URL: https://vue.gov.ua/
2. Максим'юк Г. Меланія Байлова. *Українська музика.* 2017. № 1(23). С. 127–129.
3. Савицький Р. Байлова Меланія Володимирівна. *Енциклопедія Сучасної України.* Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2008. URL: https://esu.com.ua/article-22833

Тетяна СИДОРЕЦЬ
(Львів, Україна)

РИТМ ЯК ЕМОЦІЙНА-ВИРАЗОВА КАТЕГОРІЯ: ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ

Ритм як виразовий засіб сприймається з особливою безпосередністю і діє з величезною силою. Легкозрозумілість ритму часто служить в гармонічно складній сучасній музиці «противагою», яка пом’якшує сприйняття складної гармонії. Якщо сприйняття гармонії, наприклад, вимагає певної підготовки, тренування слуху, то сприйняття ритму вдається слухачеві набагато простіше. Ритм не є поняття притаманне виключно музиці: його вбачають в закономірностях вірша, в рухах танцю, у внутрішній логіці творів образотворчого мистецтва і навіть архітектури. Такі широкі тлумачення ритму цікаві тим, що вони відкривають шлях для аналогії між музикою і всім тим, що лежить за її межами.

Основою ритму є метр, поза метром не виникає чіткого ритмічного відчуття. Метроритм вважають «Біблією» для музикантів, адже це «категорія не лише відчуття часу, але й емоційного висловлювання, образно-художнього та поетичного мислен-

ня» [2, 8]. Метр грунтується на періодичній розмірності і на більш або менш чіткій акцентуації. Поряд з пересічними явищами періодичності (крок, дихання, пульс) існує і інший потужний життєвий прообраз метру, це – мова людини. Щоправда, мова не має рівномірної повторності, натомість дуже важливою є її інтонаційна звукова природа, що ріднить її з музичною мовою. При всьому розмаїтті ритмічних внутрішньотактових структур, вони поділяються на два основних типи, які глибоко різняться за своїми виразовими можливостями: парний і непарний типи, тобто, дводольні і тридольні розміри, або «квадратні» і «неквадратні». Дводольність чіткіше членує музику і справляє враження ясності, точності; вона ніби створює кути, рух набуває характеру «квадратності». Тридольність тяжіє до згладжування граней, плавності і більшої безупинності. Жанри, в яких з найбільшою силою виявились протилежні риси парності і непарності метру, це основні жанри руху – марш і вальс, отже «метроритм визначає жанрові властивості мелодії» [3, 16]. В більш широкому розумінні «вальсовість» пов'язана з образно-емоційною сферою лірики, а «маршовість» – із сферою героїки.

Найпростіший ритмічний малюнок грунтується на чергуванні звуків однакової тривалості. Його виразові можливості настільки широкі, що включають прямо протилежні типи музики. В повільному темпі рівномірність служить для передачі глибокого спокою, як в Ноктюрні Ф. Шопена ор. 37 № 1. В шидкому рівномірність служить для передачі енергійного руху, який несе в собі великий динамічний заряд. Це ми бачимо в незчисленних моторних жанрах – етюдах, токатах тощо. Особливе виразове навантаження має пунктирний ритм, в якому короткий і легкий звук відтіняє довгий і акцентований. Подвійна ритмічна перевага сильного звуку над слабим створює гостроту звучання. Ось чому пунктирний ритм є найулюбленішим ритмом маршу, де для належного ефекту необхідне точне виконання пунктирних фігур. В повільному темпі пунктирність характерна для музики урочистої, величавої. Прикладом є старовинна музика епохи бароко, зокрема Баха (Прелюдія соль мінор з І тому ДТК), Генделя.

Виразове значення «неквадратних», або тридольних ритмів залежить від поєднання з іншими факторами, в першу чергу з темпом, акцентуванням і характером мелодичного малюнку, від

внутрішньої спрямованості метроритмічного руху, ритмічної конфігурації музичної стопи (ямб, хорей тощо). В швидкому темпі і при підкреслених сильних долях вони наближаються до пунктирного ритму в його пом'якшеному варіанті в танцях типу лезгінки, тарантели. Проте найбільше своєрідність тридольних фігур розкривається в помірному і повільному темпах і плавності мелодичного малюнку. Характерні вони для музики спокійної, рівної, стриманої, розповідної, пасторальної. Ефекти коливання, погойдування, плавного кружляння, пластики створює цей ритм в жанрах баркарол, колискової, вальсу. Отже, «ритм бере участь у створенні мелодії у першу чергу в тому відношенні, що надає тематичну характерність мелодичним поспівкам, з яких складається ця мелодія» [4, 8].

Особливу роль в музиці відіграють неметричні акценти. Їх називають епізодичними або динамічними. До них належать синкопи. Ненормативні акценти сприймаються як протиріччя між «метричним консонансом» і «метричним дисонансом», що створює певну гостроту в ритмічному русі. Суть синкопи полягає в суперництві з сильною долею, але не в її переміщенні, інакше вона сама перетворилася би в метричний акцент. Отже у виконавстві синкопа не зміщує сильну долю, яка залишається на своєму місці. Підкреслювати необхідно і синкопу, і сильну долю.

Рух музики ніколи не буває метрономічно рівним, йому завжди притаманна та чи інша міра свободи, живого агогічного нюансування. Згадки про вільну, невимушену, особливо «душевну манеру» музикування при виконанні творів Д. Тюрком, Ф. Бахом є вже у відгуках їх сучасників. Так само спогади про гру Моцарта й Бетховена свідчать про відчуття ними свободи в ритмічному фразуванні на основі «закономірностей масштабного ритму» [1, 28]. Але, особливого розквіту досягає мистецтво гри *rubato* в епоху романтизму. Найкращими представниками цього напрямку артистами і педагогами – культивується пластична, імпровізаційна манера виконання. Неперевершеними майстрами були Ф. Шопен, Ф. Ліст, К. Мікулі та їхні сучасники, які долучали до цієї манери своїх учнів. Проте ніколи не слід забувати, що ритмічна свобода в деталях вимагає одночасно і великої ритмічної дисципліни в цілому.

Формування почуття музичного ритму у студента – одна з найважливіших проблем музичної педагогіки В роботі над музичними творами необхідно відштовхуватись від розуміння творчої природи музичного ритму як одного з основних елементів музичної мови. Емоційно-поетична «розшифровка» ритму, його «переживання» створюють найкраще середовище для виховання музично-ритмічного відчуття, його подальшої кристалізації як одного з головних завдань у контексті виховання художньо-виконавської культури музиканта.

Література:

1. Воробкевич Т. Методика викладання гри на фортепіано: підручник. Львів: ЛОГОС, 2001. 244 с.
2. Степурко В. Аналіз музичних творів: навчальний посібник. Київ: НАКККіМ, 2020. 140 с.
3. Крижановська Т., Лосєва Т. Основи теорії музики: навч.-метод. посіб. [для студ. муз.-пед. спеціал. вищих навч. закл.]. Рівне: РДГУ, 2007. 164 с.
4. Шурдак М. Аналіз музичних творів. Теоретичний матеріал для практичної та самостійної роботи. Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2022. 23 с.

Маргарита МАЛАХОВА
(Київ, Україна)

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ МУЗИКАНТА-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА: ТЕОРЕТИЧНИЙ ТА ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТИ

Особистість музиканта-виконавця посідає центральне місце у наукових розвідках, які торкаються питань композиторського та виконавського мистецтва загалом і, зокрема – формування виконавської майстерності, розвитку особистості митця, інтерпретації музичних творів і, безперечно, перебуває у фокусі уваги педагогічної науки, педагогів-практиків. Індивідуальність виконавця лежить в основі індивідуального виконавського стилю, який тісно пов’язаний з інтерпретаційним мистецтвом і дослідженню характеристик якого присвячено численні праці.

У наукових розвідках окреслене питання розглядається у контексті виконавського процесу (М. Давидов, І. Єргієв, О. Катрич, В. Москаленко, О. Сидоренко, С. Шип та ін.), а також у площині професійної підготовки фахівців у галузі музичного мистецтва (О. Ляшенко, О. Олексюк, О. Ростовський, О. Щербініна та ін.). Дефініція «*індивідуальний виконавський стиль*» представлена варіативністю формулювань:

- ✓ «система виконавських прийомів і засобів, що формується під впливом складових творчого методу митця та реалізується в процесі інтерпретації певного музичного твору» [4, 361];
- ✓ «відповідна до специфічності музичного світобачення музиканта-виконавця система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів» [2, 8];
- ✓ «цілісна система, що відкрита до взаємодії з іншими складовими музичної культури, вектори взаємодії якої визначаються особистісними якостями виконавця, а їх зміст та потужність – співвідношенням стабільних та мобільних параметрів стилю» [3, 9–10].

Узагальнюючи, означений феномен визначаємо як комплекс індивідуально-специфічних виконавських засобів, який характеризується певною константністю й обумовлює цілісне сприймання виконуваного твору, формуючи «маркер впізнаваності виконавця».

Екстраполюючи вектор питання у площину формування індивідуального виконавського стилю музиканта-інструменталіста акцентуємо увагу на двох складових цього процесу: художньо-технічній, яка забезпечує остінатно-індивідуальний підхід щодо вибору виконавських засобів; чуттєво-емоційній, яка є полем особистісного сприймання й реалізується через призму індивідуальних характеристик музиканта у його виконавській манері.

Розвиток художньо-технічної складової індивідуального виконавського стилю відбувається вже на етапі підбору нового репертуару, де чітко проявляються художні інтереси, індивідуальні жанрово-стилістичні уподобання та схильності, виконавські можливості та досвід музиканта-інструменталіста. Органі-

зація першого етапу роботи над музичними творами – алгоритмічність, послідовність, системність – формує індивідуальний підхід й викристалізовує індивідуальні параметри роботи над деталями, виконавською технікою тощо.

Робота над художнього-образним змістом, створенням інтерпретаційних концепцій музичних творів сприяє розвитку чуттєво-емоційної сфери виконавця. По факту, інтерпретаційний процес і є яскравим маркером творчої індивідуальності музиканта, яка виявляється у виконавському музичному мисленні, емоційній гнучкості, емпатії, творчій інтуїції, артистизмі, адже «виконання творчого завдання потребує від виконавця пошуків відповідних емоційних, раціональних і технологічних засобів, адекватних інтуїтивним потребам для втілення художніх намірів» [5, 97].

Підготовка до концертного виконання програми також має чіткі індивідуальні алгоритми, які «шліфуються» у процесі тривалої концертно-виконавської діяльності. Напрацювання «сценічного кейсу» має прямий зв'язок із індивідуальними характеристиками і здібностями музиканта-інструменталіста, його умотивованістю, харизмою, досвідом.

У підсумку зазначимо, що індивідуальність митця визначає індивідуальні риси виконавського стилю й забезпечує неповторне виконавське втілення, виявляючи «варіантний характер музичного твору, закладені в ньому полісемантичність, імпровізаційність та інші ознаки, пов'язані з неможливістю однозначної інтерпретації музичного твору» [1, 106]. Множинність трактування музичних творів, яка обумовлюється об'єктивно-творчою природою виконавства, розкриває феномен індивідуального виконавського стилю.

Література:

1. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України XX – XXI століть: [монографія]. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
2. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2000. 17 с.

3. Сидоренко О. Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати): автореф. дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків, 2019. 20 с.
4. Ткач Ю. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2018. № 3. С. 359–366.
5. Dushniy, A., Zaets, V., & Zaiets, O. Psychological aspects of musical and performance aesthetics. *Modern art education: theoretical-practical discourse* : Scientific monograph. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2023. Pp. 93–118

Mária STRENÁČIKOVÁ
(Banska Bystrica, Slovakia)

VZDELÁVANIE UČITEĽOV ODBORNÝCH HUDOBNÝCH PREDMETOV NA SLOVENSKU

1. Profil učiteľa odborných hudobných predmetov – minimálne kvalifikačné predpoklady. Učiteľ odborných hudobných predmetov môže pôsobiť na základnej umeleckej škole alebo na konzervatóriu, od čoho sa odvíjajú aj možnosti jeho štúdia a minimálne kvalifikačné predpoklady.

Učiteľ, ktorý vyučuje na základnej umeleckej škole, musí mať ukončených 6 rokov konzervatória (konzervatórium na Slovensku je stredná škola, nie vysoká). Po štyroch rokoch štúdia absolvuje maturitnú skúšku a potom ostáva na škole ešte dva roky, počas ktorých sa venuje popri interpretačných aktivitách aj pedagogickej príprave.

Učiteľ, ktorý pôsobí na sekundárnom stupni vzdelávania, t.j. vyučuje odborné predmety na konzervatóriu alebo na vysokej škole musí absolvovať magisterské štúdium v rámci študijného programu s umeleckým zameraním a následne si doplniť pedagogické vzdelanie v rámci dvoj-ročného pedagogického štúdia. Niektoré univerzity poskytujú aj pedagogicky a psychologicky zamerané predmety v rámci kurikula na magisterskom stupni vzdelávania.

2. Organizácia vzdelávania.

1) Učitelia základných umeleckých škôl môžu získať vzdelanie na jednom zo 16 konzervatórií, ktoré momentálne na Slovensku existujú. 5 z nich je štátnych a ostatné súkromné. Štátne konzervatóriá majú najdlhšiu tradíciu: Konzervatórium v Bratislave; Konzervatórium v Žiline; Konzervatórium Jozefa Adamoviča v Košiciach; Konzervatórium J. L. Bellu v Banskej Bystrici; Konzervatórium Košice (Timonova).

Štúdium na konzervatóriu je rozdelené do 2 častí: v prvej, ktorá trvá 4 roky ukončí študent povinnú školskú dochádzku a končí maturitnou skúškou. Následne pokračuje v prípade záujmu v štúdiu na konzervatóriu ešte 2 roky a po absolvovaní absolventskej skúšky

získava titul DiS.art. (diplomovaný špecialista umenia) a zároveň spĺňa minimálne predpoklady na vyučovanie v základnej umeleckej škole (na všetkých je stupňoch). Štúdium na štátnych konzervatóriách je bezplatné, na súkromných žiak platí školné vo výške 300€-750€ ročne. Štúdium je poskytované len v slovenskom jazyku a zahraniční žiaci neplatia žiadne iné poplatky v porovnaní so slovenskými žiakmi.

2) Vysokoškolské vzdelávanie v oblasti hudobného umenia poskytujú v súčasnosti na Slovensku 3 univerzity: Ján Albrecht music and art academy Banská Štiavnica (HUAJA) in Banská Štiavnica – súkromná; Academy of Arts in Banska Bystrica, Faculty of preforming arts – štátna; University of Performing Arts in Bratislava (VŠMU) – štátna.

Štúdium je rozdelené na bakalársky stupeň v trvaní 3 rokov (v prípade denného akj externého štúdia) a magisterský stupeň v trvaní 2 rokov (v prípade denného aj externého štúdia). Až po ukončení magisterského stupňa a absolvovaní doplňujúceho pedagogického štúdia, resp. po absolvovaní štátnej skúšky z pedagogickej prípravy sa môže stať absolvent samostatným pedagogickým zamestnancom. Štúdium na štátnych školách je pre slovenských študentov za dodržania stanovených podmienok bezplatné a zahraniční študenti si platia poplatky za štúdium sami. Jedine VŠMU poskytuje vzdelávanie aj v cudzom (anglickom) jazyku. Výška týchto poplatkov za štúdium variuje v závislosti od univerzity od 1300€ do 4500€ ročne. Doplňujúce pedagogické štúdium je poskytované na niektorých univerzitách. Je spoplatnené pre slovenských aj pre zahraničných študentov rovnako, a to tak v dennej ako aj v externej forme. Výška poplatkov je cca od 200€ (v dennej forme) do 1500€ (v externej forme) ročne.

3. Podmienky prijatia na štúdium. Na štúdium sa môže prihlásiť akýkoľvek záujemca. Podmienkou prijatia na štúdium je úspešné absolvovanie talentovej skúšky, ktorá obvykle pozostáva z teoretickej a praktickej časti. Jej štruktúra sa na konzervatóriách a na vysokých školách s umeleckým zameraním nelíši – rozdiel je len v úrovni overovaných kompetencií a vedomostí. V rámci teoretickej časti študent píše obvykle test overujúci jeho orientáciu v hudobnej a kultúrno-spoločenskej oblasti, vedomosti z dejín hudby, hudobnej teórie a náuky o nástrojoch, prípadne jeho všeobecný kultúrny

prehľad a v rámci praktickej časti predvedie svoje interpretačné zručnosti v hre na vybranom hudobnom nástroji/speve/dirigovaní. Diagnostikované sú aj jeho hudobné schopnosti. Súčasťou talentovej skúšky býva pohovor o motivácii uchádzača a jeho očakávaniach. Niektoré školy v niektorých študijných programoch vyžadujú aj potvrdenie od lekára o zdravotnej spôsobilosti študenta (napríklad od foniatra). Pre doplňujúce pedagogické štúdium sa prijímacie konanie nerealizuje. Vo väčšine prípadov je jedinou podmienkou ukončené bakalárske alebo prebiehajúce magisterské štúdium v príslušnom odbore.

3. Kurikulá a študijné programy.

1) Na konzervatóriách žiak absolvuje povinne všetky predmety, ktoré uvádza školský vzdelávací program danej školy v danom zameraní. Ide o predmety všeobecno-vzdelávacie (ako slovenský jazyk a literatúra, dejepis, náuka o spoločnosti, cudzí jazyk, telesná výchova a pod.) a predmety odborné – s teoretickým aj praktickým zameraním. Odborné teoretické predmety zahŕňajú dejiny hudby, náuku o nástrojoch, náuku o hudbe, hudobnú teóriu, harmóniu, kontrapunkt, metodiku, didaktiku, psychológiu, pedagogiku a pod. a odborné praktické predmety zahŕňajú predovšetkým hru na hudobnom nástroji/spev, dirigovanie, skladbu, hru v komornom súbore, hru v orchestri, ansámblovú hru, hru, hru/spev z listu, spevácky zbor, solfeggio, korepetície.

Počas posledných dvoch rokov štúdia žiak absolvuje povinne pedagogickú prax, a to tak, že v piatom ročníku chodí na náčuvy ku skúsenému pedagógovi a v šiestom ročníku sám vyučuje pod jeho supervíziou. Štúdium sa ukončuje záverečnou skúškou pred komisiou, ktorej súčasťou je absolvovanie: koncertného vystúpenia, pedagogického výstupu, ústnej skúšky z pedagogickej prípravy a obhajoba absolventskej práce.

2) Na vysokých školách s umeleckým zameraním pozostávajú jednotlivé študijné programy z troch blokov: povinné predmety, povinne voliteľné predmety a výberové predmety. Ich zastúpenie v jednotlivých študijných programoch závisí od konkrétnej školy, avšak dominantnú pozíciu majú povinné predmety, ktoré obvykle tvoria dve tretiny kurikula. Ostatné predmety si študent volí sám podľa požiadaviek konkrétnej školy.

Povinné predmety sa delia na teoretické a praktické. Medzi teoretické patria odborné hudobné predmety ako dejiny hudby, hudobná teória, analýza skladieb, náuka o nástrojoch a hudobná estetika. Praktické predmety sa týkajú výlučne hudobných činností a patria medzi ne hra na nástroji/spev/dirigovanie/ kompozícia, hra v komornom telese, ansámblová hra, spev v speváckom zbore či hra v orchestri. Povinne voliteľné predmety zahŕňajú napríklad klavírne duo, hru na príbuznom nástroji, hru v rôznych zoskupeniach. Teoretické povinne voliteľné predmety sa zameriavajú napríklad na slovenský folklór, slovenskú hudbu, rozvoj komunikačných zručností (cudzí jazyk), rozvoj mäkkých zručností, rozvoj tvorivosti, prácu s hudobnými programami a pod. Výberové predmety dávajú možnosť doplniť si vlastnú trajektóriu štúdia, napríklad rozširovaním interpretačných kompetencií, zdokonaľovaním sa v príprave vlastného umeleckého portfólia a rôznych projektov, v hudobnom manažmente, prípadne v kompenzovaní jednostrannej záťaže fyzickými cvičeniami či účasťou na rôznych muzikologických konferenciách. Štúdium sa ukončuje koncertom, písomnou prácou v podobe (záverečnej práce alebo reflexie), ich obhajobou a štátnou skúškou (ktorá môže mať formu kolokviálnej skúšky).

3) Doplňujúce pedagogické štúdium nemá rôznorodé trajektórie. Všetky predmety sú povinné. Majú teoretické i praktické zameranie na pedagogické disciplíny, psychologické disciplíny a odborovú didaktiku. Na záver štúdia študent absolvuje štátnu skúšku, ktorej súčasťou je obhajoba záverečnej práce.

Vzdelávanie učiteľov odborných hudobných predmetov závisí od stupňa školy, na ktorej bude pedagóg pôsobiť. V súčasnosti je na Slovensku dostatok príležitostí venovať sa štúdiu interpretačného umenia, a to tak na konzervatóriách, ako aj na vysokých školách. Po revolúcii sa začali otvárať súkromné a cirkevné školy, ktoré otvorili priestor pre viacerých záujemcov. Podobná situácia nastala aj v oblasti vysokého školstva a možno konštatovať, že záujemcovia majú dostatok možností pre svoje odborné hudobné štúdiá.

References:

1. Academy of Arts in Banska Bystrica. URL: https://fmu.aku.sk/sk/
2. Presov University in Presov. URL: https://huaja.org/prijimacie-pohovory/

3. Ján Albrecht music and art academy Banská Štiavnica (HUAJA). URL: https://huaja.org/en/entrance-exams/
4. University of Performing Arts in Bratislava. URL: https://www.vsmu.sk/htf/doplnujuce-pedagogicke-studium/
5. Conservatory of Jan Levoslav Bella in Banska Bystrica. URL: https://konzervatoriumbb.sk/studium/skolsky-vzdelavaci-program.html

Андрій ЄРЬОМЕНКО
(Суми, Україна)

ДУХОВНА КУЛЬТУРА – ОСНОВА ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ УЧНЯ

Головною метою виховання є передача молодому поколінню багатства духовної культури народу, відродження національного духу та свідомості. У контексті українського державотворення особлива увага приділяється питанню загальнолюдських цінностей. Основним принципом сучасної освіти є «гуманізація», яка визначається як створення умов для розвитку і формування кращих якостей і здібностей дитини, увага до особистості, розуміння потреб та інтересів дитини, виховання усвідомлення її гідності.

Слово «культура» має латинське походження і буквально означає обробку, піклування та вдосконалення. Марк Порцій Катон «De agri cultura» (III ст. до н.е.), вперше згадується у працях римських вчених Валло та Кормела (I ст. до н.е.). У своєму листі Марк Тулій Цицерон описує «культуру духу», тобто розвиток духовних здібностей, що є цінним завданням для вільної людини і дається через філософію. У середньовічній Європі слово «культура» використовувалося як словосполучення, що означало освіченість. До XVIII століття слово «культура» стало самостійною лексичною одиницею, визначаючи свідомість, освіту, виховання і все інше, що і ототожнюється з розумінням «культурність».

Сьогодні, «культура» визначається як – все створене природою, сукупність матеріальних і духовних благ, створених люди-

ною, сукупність цілісних об'єктів, що є результатом діяльності, сукупність засобів перетворення людських сил і здібностей в об'єктивні цінності, що мають суспільне значення, спрямована на створення нових матеріальних і духовних цінностей результат творчої діяльності, спрямованої на створення нових матеріальних і духовних цінностей (людина здатна виходити за межі існуючих культурних рівнів і збагачувати культуру новими досягненнями). Філософська наука перебуває в процесі формування цілісного уявлення про визначення «культура» та його конкретний зміст. За словами Гегеля, чим багатозначніший предмет, тим він багатший і тим різноманітніші визначення, які можна з нього вивести [2, 207].

Аналіз наведених вище визначень поняття «культури» приводить до висновку, що вони доповнюють одне одного і що культура і діяльність взаємопов'язані. Духовність – це властивість людської природи, щось унікальне і виняткове, найголовніше, що відрізняє людину від інших високорозвинених організмів. Духовність – це думка, свідомість і воля, які складають людський характер. Без духовності неможливо йти на самопожертву чи досягти величі. Ознакою духовної людини є врівноваженість, цілісність і повна гармонія з собою і світом, в якому вона живе. Саме духовність відкриває доступ до любові, совісті, почуття обов'язку, правової та національної свідомості, мистецтва, науки і релігії, вказує на те, що є найважливішим і найціннішим. Духовність розкриває цілісну картину світу, закони природи і суспільства, сприяє розвитку наукового підходу до розуміння явищ, які нас оточують. Поєднання цих двох понять показує, що вони тісно пов'язані зі свідомістю, інтелектуальною, емоційною та психологічною діяльністю людини (мова, звичаї, вірування, знання, мистецтво тощо). Таке розуміння духовної культури прийшло у вітчизняну практику з німецької літератури XIX століття.

Наприклад, Ф. Тейлор у своїй праці «Первісна культура» іноді говорить про «промислову, духовну і політичну галузі», а іноді чітко поділяє культуру на дві категорії – «матеріальну і духовну», маючи на увазі під останньою ідеї, звичаї, міфи, погляди і вірування. Філософи та соціальні аналітики широко

звертаються до поняття «духовна культура», яке тісно пов'язане з духовними основами суспільства і життя.

Термін «духовна культура» переплітається з такими поняттями, як «духовне життя», «духовна сфера», «духовне відродження». У всіх цих поняттях сфера і сутність духовного, пов'язана з об'єктивною індивідуальністю. Це реальність «добра», «краси» і «істини», реальність Бога. Таке розуміння природи духовного допомагає відрізнити духовне від матеріального, а також відсунути на другий план соціальні аспекти культури.

Справжнє спілкування з музикою пов'язане з широкою освітою особистості, оскільки допомагає розвинути музичний смак, оволодіти мистецтвом слухати музику і розуміти її глибинний зміст. На думку В. Сухомлинського, музичне виховання – це не виховання музиканта, а фундамент музичної культури як частини духовної культури, це виховання людини з метою закласти основи музичної культури як частини духовної культури. Музика відрізняється від інших видів мистецтва тим, що її слухові образи безпосередньо впливають на емоції і сприйняття людини, а не візуально, як у живописі, театрі чи кіно.

Вдумливі виконавці, взірці безкорисливого служіння мистецтву, вчителі музики також можуть навчити своїх учнів любити і розуміти музику. Чеський педагог-гуманіст Я. Коменський порівнював учителя з садівниками, які з любов'ю плекають рослини у своїх садах, архітекторами, які дбайливо забудовують знаннями кожен куточок людства, скульпторами, які дбайливо виточують і шліфують серця і душі людей, і диригентами, які енергійно ведуть наступ на варварство і неуцтво [3, 103]. А. Дістерверг вважав виховну силу дієвим чинником впливу на молоді душі через їхніх учителів [6, 111] а К. Ушинський був переконаний, що головним чинником у вихованні є особистість учителя й не менш важливим є дух навчального закладу, але цей дух живе не в стінах чи на папері, а в особистості більшості педагогів, і передається від вчителя до особистості учня [8, 26]. В. Сухомлинський вважав, що важливу роль відіграє особистість і духовність учителя: «духовність учителя – це здатність орієнтуватися в єдності з загальнолюдськими християнськими цінностями» [5, 98].

Високу місію вчителя розуміли й українські вчені, письменники та педагоги С. Орлай, О. Духнович, Т. Шевченко, І. Франко, Б. Грінченко та ін. У їхніх творах і висловлюваннях можна знайти згадки про педагогічну функцію вчителя. У своїй повсякденній роботі та творчій діяльності вони прагнули передати частину духовної культури, привносячи в життя людей гуманізм, доброту, технологічність. Зрозуміло, що вчителі повинні мати високий художній смак, щоби прищепити своїм учням справжню любов до мистецтва. Вчителі-вихователі та вчителі-інформатори можуть зробити свій внесок у перебудову суспільства, поширюючи ідеї гуманізму, добра, високих моральних якостей та загальнолюдських цінностей.

Музичне мистецтво посідає особливе місце у розвитку особистості. Естетичне ставлення до дійсності, сформоване музичними творами, є внутрішнім імпульсом людської діяльності. Тому мета естетичного виховання в школі – дати дітям можливість відчути радість від контакту з прекрасним. Завдання вчителя музики полягає в тому, щоб розвивати духовну культуру підростаючого покоління. Головною умовою досягнення цієї мети є залучення дітей до активної діяльності та творчості. Які ж чинники впливають на розвиток духовної культури учнів?

Привернення уваги до різних явищ дійсності та заохочення учнів до втілення їх у музиці; залучення учнів до активного співпереживання та співтворчості в процесі сприйняття та виконання музики; тісний зв'язок уроків музики з іншими предметами; використання рольових та дидактичних ігор у музичному вихованні; використання музичних творів у високий рівень художнього виконання; будувати теплі та дружні стосунки з учнями; вірити у творчі здібності та позитивні риси характеру учнів. Поняття «духовна культура» було розглянуто та визначено як багатокомпонентний культурний, інтелектуальний, емоційно-почуттєвий, професійно-педагогічний феномен, що зумовлює осмислене та естетичне сприйняття духовних здобутків нації, виховує схильність до творення та переживання прекрасного.

Література:

1. Базалук О., Юхименко Н. Філософія освіти: навч. посібник. Київ: Кондор. 2010. 164 с.
2. Бичко А., Бичко І., Табачковський В. Історія філософії: підручник. Київ: Либідь, 2019. 408 с.
3. Гончаренко С. Український педагогічний словник. Київ: Либід, 1999. 376 с.
4. Мень О. Світова духовна культура. Київ: Знання, 1997. 671с.
5. Олексюк О. Музична педагогіка : навч. посіб. Київ: Ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. 247 с.
6. Сухомлинський В. Серце віддаю дітям. Київ: Основа, 1972. 244 с.
7. Щербань П. Формування духовної культури особистості. Київ: Рідна школа, 1999. С. 23.
8. Юркевич П. Серце і його значення в духовному житті людини: історія філософії України. *Хрестоматія.* Київ: Либідь, 1993. С. 26–33.

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ

Marek KAWIORSKI
(Kielcach, Polska)

WCZESNE PUBLIKACJE KAROLA KURPIŃSKIEGO Z ZAKRESU HARMONII

Karol Kazimierz Kurpiński (1785-1857) początkowo kształcił się w grze na organach i skrzypcach pod kierunkiem ojca, Macieja, organisty kościelnego we Włoszakowicach. W wieku 12 lat objął stanowisko organisty w Sarnowie, a dwa lata później został skrzypkiem kapeli hrabiego F. Polanowskiego w Moszkowie koło Lwowa. W 1808 roku rozpoczął działalność pedagogiczną we Lwowie, ucząc gry na fortepianie.

W 1810 roku, po przeprowadzce do Warszawy, dzięki znajomości z Wojciechem Bogusławskim, «ojcem teatru polskiego», objął stanowisko zastępcy dyrygenta Teatru Narodowego, z którym związał się na trzy dekady, od 1824 roku sprawując obowiązki głównego dyrygenta. W 1812 roku rozpoczął nauczanie w Szkole Dramatycznej przy Teatrze Narodowym, zaś od 1817 roku wykładał w Szkole Muzyki i Sztuki Dramatycznej w Warszawie. Wówczas rozpoczął także działalność edukacyjno-wydawniczą.

W roku 1818[2] lub 1819[3] w warszawskim Składzie Muzycznym Franciszka Klukowskiego przy ul. Miodowej opublikował *Zasady muzyki na klawikord*[4]. Zredagowana i poprawiona wersja powyższego dzieła doczekała się w kolejnych dekadach czterech wydań pod

[2] Przybylski T. [hasło] Kurpiński, Karol, Encyklopedia Muzyczna PWM, Kraków 1997. Samson Jim [hasło] Kurpiński, Karol Kazimierz [w] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, wersja online.

[3] Biblioteka Narodowa, https://katalogi.bn.org.pl.

[4] Pełny tytuł: *Wykład systematyczny ZASAD MUZYKI NA KLAWIKORD. Dzieło ofiarowane Towarzystwu Królewskiemu Warszawskiemu Przyjaciół Nauk przez KAROLA KURPIŃSKIEGO. Dyrektora Muzyki Teatru Narodowego, Nauczyciela w Rządowey Szkole Muzyki, Członka Towarzystwa Król. warsz[awskiego] przy[jaciół] nauk*, Warszawa 1818 lub 1819.

zmienionym tytułem[5]. Tamże w 1821 r. ogłosił drukiem *Zasady harmonii tonów*[6] oraz w osobnym zeszycie *Przykłady do Zasad harmonii tonów*, stanowiące muzyczną egzemplifikację zawartych w nich rozważań teoretycznych[7].

Kurpiński był inicjatorem, założycielem i redaktorem czasopisma «Tygodnik Muzyczny» (odtąd «TM»), przemianowanego później na «Tygodnik Muzyczny y Dramatyczny» (odtąd «TmiD»). W okresie od 3 maja 1820 do 30 czerwca 1821 r. ukazało się łącznie 50 numerów, w tym jedno wydanie podwójne. Z powodu trudności finansowych, wynikających z niewystarczającej liczby subskrybentów, działalność wydawnicza została zawieszona. Zagadnienia z zakresu harmonii, przedstawione w serii artykułów zatytułowanych *Kurs kompozycji muzykalnej*, wydano drukiem w siedmiu numerach «TM» (nr 11-14, 16, 18 i 21 z 1820 r.) oraz w formie lakonicznej wzmianki w 10 numerze „TMiD"[8].

Na łamach wspomnianych publikacji Kurpiński realizował misję edukacyjną, obejmującą między innymi zagadnienia z zakresu harmonii. Z*asady muzyki na klawikord* zawierają jedynie podstawowe informacje skierowane do początkujących adeptów sztuki klawiszowej, co wynika ze specyfiki podręcznika. Bogatszym źródłem wiedzy są *Kurs kompozycji muzykalnej* oraz *Zasady harmonii tonów*. Jednak materiał obejmuje stosunkowo wąski zakres zagadnień, a wiele treści ulega powtórzeniu.

---

[5] Drugie wydanie *Zasady muzyki na klawikord* ukazało się w 1829 r. nakładem Franciszka Klukowskiego, trzecie i czwarte, zatytułowane *Zasady muzyki na pianoforte*, wydano w 1835 i 1844 r. przez G. Sennewalda. Piąte wydanie, ponownie pod tytułem *Zasady muzyki na klawikord*, opublikowano w oficynie G. Sennewalda w 1859 r. Wszystkie wydania miały miejsce w Warszawie.

[6] Pełny tytuł: *ZASADY HARMONII TONÓW z dołączeniem JENERAŁ-BASU praktycznego*, Warszawa 1821.

[7] Do zagadnień harmonii Kurpiński powrócił w publikacji *Zasady harmonii wykładane w sposobie lekcji dla lubowników muzyki*, wydanej przez G. Sennewalda w Warszawie w 1844 r. Dzieło to nie jest przedmiotem niniejszych rozważań.

[8] «Tygodnik Muzyczny» № 11 z 12 VII 1820, № 12 z 19 VII 1820, № 13 z 26 VII 1820, № 14 z 2 VIII 1820, № 16 z 16 VIII 1820, № 18 z 30 VIII 1820, № 21 z 20 IX 1820. «Tygodnik Muzyczny y dramatyczny» № 10 z 13 VI 1821.

Głównym źródłem, z którego Kurpiński czerpał, w tym liczne przykłady nutowe, jest *Cours de Composition Musicale*[9] *ou Traité Complet et Raisonné d'Harmonie Pratique* Antona Reichy, co zaznaczył w «TM»[10]. We wstępie do *Zasad harmonii tonów*, w kontekście poglądów na muzykę, odwołuje się również do książki Guillaume'a André Villoteau *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage* (Paryż, 1807). W «rozdziale dodatkowym» zachęca czytelnika do lektury dwóch traktatów: *Grundregeln der Harmonie nach dem Verwechslungs-System* Johanna Gottfrieda Schichta (Lipsk, 1812) oraz *Praktische Beyspiele als Fortsetzung zu seiner Anleitung* Emanuela Aloysa Förstera (Wiedeń, 1818). Bezpośrednich zapożyczeń z podręczników niemieckojęzycznych jednak nie odnotowano.

Prace Kurpińskiego zawierają liczne zwięzłe definicje z zakresu teorii muzyki, pomimo specyfiki języka epoki zachowują zaskakująco nowoczesny charakter. Autor często odwołuje się do oryginalnej pisowni francuskiej, rzadziej łacińskiej lub niemieckiej.

Termin *harmonia* Kurpiński definiuje dwojako. W sensie ogólnym określa ją jako «proporcyę rzeczy składających pewną całość», utożsamianą z wszelką wielogłosowością w opozycji do muzyki jednogłosowej[11]. W ujęciu szczegółowym oznacza ona «zgodne połączenie kilku razem śpiewów, czyli Kombinacye różnych akordów»[12] bądź spójne następstwo tonów, przeciwstawiane melodii rozumianej jako sukcesywne uszeregowanie dźwięków[13]. Wprowadza także rozróżnienie między «harmonią melodyi», odnoszącą się do horyzontalnego uporządkowania dźwięków («piękny szyk pojedynczych tonów», zgodność «pojedynczych tonów»), a «harmonią Akordów», która porządkuje wymiar wertykalno-horyzontalny kompozycji muzycznej, stanowiąc interakcję

[9] Antoine Reicha, *Cours de Composition Musicale ou Traité Complet et Raisonné d'Harmonie Pratique*, Paris ok. 1816-1818.
[10] «TM» № 11 z 12 VII 1820.
[11] «TmiD» № 10 z 13 VI 1821.
[12] K. Kurpiński, *Zasady Harmonii Tonów*, op. cit. s. 2.
[13] «TM» № 11 z 12 VII 1820.

«powiązanych ze sobą szczegółów, toczących się w zgodney przemianie z jednej chwili do drugiej»[14].

Poświęca znaczną uwagę interwałom, stanowiącym kluczowy element «harmonii muzyki», traktowanym jako «przestwór» między dwoma dźwiękami[15], «stopnie odległości»[16] lub «rozmaite stopnie tonów»[17]. Wylicza interwały od unisonu («jednobrzmienia») do decymy, a nawet undecymy, uwzględniając ich zróżnicowanie pod względem trybu. W porównaniu z traktatem A. Reichy można dostrzec pewne różnice, w tym pominięcie przez Kurpińskiego tercji zwiększonej.

Brak spójności ujawnia się również w publikacjach samego Kurpińskiego. Przykładowo, nonę zwiększoną odnotowuje jedynie w «TM» № 12, podczas gdy w *Zasadach harmonii tonów* wprowadza dodatkowe określenia, takie jak «Quarta rządząca» (zwiększona), «Quinta współrządząca» (zmniejszona) czy «Quinta przechodnia» (zwiększona). Rozbieżności powyższe wynikają z odmiennego kontekstu: w podręczniku interwały są rozpatrywane w powiązaniu ze strukturą akordów, gdzie dodatkowe określenia dotyczą prowadzenia głosów.

Interwał	**A. Reicha (ok. 1818, s. 4)**	**K. Kurpiński (1820, № 12)**	**K. Kurpiński (1821, s. 4-5)**
Pryma / unison	Unisson	Prima, jednobrzmienie	Prima
Sekunda mała	Seconde Mineure	Sekunda mała	Sekunda mała
Sekunda wielka	Seconde Majeure	Sekunda wielka	Sekunda wielka
Sekunda zwiększona	Seconde Augmentée	Sekunda nadmiarowa	Sekunda nadmiarowa
Tercja zmniejszona	Tierce Diminuée	Tercya zmniejszona	Tercya zmnieyszona
Tercja mała	Tierce	Tercya mała	Tercya mała

[14] K. Kurpiński, *Zasady Harmonii Tonów*, op. cit., przedmowa.
[15] «TM» № 11 z 12 VII 1820.
[16] «TM» № 12 z 19 VII 1820.
[17] K. Kurpiński, *Zasady Harmonii Tonów*, op. cit., s. 5.

	Mineure		
Tercja wielka	Tierce Majeure	Tercya wielka	Tercya wielka
Tercja zwiększona	Tierce Augmentée	-	-
Kwarta zmniejszona	Quarte Diminuée	Quarta zmniejszona	Quarta zmnieyszona
Kwarta czysta	Quarte Juste	Quarta czysta	Quarta czysta
Kwarta zwiększona	Quarte Augmentée	Quarta wielka	Quarta wielka, rządząca
Kwinta zmniejszona	Quinte Diminuée, faussequinte	Quinta mała, fałszywa	Quinta mała, współrządząca
Kwinta czysta	Quinte Parfaite	Quinta czysta	Quinta czysta
Kwinta zwiększona	Quinte Augmentée	Quinta nadmiarowa	Quinta nadmiarowa, przechodnia[18]
Seksta zmniejszona	Sixte Diminuée	Sexta zmniejszona	Sexta zmnieyszona
Seksta mała	Sixte Mineure	Sexta mała	Sexta mała
Seksta wielka	Sixte Majeure	Sexta wielka	Sexta wielka
Seksta zwiększona	Sixte Augmentée	Septima nadmiarowa	Septima nadmiarowa
Septyma zmniejszona	Septième Diminuée	Septima zmniejszona	Septima zmnieyszona
Septyma mała	Septième Mineure	Septima mała	Septima mała
Septyma wielka	Septième Majeure	Septima wielka	Septima wielka
Oktawa zmniejszona	-	Oktava zmnieyszona	Oktava (oktawa[19]) zmnieyszona

[18] K. Kurpiński, *Przykłady do Zasad Harmonii Tonów*, op. cit., s. 9.

Oktawa czysta	Octave	Oktawa czysta	Oktawa czysta
Oktawa zwiększona	-	Oktawa nadmiarowa	Oktawa nadmiarowa
Nona mała	-	Nonna mała	Nonna mała
Nona wielka	-	Nonna wielka	Nonna wielka
Nona zwiększona	-	Nonna zwiększona	-
Decyma	-	Decima (por. tercya)	Decima (por. tercya)
Undecyma	-		Undecyma (por. quarta)

Kurpiński klasyfikuje interwały na «zgodne» (konsonansowe), które nie wymagają kontynuacji harmonii, ponieważ ich «skutek nic do życzenia nie pozostawi», oraz «niezgodne» (dysonansowe), generujące potrzebę «dalszego ciągu, czyli rozwiązania». Konsonanse dzieli na dwie grupy: «zgodności doskonałe» (konsonanse doskonałe), obejmujące kwartę czystą, kwintę czystą i oktawę czystą, oraz «zgodności niedoskonałe» (konsonanse niedoskonałe), do których zalicza małe i wielkie tercje oraz seksty. Uwagę zwraca pominięcie unisonu w niniejszej klasyfikacji[20].

Akceptuje zasadę równoważności inwersyjnej interwałów, łącząc parami interwały zbudowane z identycznych klas wysokości dźwięków, lecz odmiennie zaaranżowane wertykalnie. Odnotowuje zmianę trybu towarzyszącą procedurze inwersji. Sekundę, tercję i kwartę określa jako „zaród dalszych stopni" uzyskiwanych drogą inwersji. Warto również zauważyć, że unison postrzega jako wtórny względem oktawy, a nie odwrotnie[21].

Akord określa jako połączenie «wielu Interwall»[22] lub «zgodność dwóch albo kilku razem uderzonych tonów»[23]. W «TM» № 13

[19] Przykłady 28 i 36. K. Kurpiński, *Przykłady do Zasad Harmonii Tonów*, op. cit., s. 9.
[20] „TM" nr 12 z 19 VII 1820.
[21] „TM" nr 13 z 26 VII 1820.
[22] Ibidem.

wyróżnia za A. Reichą trzynaście typów akordów, które w zależności od tonacji mogą być budowane na dowolnym z dwunastu dźwięków skali chromatycznej:

Lp.	**Nazwa akordu**	**Klasy wysokości dźwięków**	**A. Reicha (ok. 1818, s. 8)**	**K. Kurpiński (1820, № 13)**
	Trójdźwięki		**Accords de trois Sons**	**Akordy trój-brzmienne**
1	Trójdźwięk durowy	g-h-d	Accord parfait majeur	Akord właściwy major
2	Trójdźwięk molowy	g-b-d	Accord parfait mineur	Akord właściwy minor
3	Trójdźwięk zmniejszony	g-b-des	Accord de Quinte diminuée, accord diminuée	Akord Quinty fałszywej
4	Trójdźwięk zwiększony	g-h-dis	Accord de Quinte aug-mentée	Akord Quinty nadmiarowej
	Akordy septymowe		**Accords de Septième**	**Akordy Sep-timowe**
5	Trójdźwięk du-rowy z septymą małą (dominanta septymowa)	g-h-d-f	Septième de 1re espèce, 7me dom-inante	Akord Septymy do-minującej
6	Trójdźwięk molowy z septymą małą	g-b-d-f	Septième de 2de espèce	składa się z akordu Nru 2 i z małej Septymy
7	Trójdźwięk	g-b-des-f	Septième de	składa się z

[23] K. Kurpiński, *Zasady muzyki na klawikord*, op. cit., s. 11, 47; K. Kurpiński, *Zasady Harmonii Tonów*, op. cit., s. 2.

	zmniejszony z septymą małą (półzmniejszony akord septymowy)		3me espèce	akordu Nru 3 i z małej Septymy
8	Trójdźwięk durowy z septymą wielką	g-h-d-fis	Septième de 4me espèce	składa się z akordu Nru 1 i z wielkiej Septymy
	Akordy nonowe		**Accords de Neuvième**	**Akordy Nonnowe**
9	Akord nonowy z noną wielką	g-h-d-f-a	Accord de Neuvième majeure	Akord Nonny wielkiej
10	Akord nonowy z noną małą	g-h-d-f-as	Accord de Neuvième mineure	Akord nonny małej
	Inne		**-**	**-**
11	Akord niemiecki[24], akord typu niemieckiego[25]	des-f-as-h	Accord de Sixte augmentée	Akord Sexty nadmiarowej
12	Akord francuski, akord typu francuskiego	des-f-g-h	Accord de Quarte et Sixte augmentées	Akord Quarty I Sexty nadmiarowej
13	Augmentowany akord septymowy	g-f-h-dis	Accord de Quinte augmentée avec	Akord nadmiarowej Quinty z

[24] Calcott John, *A Musical Grammar*, London 1806, s. 237-239. Przypuszczalnie ukuł nazwy akord włoski, francuski i niemiecki. Pozostają one do dziś w powszechnym użyciu, głównie w krajach anglosaskich.

[25] Goldenberg Yosef, *Prolongation of Seventh Chords in Tonal Music*, Vol. 1, New York, 2008. Zaproponował nazwy akord typu włoskiego, francuskiego i niemieckiego na odróżnienie od akordów włoskiego, francuskiego i niemieckiego, strukturalnie identycznych, ale skorelowanych z odmiennymi stopniami skali.

			Septième	Septymą małą

Trzy ostatnie akordy w przedstawionym zestawieniu tabelarycznym, choć nie zostały zaprezentowane jako struktury tercjowe, w teorii posiadają taką budową. Ich podobieństwo do akordu nonowego zauważa Kurpiński, stwierdzając: «otóż widziemy, że to całe rodzeństwo akordów z jednego tylko wynika akordu, i że ton G jest ich zasadą [prymą]». Więcej uwagi naturze tych akordów poświęca A. Reicha[26].

Większość wymienionych akordów może być swobodnie inwertowana, z wyjątkiem akordów nonowych, niemieckiego i francuskiego (nr 9-12), które – według Kurpińskiego – «nie dadzą się całkiem przewrócić». Oznacza to możliwość rearanżacji głosów wyższych, ale przy zachowaniu niezmienionej nuty basowej: «przewracając je nie trzeba im naruszać tonu basowego czyli zasadowego, jaśniej mówiąc, można w nich przewracać tony górne, a zasadowy niech pozostanie na swojem miejscu»[27]. Powyższe stanowisko wynika

[26] A. Reicha nie zalicza akordów nr 11, 12 i 13 do «fundamentalnych», tj. posiadających ton fundamentalny (prymę), zaznaczając jednocześnie, że Gottfried Weber w *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* (Mainz, 1817-1821) w sposób analogiczny odnosi się do akordów nonowych. Niemniej jednak, ostatecznie wszystkie akordy w tabeli sprowadza do wspólnego dźwięku. Rozpoczyna od stwierdzenia: «wydaje się, iż na pierwszy rzut oka dziwne jest przypisanie akordu nr 11 do G (który nie może być uderzony w tym akordzie) jako basu fundamentalnego», jednakże z uwagi na dążenie do rozwiązania na trójdźwięk na dźwięku C, akord ten wykazuje tę samą naturę co pozostałe, dlatego «basem fundamentalnym musi być G». Ponadto, «zduszenie» dźwięku As prowadzi do akordu № 12. A. Reicha podkreśla, że akordy № 11 i 12 «niemal zawsze są uderzane bez prymy» (co pośrednio sugeruje istnienie akordu włoskiego), co uzasadnia twierdzenie, że akord nr 12 jest «akordem nony małej bez prymy (G)». Na przykładach nutowych demonstruje podobieństwo akordów g-h-d-f-as oraz des-h-f-as poprzez eliminację g i wertykalną redystrybucję składników. W ten sam sposób wyprowadza akord francuski z czterodźwięku g-h-d-f. Wywód kończy stwierdzeniem, że analiza dowodzi, iż G jest nutą główną: «Cette analyse démontre que le *Sol* est leur Note principale aussi que de tous les accords contenus dans le tableu». A. Reicha, op. cit. s. 9-10.

[27] «TM» № 16 z 16 VIII 1820.

wszakże z niedokładnego zrozumienia oryginalnego tekstu A. Reichy, który wyraźnie zaznacza, że akordy inne niż oznaczone numerami 1-8 nie są stosowane «we wszystkich przewrotach» («Les autres de cette classification ne sont pas praticables dans tous les renversemens»[28]), co potwierdza również tabela akordów i ich inwersji.

Akordy nonowe czeski teoretyk wznosi ponad tercją, kwintą lub septymą[29], a w przypadku akordu z noną małą również ponad noną, z zastrzeżeniem, że formy inwertowane «niemal zawsze» występują z pominiętą prymą, co zostało zilustrowane w przykładach nutowych[30]. Powyższa konstatacja powinna prowadzić A. Reichę do uznania czternastego typu akordu – zmniejszonego akordu septymowego, czego jednak nie czyni. W odniesieniu do akordów № 11-13 dopuszczono jedną postać inwersji: w przypadku augmentowanego akordu septymowego akceptowalny jest pierwszy przewrót, natomiast akordy niemiecki i francuski, rozumiane jako formacje tercjowe[31], mogą być konstruowane nie tylko ponad faktyczną lub dorozumianą alterowaną kwintą, ale także septymą. Co ciekawe, ta ostatnia forma w praktyce kompozytorskiej jest rzadziej spotykana niż konstrukcja oparta na tercji w basie, a w przypadku akordu typu francuskiego – dodatkowo na prymie.

Kurpiński nie zaakceptował systematyzacji akordów zaproponowanej przez A. Reichę, co znalazło wyraz w odmiennym ujęciu tego zagadnienia w *Zasadach Harmonii Tonów*. W przedstawionej klasyfikacji wyróżnia trzy rodzaje «akordów pierwotnych». Pierwszy z nich obejmuje «akord Major» (trójdźwięk durowy) i «akord Minor» (molowy), zbudowane z kwinty czystej oraz odpowiednio tercji

---

[28] A. Reicha, op. cit., s. 11.

[29] Uwagę zwraca niekonsekwencja A. Reichy, który wynotowuje w nutach wszystkie przewroty półzmniejszonego akordu septymowego, pomija zaś identyczny strukturalnie ostatni przewrót akordu z noną wielką bez prymy. A. Reicha, op. cit., s. 12.

[30] Ibidem, s. 11-12.

[31] Na marginesie Kurpiński odnotowuje «sprzeczki» «między uczonymi muzykusami» dotyczące natury akordów, nie poświęcając im uwagi, uznając je za bezproduktywne. Należy zauważyć, że spór ów wciąż pozostaje aktualny wśród teoretyków muzyki. Brak akceptacji dla akordów z sekstą zwiększoną jako formacji tercjowych jest szczególnie charakterystyczny dla piśmiennictwa anglojęzycznego.

wielkiej i małej. Drugi, reprezentowany przez «akord z septymą małą», powstaje przez dodanie septymy do trójdźwięków konsonansowych, przy czym w przykładzie nutowym, do którego odsyła autor, zaprezentowano jedynie trójdźwięk durowy z septymą małą. Klasyfikację uzupełnia «zmnieyszono-Septymowy» akord chromatyczny, czyli czterodźwięk małotercjowy, należący do trzeciego rodzaju. Wszystkie wymienione akordy mogą występować w inwersji, określaną przez Kurpińskiego jako modyfikację akordu, niezmieniającą jego natury[32].

Oddzielną kategorię stanowią akordy pedałowe, rozumiane jako dowolny akord rozwijany ponad nutą pedałową. Kurpiński zauważa, że niektórzy teoretycy zaliczają również akord nonowy do grupy akordów pierwotnych, jednak on sam się z tym stanowiskiem nie zgadza, traktując nonę jako dźwięk nieharmoniczny («przypadkowy»)[33]. Ponadto pomija milczeniem pozostałe formacje akordowe oznaczone przez A. Reichę numerami 11-13.

Biorąc za punkt wyjścia kryterium brzmieniowe, Kurpiński w swoich publikacjach proponuje alternatywną klasyfikację akordów. W «TM» № 13 dzieli je na: a) «dobrze-brzmiące» (konsonansowe), pozbawione interwału dysonansowego, zdolne do inicjowania i finalizowania myśli muzycznej lub utworu («sensu lub sztuki»), oraz b) «przestające być dobrze brzmiące» (dysonansowe), z uwagi na obecność interwału dysonansowego, słyszane wyłącznie wewnątrz progresji («tylko w przeciągu przechodów»)[34].

Na pozór podobny podział został przedstawiony w *Zasadach Harmonii Tonów*, gdzie przeciwstawiono akordy «zgodne (Consonnans)» i «niezgodne (dissonans)», wszakże na innych kryteriach. Akordy niezgodne – według Kurpińskiego – powstają w wyniku inwersji «akordów pierwotnych», użycia dźwięków nieharmonicznych lub nuty pedałowej: «[akordy niezgodne] są wynikłościami czyli przewrotami trzech powyższych Akordów pierwotnych [trójdźwięków konsonansowych, trójdźwięku durowego z septymą małą oraz zmniejszonego akordu septymowego], lub ich nadpsuciem (accords-altérés) przez tonu przechodnie i przypadkowe. Takowych

[32] K. Kurpiński, *Zasady Harmonii Tonów*, op. cit., s. 2-3.
[33] Ibidem, s. 3.
[34] «TM» № 13 z 26 VII 1820.

Akordów, jako też przechodnich Akordów Pedałowych wprost samych od siebie bez żadnego przygotowania uderzać nie można»[35].

Klasyfikacja bazująca na powyższych kryteriach prowadzi do paradoksalnego wniosku, że akord dysonansowy może stanowić wielodźwięk pozbawiony brzmienia dysonansowego.

Nawiązując do teorii basu cyfrowanego, Kurpiński wyróżnia akordy «jedno-«, «dwu-« oraz «trzy-« (np. «Sekundowy», «Terc-Quartowy», «septimo-Quartowy z małą Sextą»), oznaczane pojedynczą cyfrą arabską w przedziale od 2 do 9 bądź wertykalną kombinacją dwóch lub trzech cyfr[36]. Wśród nich znajdują się: a) wielodźwięki tercjowe, takie jak nieinwertowany trójdźwięk bez przewrotu (cyfry 3, 5 i 8), czterodźwięk septymowy (7), pięciodźwięk nonowy (9), dominantowy akord septymowy w trzecim przewrocie (2); b) akordy z dźwiękami nieharmonicznymi, np. trójdźwięk bez przewrotu z nieharmoniczną noną (9) bądź kwartą zastępującą tercję lub kwintę (odpowiednio 4 i $\frac{4}{3}$). Należy podkreślić, że przykłady nutowe, oderwane od kontekstu harmonicznego, w niektórych przypadkach uniemożliwiają zdefiniowanie rodzaju dźwięku nieharmonicznego, jak również nie pozwalają na rozróżnienie akordów zawierających dysonanse esencjalne od akcydentalnych, np. akordy oznaczone 6 lub $\frac{6}{4}$[37].

Na podstawie przykładów nutowych można ponadto wyprowadzić akordy «cztero-wyrazowe», symbolizowane przez cztery spiętrzone cyfry. W obu przypadkach są to czterodźwięki septymowe ponad dźwiękiem nieakordowym (być może nutą stałą)[38].

Każdy akord zdefiniowany jest przez dźwięk podstawowy (prymę akordową)[39], określany mianem «Fundament», «ton Fundamentalny», «zasada», «nóta zasadowa»[40] lub «ton zasadowy», odpowiadający nucie basowej formacji tercjowej, do której – jak

[35] K. Kurpiński, *Zasady Harmonii Tonów*, op. cit., s. 2-4.
[36] «TM» № 21 z 20 IX 1820; K. Kurpiński, *Zasady Harmonii Tonów*, op. cit., s. 6-7.
[37] K. Kurpiński, *Przykłady do Zasad Harmonii Tonów*, op. cit., s. 14.
[38] «TM» № 21 z 20 IX 1820; K. Kurpiński, *Zasady Harmonii Tonów*, op. cit., s. 6-7.
[39] *Note principale*, *Note fondamenale*, *Basse fondamenale*. A. Reicha, op. cit., s. 9.
[40] K. Kurpiński, *Zasady Harmonii Tonów*, op. cit., s. 2, 4-5.

wyjaśnia Kurpiński – można sprowadzić dowolny akord poprzez rearanżację składników (*l'enchaînement des accords*)[41]. Pozostałe dźwięki akordowe zapożyczają swoją nazwę od odległości względem najniższego dźwięku w postaci nieinwertowanej: sekunda, tercja, kwarta etc.[42]

Akordy mogą występować w postaci zasadniczej oraz w inwersji, którą Kurpiński określa mianem «przewrotu», «przewrócenia akordu», lub «wynikłości»[43]. Uwzględnia także możliwość «nadpsucia» akordów (*accords-altérés*) przy użyciu «tonów przechodnich i przypadkowych», «nótek przechodnich» ([notes] *passagéres*) i «dodatkowych» (*Vorschlag*)[44]. Podkreśla, że niektórzy traktują «te przewroty i te przypadkowe nadpsucia za insze znowu akordy», «które rzeczywiście nieistnieją i które tylko bałamucą umysł i opóźniają postęp uczniów»[45]. Można przypuszczać, iż odnosi się tu do zwolenników teorii basu cyfrowanego, odrzucających zasadę tożsamości akordów i ich inwersji (np. Johann Georg Albrechtsberger[46]), teorii wciąż żywej, choć pozostającej na marginesie głównego nurtu muzycznej myśli teoretycznej.

Wielodźwięki mogą być budowane na różnych stopniach skali durowej i molowej, od których zapożyczają swoje nazwy. W przypadku skali molowej Kurpiński za punkt wyjścia przyjmuje odmianę melodyczną, umożliwiającą uniknięcie melodycznej sekundy zwiększonej ♭ 6º-♯7º. Zaznacza jednak, że w literaturze muzycznej stosuje się również odmianę harmoniczną, używaną zarówno w kierunku wstępującym, jak i opadającym, w celu wyrażenia «uczuć bolesnych i dolegliwych"»[47]. Stopnie skali («stopnie tonów») dzieli

---

[41] «TM» № 14 z 2 VIII 1820.

[42] K. Kurpiński, *Zasady Harmonii Tonów*, op. cit., s. 4-5.

[43] Ibidem, s. 2-3.

[44] K. Kurpiński, *Zasady Harmonii Tonów*, op. cit., s. 4; „TM" nr 14 z 2 VIII 1820. A. Reicha wymienia dźwięki przejściowe (*Notes passagéres*), appoggiatury (*petites Notes*) i opóźnienia (*Suspensions*). A. Reicha, op. cit., s. 9.

[45] «TM» № 14 z 2 VIII 1820.

[46] Albrechtsberger, Johann Georg, *Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig 1790; Albrechtsberger, J.G., *Kurzgefasste Methode den Generalbass zu erlernen*, Wien ok. 1791.

[47] K. Kurpiński, *Zasady Harmonii Tonów*, op. cit., 10-11; K. Kurpiński, Z*asady muzyki na klawikord*, op. cit., s. 13.

na diatoniczne («Gammiczne», «Naturalne») oraz chromatyczne («przypadkowe»), «podwyższone i zniżone», oznaczane krzyżykiem, bemolem lub kasownikiem («bekarrem»[48])[49].

Szczególne znaczenie przypisuje dwóm stopniom w trybie durowymi i molowym: dźwiękowi prowadzącemu («ton rządzący», ([*note*] *sensible*), ukierunkowanemu w stronę nuty tonicznej ((♯)7º-1º), oraz subdominantowemu («ton współ-rządzący», *sous-sensible*), ciążącemu w dół diatonicznym krokiem sekundowym (4º-(♭)3º). Według Kurpińskiego wymienione stopnie rządzą «wszystkimi przeyjściami z tonu w ton», «kierują całą budowlą ruchomey harmonii muzyczney» oraz stanowią «skrzydła budowli harmoniczney, za pomocą których z łatwością przenosi się z mieysca na mieysce zamierzone», tj. w celach modulacyjnych[50]. Dopuszcza wszak alternatywne rozwiązanie dźwięku prowadzącego w głosie środkowym, który może zejść niewielkim skokiem na inny składnik akordu[51]. Zauważa, iż w trybie molowym występuje dodatkowy «ton współ-rządzący» – nuta submediantowa, dążąca w dół do nuty dominantowej (♭6º-5º).

Szczegółowo objaśnia, posiłkując się przykładami muzycznymi, sposób generowania dźwięków ukierunkowanych harmonicznie poprzez alterację. Alterowane («przypadkowe») dźwięki «rządzące» i «współ-rządzące» dzieli na harmoniczne («przypadkowe akordowe»), zyskujące znaczenie tercji i septymy dominantowego akordu septymowego tonikalizującego tymczasową tonikę, oraz nieharmoniczne («przypadkowe melodyjne»)[52], co stanowi świadectwo przyswojenia koncepcji Johanna Philippa Kirnbergera[53].

Kurpiński przechodzi następnie do omówienia różnych typów progresji harmonicznych: niemodulujących i modulujących. W jego

---

[48] *Bécarre*. A. Reicha, op. cit., s. 9.

[49] K. Kurpiński, *Zasady Harmonii Tonów*, op. cit., 10-11.

[50] Współzależność (♯)7º i 4 we współczesnej teorii harmonii została rozpoznana jako tzw. efekt trytonu (*triton action*), fenomen intensyfikujący i potwierdzający poczucie tonacji.

[51] K. Kurpiński, *Zasady Harmonii Tonów*, op. cit., s. 14.

[52] Ibidem, s. 10-13, 15-16.

[53] Kirnberger Johann Philipp, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert*, Berlin-Königsberg 1771-1779.

ujęciu «modulacja prosta»[54] oznacza progresję diatoniczną, natomiast progresje chromatyczne, zawierające tonikalizację nietonicznych stopni skali («Akordów Gamm ubocznych»), określa mianem «modulacji wybocznej». «Tranzycya», czyli rzeczywista modulacja, stanowi szczególny przypadek «modulacji wybocznej», w której po przejściu «w inszy ton, zatrzyma się na nim czas nieiaki, odbywając tam swoie działanie iakby na tonie pierwotnym». Zmiana tonacji może zachodzić w sposób przygotowany lub nagły, z pominięciem procesu modulacyjnego (tzw. modulacja frazowa[55]). Zmiana centrum tonalnego, mająca na celu uniknięcie monotonii, polega na przejściu z toniki, tj. «tonu głównego, z którego się sztuka układa», do tonacji pobocznych («punktów tranzycyinych»), przede wszystkim dominanty, ponadto medianty górnej i dolnej, oraz – najrzadziej, «tylko w zabłąkaniu, na czas bardzo krótki, lub tam, gdzie nagły i niespodziewany skutek sprawić maią» – «septymy» (7º) i «sekundy» (2º). Kurpiński zaleca unikanie wyjścia do tonacji zdefiniowanej przez dźwięk prowadzący («ton środkowy», «pół-ton siódmy») «w Gammie tonikalney» (w «każdey Oktawie tonikalney»), ze względu na «najsłabszy związek z Toniką»[56].

Kadencje, rozumiane jako zakończenie «wszelkiego sensu muzykalnego», mogą przybierać różne formy. Kurpiński wyróżnia następujące typy kadencji, które ilustruje na załączonych przykładach nutowych:

1) «kadencję dokonaną» (*perfaite*), tj. autentyczną doskonałą (V^{7}_{3}-I^{5}_{3}; i^{5}_{3}-ii$^{6}_{3}$-V^{6-5}_{4-3}-i^{5}_{3});

2) «kadencję niedokonaną» (*demi-cadence*), tj. półkadencję (I^{5}_{3}-ii$^{6}_{3}$-V^{6-5}_{4-3}; I^{5}_{3}-V^{6}-vi^{5}_{3}-V^{7} /V-V$^{7-8}_{4-3}$$_{2-1}$);

[54] Kurpiński definiuje czasownik «modulować» następująco: «czynić Szyk Akordów zwięzły i płynny». K. Kurpiński, *Zasady Harmonii Tonów*, op. cit., s. 16.
[55] Roig-Francolí Miguel A., *Harmony in Context*, 2nd ed., New York 2011, s. 485.
[56] K. Kurpiński, *Zasady Harmonii Tonów*, op. cit., 16-19.

3) «kadencję plagalną» (IV$\frac{5}{3}$-I$\frac{5}{3}$; iv$\frac{5}{3}$-i$\frac{5}{3}$);

4) «kadencję przerwaną» (*rompue*[57]) (i$\frac{5}{3}$-ii^{6} -V$\frac{6-5}{4-3}$-V$\frac{4}{3}$/iv; I$\frac{5}{3}$-ii^{6} -V$\frac{6-5}{4-3}$-I^{6} z nierozwiązanym dźwiękiem prowadzącym w sopranie);

5) «kadencję zwodniczą» (*d'inganno*), która – jak podkreśla Kurpiński w dodatku nutowym – należy do kategorii kadencji przerwanych (I^{6} -IV$\frac{5-6}{3}$-V$\frac{6}{4}$-V/VI)[58].

Charakteryzuje dwa typy dźwięków nieharmonicznych: «ton poprzedzający» (*Anticipation*) – antycypację, którą może stanowić pojedynczy dźwięk lub cały akord; «ton przedłużający», «przedłużenie» (*Suspension ou Prolongation*) – dysonansowe opóźnienie wymagające rozwiązania na konsonans. Różni się ono od «tonów pośredniczych» («pośredników», *intermédiaires*), będącymi konsonansowymi dźwiękami wspólnymi dla łączonych akordów («jakby ogniwa Akordowego łańcucha»)[59].

Objaśnia znaczenie różnych pojęć harmonicznych, takich jak: akord kompletny («dopełniony»), gdzie żaden składnik nie został pominięty; akord niepełny («niedopełniony»), np. trójdźwięk lub czterodźwięk pozbawiony kwinty lub tercji; akord «podwojony", którego wybrane lub wszystkie składniki są zwielokrotnione w innych oktawach; akord w układzie skupionym; akord w układzie

---

[57] Według A. Reichy kadencja jest przerwana (*rompue*), gdy: 1) penultima i/lub ultima kadencji jest inwertowana; 2) miejsce toniki na ultimie zajmuje inny akord. A. Reicha, op. cit., s. 9. We współczesnym piśmiennictwie teoretyczno-muzycznym następstwo dominantowo-toniczne z inwertowaną toniką na ultimie traktowane jest, zależnie od kontekstu, jako kadencja autentyczna niedoskonała względnie kadencja uchylona lub elidowana. Por. Schmalfeld Janet, *Cadential processes: The evaded cadence and the «one more time» technique*, Journal of Musicological Research, 2008.

[58] K. Kurpiński, *Zasady Harmonii Tonów*, op. cit., 17; K. Kurpiński, *Przykłady do Zasad Harmonii Tonów*, op. cit., s. 35.

[59] K. Kurpiński, *Zasady Harmonii Tonów*, op. cit., s. 17-18; K. Kurpiński, *Przykłady do Zasad Harmonii Tonów*, op. cit., s. 37.

rozległym («rozrzucony»); akord arpeggiowany («rozdrobniony»)[60]. Przedstawia różne typy ruchu głosów («współ-chody»), wyliczając ruch prosty (*motus rectus*), ukośny (*obliquus*), przeciwny (*contrarius*) i «mieszany» (*mixte*), stanowiący połączenie wcześniejszych w fakturze wielogłosowej[61].

Omawia błędy w prowadzeniu głosów, koncentrując się na paralelnych kwintach i oktawach w fakturze akordowej i figuracyjnej, prowadzących do «bardzo nieprzyjemnego brzmienia», «bardzo nieprzyjemnego skutku», demonstrując przykłady, umożliwiające ich unikanie. Podkreśla, że można dopuścić następstwo dwóch kwint, z których jedna jest czysta, a druga zmniejszona (tzw. nierówne kwinty[62]), a także paralelne kwinty powstające w momencie bezpośredniego rozwiązania akordu niemieckiego na dominantowy (tzw. kwinty Mozarta[63]). Dodatkowo, udziela adeptom sztuki muzycznej wskazówek, przestrzegając przed ukośnym brzmieniem półtonu («fałszywa relacya»), które występuje, gdy «tony źle [się] krzyżują» i które postrzega jako «zło, czyli słabe przykrycie tonów rządzących». Zwraca uwagę na konieczność unikania podwojenia dźwięków ukierunkowanych harmonicznie w basie, a także «przykrych skoków w głosach» i «nieprzyjemnego śpiewu»[64].

Wczesne publikacje z zakresu harmonii autorstwa Karola Kurpińskiego, mimo ograniczenia do wybranych zagadnień, braku oryginalności myśli oraz pewnej niekonsekwencji, stanowią istotne ogniwo w rozwoju polskiej tradycji dydaktyki muzycznej w trudnych realiach geopolitycznych, w których znajdowała się Polska pod zaborami. Stanowią świadectwo adaptacji kluczowych idei i koncepcji teoretycznych, rozwijanych przez J.-Ph. Rameau (pojęcie tonu fundamentalnego, tożsamość postaci zasadniczej i inwersji

[60] «TM» № 18 z 30 VIII 1820; K. Kurpiński, *Zasady Harmonii Tonów*, op. cit., s. 4.
[61] K. Kurpiński, *Zasady Harmonii Tonów*, op. cit., s. 18.
[62] *Unequal fifths*. Solomon Jason W., *Music Theory Essentials. A Streamlined Approach to Fundamentals, Tonal Harmony, and Post‑Tonal Materials*, New York 2019, s. 82.
[63] Terminu Mozart'schen Quinten (w późniejszych źródłach także Mozartquinten) użył Wilhelm Tappert na łamach «AMZ» № 35 z 1868.
[64] K. Kurpiński, *Zasady Harmonii Tonów*, op. cit., s. 14-15, 23.

akordowych, tercjowa koncepcja akordów) oraz kontynuowanych przez teoretyków takich jak J. Ph. Kirnberger (rozróżnienie dźwięków akordowych i nieharmonicznych) czy A. Reicha. Pomimo swoich ograniczeń, pozostają wartościowym źródłem wiedzy i praktycznych wskazówek, szczególnie dla początkujących muzyków. Do zagadnień harmonii Kurpiński powrócił w 1844 r. w podręczniku *Zasady Harmonji wykładane w sposobie lekcyi dla lubowników muzyki*[65].

Oleg WOLAŃSKI
(Germany – Poland)

TRZY PARAFRAZY ARTURA CIEŚLAKA – TWÓRCZOŚĆ AKORDEONOWAWSPÓŁCZEŚNIE ŻYJĄCEGO SZCZECIŃSKIEGO KOMPOZYTORA

Artur Andrzej Cieślak (pianista, kompozytor, pedagog, krytyk muzyczny), urodził się 30 grudnia 1968 roku w Szczecinie. Na początku swojej drogi artystycznej aktywnie koncertujący pianista oraz laureat licznych konkursów międzynarodowych[66]. W latach 1987-1992 studiował w klasie fortepianu prof. dr hab. Reginy Smendzianki i prof. dr. hab. Jerzego Romaniuka w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Dopiero w połowie lat dziewięćdziesiątych jego głównym obszarem zainteresowań stała się kompozycja. Jej studiowanie rozpoczął pod kierunkiem prof. dr. hab. Jana Astriaba w Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu (1998-2003). Pracę nad swoim warsztatem kompozytorskim kontynuował w latach 2006-2008 w ramach Podyplomowych Studiów Kompozycji u prof. dr. hab. Mariana Borkowskiego w Akademii Muzycznej w Warszawie (obecnie Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina). W roku 2012 otrzymał tytuł doktora sztuk muzycznych na Wydziale Kompozycji,

[65] K. Kurpiński, *Zasady Harmonji wykładane w sposobie lekcyi dla lubowników muzyki*, Warszawa 1844.

[66]Zdobył m.in. I dyplom honorowy na *Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Marii Canals* w Barcelonie (1991) oraz IV miejsce na *VI Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina* w Palma de Mallorca, (1992).

Dyrygentury i Teorii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie (temat pracy: *Specyfika faktury, formy i organizacji materiału dźwiękowego w «Koncercie fortepianowym na lewą rękę i orkiestr»*), natomiast w roku 2024 został nadany mu tytuł doktora habilitowanego.

Artur Cieślak należy do Związku Kompozytorów Polskich, Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków, Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej oraz Stowarzyszenia «Laboratorium Muzyki Współczesnej». Jednocześnie jako pracownik Akademii Sztuki w Szczecinie oraz Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych im. Feliksa Nowowiejskiego w Szczecinie intensywnie rozwija działalność naukową oraz pedagogiczną.

W roku 2019, dzięki znajomości i współpracy Artura Cieślaka z Olegiem Wolańskim, pojawiły się pierwsze utwory akordeonowe kompozytora. Początkowo były to dzieła kameralne dla duetów o składzie skrzypce i akordeon. Wśród nich znalazły się: *Toccata postmodernistyczna* (2019), *Dialog* (2021), a także *Bagatela* na akordeon i klarnet (2021).

Oprócz wyżej wymienionych utworów kameralnych, w roku 2021 kompozytor stworzył trzy parafrazy, które jako spójna całość prezentują spektrum możliwości kreowania dźwięku na akordeonie. Dodatkowo przedstawiają bogactwo brzmienia instrumentu, zarówno solowo, jak i kameralnie.

Parafraza № 1, jest utworem kameralnym, dedykowanym duetom o składzie skrzypce i akordeon. Utwór ten nie posiada sprecyzowanej tonacji, jednakże charakteryzuje się niezwykle emocjonalnym uosobieniem oraz dużą intensywnością brzmienia. Konstrukcja dzieła została oparta na tak zwanej *formie alternatywnej,* w związku z czym jej podstawę stanowi pojawiający się na całej przestrzeni materiał dźwiękowy, złożony z kilku tych samych wzajemnie przeplatających się tematów.

Parafraza № 2. Podobnie jak w przypadku *Parafrazy nr 1*, kompozytor konstrukcję dzieła oparł na tak zwanej *formie alternatywnej*, w tym wypadku jednak w odniesieniu do utworu cyklicznego. W swojej drugiej parafrazie Artur Cieślak zastosował podział na trzy samodzielne części kameralne przeznaczone na duet o składzie skrzypce i akordeon. Dodatkowo części te zostały oddzielone od siebie odcinkami o nazwie *Intermezzo,* dedykowanymi kolejno

każdemu z poszczególnych instrumentów *solo*. W związku z powyższym Artur Cieślak w swojej *Parafrazie № 2* przyjął następujący porządek występujących po sobie komponentów:

- ✓ *Część I* (kameralna - przeznaczona na duet o składzie skrzypce i akordeon)
- ✓ *Intermezzo I* (na skrzypce solo)
- ✓ *Część II* (kameralna - przeznaczona na duet o składzie skrzypce i akordeon)
- ✓ *Intermezzo II* (na akordeon solo)
- ✓ *Część III* (kameralna - przeznaczona na duet o składzie skrzypce i akordeon).

Mimo, iż kompozytor zastosował podział na tak zwane części, odcinki te konstrukcyjnie oparte zostały na tym samym materiale melodyczno-rytmicznym, gdyż kluczowym zamiarem było dla niego (przy wykorzystaniu tych samych struktur dźwiękowych), ukazanie różnego charakteru dzieła.

Parafraza № 3, jest stosunkowo krótkim, wielopłaszczyznowym utworem atonalnym przeznaczonym na akordeon solo. Pod względem konstrukcji, *Parafraza № 3* (w przeciwieństwie do dwóch poprzedzających ją kameralnych utworów) została oparta na tak zwanej *formie repryzowej*, co oznacza, iż jej podstawę stanowią struktury dźwiękowe pojawiające się we wstępie i zakończeniu, ulegające licznym przetworzeniom w centralnych odcinkach dzieła Do prawidłowej interpretacji *Parafrazy № 3*, niezbędne są duże umiejętności techniczne, które musi posiadać akordeonista. Kompozytor podczas pracy nad tym utworem inspirował się swoją *Etiudą* fortepianową z 1996 roku. *Parafraza № 3* zamyka cykl dzieł, które jako spójna całość obrazują bogactwo brzmienia akordeonu w aspekcie solowym oraz kameralnym w twórczości Artura Cieślaka.

Олександр БЕНЗЮК
(Київ, Україна)

СВІТОГЛЯДНІ ВИМІРИ ТВОРЧОСТІ АНАТОЛІЯ БІЛОШИЦЬКОГО

Значний вплив на формування світоглядних основ творчої особистості має навколишня дійсність, адже її сприйняття та

розуміння допомагають інтегрувати у світовідношення елементи світовідчуття та світорозуміння, які перебувають у взаємозалежності. Світовідношення, як індивідуалізована категорія, формує унікальне відображення подій у творчості митця. Таким чином, аналіз творчості та життєвого шляху кожного індивідуума доцільно здійснювати в контекстному вимірі. Цей підхід, який базується на персоналізованій концепції, що визнає особистість первинною творчою реальністю та найвищою духовною цінністю, дає змогу глибше розкрити унікальні аспекти творчого процесу. Зокрема, саме через призму «особистісної філософії» слід розглядати діяльність Анатолія Білошицького – українського композитора, виконавця, диригента й педагога, художнє мислення якого є відображенням глибоко усвідомленого та екзистенційно пережитого.

Зазначимо, що твори А. Білошицького не належать до категорії «відкритих творів у русі», які зазвичай передбачають імпровізаційну основу. Натомість, вони є «закритими», й вимагають відкритої інтерпретації, що виходить за рамки традиційного розуміння. Для осмислення спадщини композитора необхідно враховувати його світоглядні позиції, зокрема аксіологічний аспект. На основі аналізу його щоденникових записів можна зробити висновок, що його роздуми ґрунтувалися на феноменологічному підході, поєднаному з глибокою рефлексією. Світогляд композитора характеризується морально-психологічною спрямованістю, що базується на кордоцентризмі.

А. Білошицькому був притаманний «онтологічний песимізм», що виявлявся у його філософських роздумах про взаємини людини і світу. У своїх записах він ототожнював себе з «подібністю Господа», стверджуючи, що існування людини визначається її життєвим шляхом. Тому, гносеологія в його творчості тісно пов'язана зі світоглядом, який має виразну гуманістичну спрямованість.

У індивідуальності митця підкреслено значущість таких категорій творчого процесу, як цінність і музичний образ. Цінність є результатом пошуків сенсу, який наповнює життя змістом і значущістю як для себе, так і для «Іншого». Для А. Білошицького творчість була сенсом життя, причому у ренесансному розумінні цього поняття – через пізнання себе і при-

роди, утвердження ідеалу вільної, гармонійно розвиненої особистості. Музичний образ розглядається як емоційний відгук на явища життя, що відображає ставлення людини до дійсності і є результатом інтеграції світовідношення і світовідчуття.

Отже, у такій поставі музика трактується як особлива форма філософського пізнання світу, яка водночас слугує об'єктом морально-філософського аналізу людської душі. Естетичний досвід, що акумулює енергію культуротворення, забезпечує інтегративну єдність людських здібностей, стаючи не лише регулятивною ідеєю західної цивілізації, але й реальною формою самоствердження людини.

Михайло БІЛАН,
Наталія СТОРОНСЬКА
(Дрогобич, Україна)

ЖАНР ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ У КОМПОЗИТОРСЬКОМУ ДОРОБКУ ОЛЕКСАНДРА ІВАНЬКА

Олександр Іванько – сучасний український композитор Чернігівщини. Митець у своїй творчості виражає неповторну та унікальну манеру композиторського письма, проте його талант ще недостатньо відомий на теренах України. Більш глибоке дослідження композиторської творчості Олександра Іванька надасть унікальну можливість краще усвідомити значення його музики, а також глибше зрозуміти та оцінити вплив його творів на розвиток регіональної музичної традиції Чернігівщини періоду кінця ХХ ст. – першої чверті ХХІ ст.

Особливе місце серед творів композитора займає жанр концерту, зокрема фортепіанного. Фортепіанний концерт здобуває все більшу популярність завдяки своїм характеристикам і особливостям. Однією з причин цього зростання є широкий спектр жанрових та образних можливостей, різноманітність стильових акцентів і створення унікальних музичних образів. Принципи тематизму та формування також мають важливе значення у фортепіанних концертах. Композитори майстерно розвивають

музичну тему, трансформуючи її протягом усього концерту та створюючи захоплюючі композиційні наративи.

Олександр Іванько є яскравим представником сучасного музичного мистецтва, який своєю творчістю відкриває нові обрії для музичного виховання дітей та юнацтва. Його концерти вирізняються жанровою різноманітністю, інноваційним підходом та інтеграцією сучасних музичних стилів. Музичні твори Іванька поєднують традиційні елементи класики й романтизму з модерними техніками, створюючи емоційно насичені, виразні композиції. Вони захоплюють слухачів не лише мелодійністю, але й концептуальністю, яка проявляється через глибокі образи та оригінальні рішення в гармонії та формі.

Теоретичне вивчення його творчості є ключем до розуміння його індивідуального стилю та новаторства. Аналіз творів Олександра Іванька дозволяє розкрити тонкощі його музичної мови, структури композицій і технічних прийомів. Це також сприяє вивченню взаємозв'язків між музичною традицією та сучасними тенденціями, які митець втілює у своїх роботах.

Таким чином, творчість Олександра Іванька є важливим культурним явищем, яке надихає молоде покоління і сприяє розвитку музичного мистецтва.

Олександр Іванько створив 8 фортепіанних концертів, які є яскравим прикладом майстерного поєднання педагогічного і мистецького підходів у створенні музичних творів для різних рівнів виконавської підготовки. Його концерти для піаністів вирізняються продуманою структурою, яка дозволяє поступово розвивати технічні й художні навички учнів, водночас знайомлячи їх із багатством української музичної культури.

Перші п'ять концертів Олександра Іванька написані для юних музикантів – початкового і середнього етапів навчання, адже вони поєднують технічну доступність із глибиною музичного образу. Три останні концерти становлять вершину майстерності та є своєрідним викликом для виконавців, спонукаючи їх до розвитку віртуозності, художнього мислення й вмілого застосування інтерпретаційних здібностей.

Застосування сонатної форми як основи композицій надає його творам гармонійності, структурованості та концептуальної цілісності. Діалектична тріада цієї форми дозволяє компо-

зитору інтегрувати традиційні й сучасні елементи в одне ціле, створюючи композиції, які поєднують логічний розвиток із виразною емоційністю. Кожна частина концертів Олександра Іванька насичена різноманітними темами, ритмічними малюнками та мелодикою, що захоплюють слухачів і виконавців.

Через такі твори митець не лише збагачує фортепіанний дидактичний і виконавський репертуар української музики, а й сприяє розвитку національної культури та її інтеграції в сучасний світовий музичний простір. Вивчення та популяризація творчості Олександра Іванька відкриває нові можливості для музикантів і педагогів, сприяючи збереженню й розвитку національної мистецької спадщини.

Література:

1. Іванько О. Концерти для двох фортепіано та сюїти для фортепіано в чотири руки. Чернігів: КП видавництво «Чернігівські обереги, 2008. 150 с.
2. Іванько Олександр Петрович. Композиторський сайт. URL: https://ivankomusic.com/
3. Цепух І. Олександр Петрович Іванько – невідомі сторінки життя та творчості українського композитора романтичного постмодернізму. *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience: Scientific monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2023. URL: http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/305/8464/17661-1?inline=1
4. Цепух І. Стилістично-ладові особливості жанру фортепіанного концерту в творчості українського сучасного композитора Чернігівщини кінця XX – першої чверті XXI століть Олександра Іванька. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: партнерство, моделі, напрями, стратегії: зб. наукових праць* / [Упор., наук. ред., відп. за вип.: С. Садовенко]. Київ: НАКККіМ, 2023. С. 433–442.

Валентина ГЕРАСИМЧУК
(Луцьк, Україна)

ДО ПИТАННЯ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ ДЛЯ ДІТЕЙ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ СЬОГОДЕННЯ

У реаліях сучасності, репертуарні тенденції постають актуальною сферою впливу на розвиток учня у спектрі музично-виконавської практики. Невід'ємною частиною постає початкова мистецька освіта, зокрема – навчання гри на фортепіано. Так, впливи різних виконавських шкіл мають не аби яке значення у вихованні юного музиканта, тому, український репертуар та його різновид є своєчасним та пріоритетним.

Дослідницький феномен належить сучасним науковцям В. Бєліковій, А. Булкіну, Ван Сює, Н. Гуральник, Л. Кияновській, О. Лігус, Н. Сулій, Л. Заря, Т. Юник, О. Фрайт, О. Німилович, У. Молчко, Н. Сторонській, Л. Філоненку, О. Дмитрієвій та ін. Сучасну парадигму фортепіанної музики для закладів початкової мистецької освіти активно продукують Ю. Багатирьова, Л. Волошина, М. Шентирюк, Л. Іванюшина. Л. Сухощеєва, Г. Решетар, М. Федорко, А. Комлікова, О. Косилова, Р. Лісова, В. Маник, А. Нюкало, О. Рогоза, Є. Дзюба, В. Самолюк, М. Ластовецький, А. Школьнікова та ін.

Нашу увагу привертає нотна збірка ***Оксани Білаченко*** «Музичні намистинки» (2011) [1]. Авторка – завідувачка фортепіанним відділом Іванківської ДШМ ім. М. Примаченко (Київська обл.). Інструктивні п'єси для фортепіано, спрямовані на поступовий розвиток технічної майстерності («Вальсик», «Зозуленька», «Сумна пісенька», «Метелик», «Меланхолія», «Весела гра», «Спомин», «Дощовий танок», «Вечір над річкою», «Чотирилапий друг», «Осінній ескіз», «Сподівання», «Стрімкий потяг», «Мелодія», «Подих весни»), художньої уяви та художнього образу. Запропоновані аплікатурні принципи розвитку біглості пальців сприяють самостійному опрацюванню нотного тексту учнями різного віку.

Низку нотних збірок репрезентованих для учня-піаніста різного рівня підготовки черпаємо із архіву ***Лариси Іванюшиної***, старшої викладачки вищої категорії класу фортепіано Широків-

ської мистецької школи (Дніпропетровська обл.). Збірка «І знову вальс» (2022) [3] розкриває творчий потенціал учня-піаніста у процесі опанування танцю, як виду мистецтва у формі вальсу (3/4 «Вальс літніх мрій», «Спогади», «Вальс "Дюймовочки"», «Тополина хуртовина», «Бузковий вальс», «Вальс ластівки», «Вальс миру»; 6/8 «Вальс "Надія"»). Друга частина із серії «І знову вальс» (2023) [4] спрямована на розкриття Вальсу у формі річного щомісячного календарного циклу («Січень», «Лютий», «Березень» і и.д.) та художнього образу через візуально-уявне сприйняття жанру у різному прояві (Вальс – «Легкий вітерець», «Сонячний зайчик», «Ніжність», «Колібрі», «Мрії», «Змін» і т.д.).

Збірка «Пригоди пса Патрона» (2023), розкриває різноманітні таланти пса на ім'я Патрон крізь призму художнього образу, візуалізації музично-технічних та звуко-ритмічних конфігурацій, динамічної шкали («Пес патрон», «Пес Патрон та повітряній кулі», «Пес патрон на завданні», «Пес Патрон і його Патрончики»).

Збірка «Дерево бажань» (2023) [2], сфокусована на відпрацювання штрихів, акомпонуючих елементів мелодики («Абрикосовий джем»), використання ударів по корпусу / клавіатурі або удари в долоні («Веселі канікули», тт. 12, 14, 16, 18; «Гноми», тт. 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21).

Творче напрацювання для учня-піаніста має місце у доробку заслуженої діячки мистецтв України ***Лариси Волошиної.*** Тут і цикл п'єс («Аромат кави», «Подих осені», «Весняний вальс», «Вище хмар», «Зимові візерунки», «Клоун на вулиці», «Мелодія дощу», «Осінній дощ», «Ранкове сонечко», «Українське намисто», «Жовто-блакитний вальс»), опрацювання українських народних пісень (Варіації «Ніч яка місячна», «Ой ти дівчино», «Сусідка», «Гуде вітер», «Ой чий то кінь стоїть», «Ой, на горі та женці жнуть»; «Ой у лузі червона калина»), дидактичний матеріал піаніста-початківця («Кошеня загубилось»), поліфонічні мініатюри («Менует») та ін. Відтак, напрацювання композиторки увібрали збірники «Музичний дивоцвіт» (Вип. 1, 2, 3), «Веселка мрій» (2024). «Кольорові фантазії» (2022) котрі спрямовані на покрокове опанування знань, умінь та навичок фортепіанного мистецтва, розкриття художньо-образного задуму інструктивного матеріалу, активізації творчої фантазі, сценічної витримки та культури гри у процесі сценічного виступу.

Отже, акумулюючи увагу на творчому напрацюванню О. Білаченко, Л. Іванюшиної, Л. Волошиної ми наводимо наочний приклад демонстрації нового українського контенту репертуарної політики учня-піаніста початкової мистецької освіти. Формотворчі репертуарні різновиди торкаються елементарного підрівня, та початкового базового рівня навчання та опанування мистецтвом гри у класі фортепіано, сягають творчого розвитку юних музикантів та сприяють зацікавленості грою на фортепіано загалом.

Література:

1. Білаченко О. Музичні намистинки: збірник п'єс для фортепіано [Ноти]. Київ, 2011. 24 с.
2. Іванюшина Л. Дерево бажань: фортепіанні п'єси для молодших та середніх класів [Ноти]. Б/в, 2023. 28 с.
3. Іванюшина Л. І знову вальс: фортепіанні п'єси [Ноти]. Б/в, 2022. 43 с.
4. Іванюшина Л. І знову вальс: фортепіанні п'єси [Ноти]. Б/в, 2023. Ч. 2. 43 с.
5. Іванюшина Л. Пригоди пса Патрона: п'єси для учнів молодших класв музичної школи [Ноти]. Б/в, 2023. 16 с.

Любов ДОВГАНЬ,
Наталія СКИДАН, Роман ДИДИК
(Дрогобич, Україна)

ВЕЛИКІ ЖАНРИ БАЯННОЇ МУЗИКИ У КОНТЕКСТІ ФОЛЬКЛОРНОЇ ТРАДИЦІЇ СФЕРИ ПОЧАТКОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Музика для баяна-акордеона українських композиторів має свою історичну цінність та базується здебільшого на фольклорній основі українського мелосу. Саме фольклорний тематизм, його опрацювання та самовираження у різновекторних модифікаціях музикування постають спектром переосмислення фольклорної складової у її ретроспектральній основі крізь призму сучасного бачення, композиторської техніки та самоідентифіації у руслі академічної традиції. Однак, твори що опираються на фо-

льклорний матеріал серед них займають особливе місце. Адже, фольклорно-аматорські форми музикування, як і первинні взірці професійної композиторської творчості для баяна виросли з жанру фольклорної обробки (М. Різоль, В. Подгорний, В. Власов). Розвиток музики для баяна в основі якої лежить фольклорна складова зумовлений професіоналізацією освітньої складової на будь-якому етапі.

Особливе місце у фольклорному середовищу музики для баяна належить *жанру варіацій* (Варіації на тему української народної пісні «Ой за гаєм, гаєм» В. Власова, «Дощик» М. Різоля, «У Харкові дощ іде», «Подоляночка» В. Гальчанського, «Тема з варіаціями» В. Корчаги, Варіації на тему українського народного танцю «Увиванець» В. Клименка, Варіації на тему лемківської народної пісні «Кедь ми прийшла карта» В. Чумака та ін.), як один з наближених до виконавської народно-пісенної практики. Цей напрямок поєднав тонкощі академічної європейської музичної культури, у контексті камернізації баяна в українському соціокультурному просторі. Як підкреслює Б. Водяний «в ході інструментальної практики … народна манера вирізняється імпровізаційністю …» [2, 113–114]. У фольклорній обробці академічної традиції, жанр варіації уособлює структуру викладу у відповідності логічній схемі розвитку музичного змісту, форми та тематизму: *каденція – тема – розробка та її опрацювання – варіаційна частина із видозміною – фінальна частина та coda.*

«Українська танцювальна» [1, 6] з дитячого альбому В. Власова, постає віддзеркаленням тематики веснянки, але у елементарному викладі для дітей. Відтак, сама «Веснянка» [1, 8] – колоритною мініатюрою у простому варіаційному викладі. «Сопілка» [1, 8] – навіює милозвучність звучання на полонинах, а «Полька» [1, 10] – танцювальну композицію із притупцем, у якій автор чітко окреслює ритмізованість через стакатність та акцент на восьмій ноті з крапкою.

Фольклорний жанр чітко простежується у Дитячому альбомі для готово-виборного баяна «Прикарпатські візерунки» Е. Мантулєва [4]. Самі назви частин («Трембітове відлуння», «Коломийка», «Гуцульський наспів», «Танець з топірцями», «Карпатський мотив», «Пісня Іринки», «Коломийка», «Гуцульський танець», «Гірський струмок», «Марш лісорубів») розкри-

вають горизонти гуцульського колориту, і тим самим сприяють опануванню пісенно-танцювального наслідування. Кожна частина постає елементом фольклорного тематизму і структуризацією загальної компоненти, яка чітко простежується у художньо-образному задумі автора. З часом, композитор трансформував дитячий альбом у сюїту «Прикарпатські візерунки»: «Трембітове відлуння», «Коломийка», «Карпатський мотив», «Гірський струмок», «Марш лісорубів» [3, 98–104].

Фольклорна тематика простежується у дитячій сюїті «Одного літнього ранку» С. Соколик [8, 4–15]. VI ч. «Троїсті музики» [8, 10–11] постає відображенням танцювального елементу коломийки, яку авторка екстраполює у поєднанні головної теми з варіаційним наповненням.

У творчості А. Січа, знаходимо фольклорні мотиви у дитячій сюїті «Карпатські ескізи» [9, 22–25]. Запальна «Карпатська полька» плавно переплітається із «Смериковим вальсом», а танцювальні протиставлення розкривають частики «Гуцул» та «Гуцулочка».

«Коломийка» та «Козачок» входять до Дитячого альбому № 2 В. Шлюбика [10, 12]. Чітке формотворення та структура написання, підкреслюють танцювальні елементи простого викладу нотного тексту для учнів елементарного підрівня в процесі опанування грою на баяні-акордеоні.

Таким чином, «поетапно відбувається процес синтезу академічної та народної складових музичної культури, їх взаємовпливу і взаємопроникнення при домінуючому значенні народного мистецтва» [6], а «…репертуар для баяна … відображає національний український музичний стиль – як основний фактор музичної складової українського національного менталітету» [5].

Таким чином, фольклорна традиція через тематику народної пісні чи танцю, й збереження крізь призму видозміни у мистецькому творінні професійних композиторів або педагогів-практиків – носить вагомий виховний характер, постає чинником духовності й національно-патріотичного виховання учнів у закладах початкової мистецької освіти.

Література:
1. Власов В. Дитячий альбом (цикл п'єс для виборного баяна) : навч.-реп. зб. [Ноти] / [ред.-упор. А. Душний, В. Шафета]. Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2012. 36 с.
2. Водяний Б. Народна інструментальна музика Західного Поділля: проблема еволюції традиційних форм музикування: дис. … канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03. «Музичне мистецтво». Київ, 1994. 156 с.
3. Душний А., Пиц Б. Творчість композиторів Львівської баянної школи: навч. посіб. [Ноти]. Дрогобич: Посвіт, 2010. 160 с
4. Мантулєв Е. Дитячий альбом для готово-виборного баяна «Прикарпатські візерунки» [Ноти]. Дрогобич: ТзОВ «Вимір», 2000. 20 с.
5. Олексів Я. Проникнення симфонічного методу мислення у баянні твори Володимира Зубицького (на прикладі Сонати № 2 «Слов'янської»). *Львівська баянна школа та її видатні представники. Михайлу Оберюхтіну присвячується: зб. мат. наук.-практ. конф. (Львів, 14 грудня 2006)* / [ред.-упор. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц]. Дрогобич: Посвіт, 2006. С. 100–107.
6. Понікарова Л. Баян в народно-інструментальному жанрі України: навч. метод. посіб. Харків: Торнадо, 2003. 104 с.
7. Січ А. Легкі п'єси для баяна [Ноти]. Виноградів, 2023. 74 с.
8. Соколик С. Педагогічний репертуар баяніста-акордеоністів: навч. реп. зб. для мистецьких навч. закладів [Ноти]. Дрогобич: Посвіт, 2020, 28 с.
9. Шлюбик В. Педагогічний репертуар баяніста [Ноти]. Дрогобич: Посвіт, 2010. 52 с.

Євген ЖИЛА
(Дніпро, Україна)

ЖАНР СЮЇТИ ТА КОНЦЕРТУ В СУЧАСНОМУ АКОРДЕОННОМУ МИСТЕЦТВІ

Жанрова динаміка акордеонізму підкреслює функціональну модуляцію інструмента, розширення діапазону його звукообразу від фольклорного до академічного та естрадно-джазового. «Стиснена» еволюція акордеонізму в часі визначила і певні особ-

ливості жанрового кола. Академічні жанри у ньому постали з певним історико-культурним, семантичним «шлейфом» – тривала історія попереднього функціонування та модифікування стала імпульсом до маніпулювання ними як «готовими» смисловими, семантично «навантаженими» знаками культурного досвіду.

Одним із перманентно актуальних жанрів для акордеонного (баянного) мистецтва є ***сюїта***. Витоки її затребуваності вбачаємо в невід'ємній спорідненості із фольклорною цариною, свободою осмисленого виміру та виразової палітри, в апеляції до академічної традиції – «пам'яті жанру» в синхронії та діахронії, здатності інтегрувати академічну позицію інструменту та модулювати її в різні стильові контексти. Це відбивають романтичні інтерпретації жанру у творчості А. Білошицького (Сюїта № 2 «Романтична»). Барокові та романтичні алюзії насичують Сюїту № 1 Б. Довлаша, у якій жанрові моделі токати, вальсу поєднані зі «складними гармонічними комплексами, дванадцяти-тоновою хроматичною тональністю в основі, домінуючою дисонансною вертикаллю та складними синкопованими ритмами» [4].

Жанр сюїти модулює також у фольклорну та естрадно-джазову царину. Це яскраво закарбовують твори В. Зубицького – «Карпатська сюїта» та «Джаз-партита № 2», у якій на «класичну» жанрову основу накладаються інтонеми карпатського фольклору, «Ніч на полонині» Я. Олексіва. Первинна стильова свобода жанрової моделі сюїти знаходить в акордеонному мистецтві відбиття в мікстових поєднаннях із іншими жанровими моделями, також спрямованих на репрезентацію інструмента в академічній аурі (зокрема «Сюїта-симфонія» В. Власова).

Як загальні інтенції сучасного інтерпретування жанрової моделі сюїти дослідники також визначають дихотомічний задум формотворення. З одного боку – це тяжіння до дивертисментних форм, циклу-зошиту, альбому, структурні компоненти яких об'єднуються за жанровим або програмним принципом. З іншого – тяжіння до поєднання частин художнього цілого образними, інтонаційними, тональними, драматургічними зв'язками та камернізації [3, 124].

Репертуарним знаком академічної емансипації акордеона є жанр ***концерту***. Один із напрямів його розвитку дослідники вбачають у появі традиційних академічних варіантів жанру та

поєднанні «інтонаційно-ритмічних елементів різних стилів (неокласицизму, необароко, неоромантизму та ін.) та використанням нових засобів виразності» [2, 126–127]. Так, Концерт № 1 для баяна (акордеона) А. Гайденка апелює до неофольклоризму та неокласицизму, концерт «Spiriti» Ю. Тієнсуу – до романтичної традиції (метафоричними програмними назвами частин) та доробку музичного мистецтва ХХ ст. (значущість алеаторики, емансипованого звуку, позиціонування тиші як одного із виразових засобів музичного мистецтва тощо).

Інший напрям розвитку жанру репрезентують «концерти у стилі "кроссовер", що характеризується змішуванням ознак різних стилів і проникненням в академічну музику елементів джазу, року, естрадно-побутових жанрів» [2, 126]. Такі риси забарвлюють Концерт для акордеона (баяна) та камерного оркестру «Omaggio di Astor Piazzolla» та Концерт-коллаж «Rossiniana» В. Зубицького, Концерт для акордеона (баяна) та струнного оркестру Луньова «Pezzi de la Piazzi» (на теми А. П'яцолли).

Синтезуючий напрям інтерпретації концерту пов'язаний із індивідуалізацією дифузії із іншими жанровими моделями. У жанровому симбіозі Концерту c-moll для баяна з оркестром Я. Олексіва увиразненні маркери жанрових моделей сонати, поеми, фуги тощо. 7-частинний Концерт-picolo «Messe da Requiem» В. Рунчака вирізняє синтез реквієму, барокового інструментального концерту, рондо, симфонічного циклу, тощо. Первинно академічна жанрова модель концерту постає і у програмній інтерпретації, яка надає їй індивідуалізованих змістово-семантичних та стильових вимірів, що яскраво закарбовує Концерт для акордеона та струнного квартету «Ecce Homo» А. Гайденка.

Свідченням академізації, як одного з визначальних модусів буття сучасного акордеонного мистецтва, є прецеденти опанування репрезентативних для академічної традиції жанрів. Це демонструє «Sinfonia Robusta» В. Зубицького, у якій синтезовано жанрові принципи симфонії та подвійного інструментального концерту.

Академічна традиція в акодеонному жанровому каталозі репрезентується і жанрами, які модулюють із інструктивної царини в концертно-віртуозну. Це засвідчує «Концертний етюд на тему А. П'яццолли» Ф. Анжеліса, у якому закладено традицію

романтичного віртуозного виконавства та жанр транскрипції. Твір Ф. Анжеліса, репрезентує постмодерну тенденцію творчо-індивідуалізованого цитування-інтерпретування закріпленого на рівні перцепції музичного матеріалу при збереженні характерних рис жанру, спрямованих на формування та вдосконалення техніки, а саме – «арпеджіо, тріольний рух у середньому голосі, елементи поліфонії, незалежність пальців та дрібна техніка правої руки» [1, 7].

Література:

1. Князєв В. Баянна творчість Ф. Анжеліса (на прикладі творів малої форми). *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. 38. Том 2. С. 4–9.
2. Марченко В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ століття): дис. … канд. мистецтвозн.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2017. 211с.
3. Олексів Я. Жанрові модифікації сюїти та партити в музичному просторі ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [ред.-упоряд. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Посвіт, 2012. Вип. 3. С. 121–131.
4. Shymanskyi P., Kucheruk V. Dovlash instrumental creativity: methodological and executive aspects. *Paradigm of Knowledge*, 2018. № 5 (31). URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/15494/10/1662-6509-1-PB.pdf

Нікіта КОЦУРОВ
(Дрогобич, Україна)

ФОРТЕПІАННИЙ АЛЬБОМ «КАТАЛОГ ПТАХІВ» ТЕТЯНИ АФАНАСЕНКО: МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ

На творчість Тетяни Афанасенко значно вплинула музика французького композитора Олів'є Мессіана, зокрема його робота «Каталог птахів», яка стала джерелом натхнення для створення власного фортепіанного альбому «Каталог Птахів». Афанасенко адаптувала підхід Мессіана до українського контексту, додаючи власні музично-естетичні елементи та поєднуючи їх із візуальним мистецтвом. Її альбом є унікальним синтезом музики і образотворчості, який не лише відтворює характер птахів, а й підкреслює важливість національної ідентичності та культурної спадщини в сучасній музичній педагогіці.

Альбом «Каталог Птахів» призначений для учнів середнього рівня музичних шкіл та вчителів, які шукають нові підходи для розвитку виконавських навичок і музичної культури. Т. Афанасенко, подібно до Олів'є Мессіана, відтворює звуки птахів, використовуючи музичні прийоми для підкреслення їх характеру та середовища. Інтерактивний формат збірки містить зентангл-розмальовки, які були обрані через їх здатність зменшувати стрес та стимулювати концентрацію. Це поєднання дозволяє учням поєднувати музичне та візуальне мистецтво, підвищуючи їх креативність та емоційну залученість, а також сприяє розвитку гнучкого мислення та особистісної виразності.

Композиція «Іволга» є прикладом використання класичних мелодій для передачі сонячного, життєрадісного настрою. Ця композиція зображує спів птаха, передаючи легкість і дзвінкість звуків. «Качки», у свою чергу, містять джазові елементи, що додають гумору і розмірeності. Зміна темпу і грайливі інтонації надають композиції динаміки, підкреслюючи веселий характер цих птахів. «Лебідь» втілює грацію та велич шляхетної птиці завдяки плавній мелодії та витонченим гармоніям, створюючи атмосферу спокою і краси.

Композиція «Дятел» відзначається маршовим характером з ритмічними акцентами, що імітують стукіт дятла. Авторка використовує синкопи та нестабільні гармонії, щоб підкреслити динамічний і впертий характер птаха. «Солов'ї» з їх ніжною, мелодійною темою передають трелі птахів, додаючи елемент загадковості. Використання легато та м'яких динамічних переходів створює ефект плавного співу. У «Ворона» відчутна темніша атмосфера з використанням суворих акордів та важких ритмів, що викликає відчуття тривоги та сили. Суворі гармонії та мінорні інтервали підкреслюють містичний образ цього птаха. Завершує першу частину альбому «Горобці» – жвава і весела п'єса, яка відображає легкість і метушливість цих маленьких птахів.

У другій частині циклу авторка переносить нас у різні куточки світу, представляючи екзотичних птахів з їх характерними особливостями. Композиція «Пінгвіни», наприклад, імітують незграбну, але чарівну ходу цих птахів по кризі, використовуючи джазовий характер музики. Цей стиль допомагає слухачам відчути гумор та безтурботність птахів, розвиваючи уяву учнів. Композиції «Павичі» та «Тукан», у свою чергу, презентують віртуозність і яскравість через стилістичні музичні елементи, створюючи ефект витонченого танцю, що стимулює асоціативне мислення та сприйняття грацій ності. Композиції «Фламінго» та «Какаду» додають екзотичного колориту завдяки стилям босса-нова та сальса, які підкреслюють різноманітність і багатство музичної палітри, що сприяє емоційному розвитку та кращому розумінню культури різних народів.

Фортепіанний альбом «Каталог Птахів» є важливим доповненням українського педагогічного репертуару. Його мультижанровість, поєднання класичних і джазових стилів, а також інтеграція візуальних елементів роблять його потужним інструментом для всебічного розвитку учнів. Видання сприяє формуванню музичних навичок, розвитку образного мислення та креативності, а також глибшому сприйняттю мистецтва через інтеграцію музики та образотворчості. Учителі можуть ефективно використовувати альбом у навчанні, застосовуючи інтерактивні завдання, що поєднують музику та образотворче мистецтво, для підвищення мотивації учнів і створення більш захоплюючого навчального досвіду.

Література:
1. Афанасенко Т. «Каталог Птахів»: навч. посіб. Київ: Посвіт. 2023. 25 с.
2. Гринчук І. Український фортепіанний виконавський і навчальний репертуар: регіональний аспект. *Молодь і ринок*. 2023. № 11-12 (219-220). С. 100–104.
3. Мессіан О. «Каталог птахів»: музичний аналіз і вплив на сучасну композиторську практику. Париж: Éditions Durand. 1958. 150 с.

Олександр ЛІГОЦЬКИЙ
(Київ, Україна)

ТЕНДЕНЦІЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ДЛЯ БАЯНА-АКОРДЕОНА УКРАЇНСЬКИХ АВТОРІВ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Наприкінці XX – початку XXI століття українська музика зазнала істотних змін під впливом соціокультурних і політичних чинників. Проголошення незалежності України відкрило нові можливості для творчості, сприяло доступу до міжнародного досвіду, формуючи два основні напрями розвитку: європейський, орієнтований на загальноєвропейські тенденції, та національний, заснований на музичному фольклорі. Постмодерністські ідеї вплинули на композиторів, які звернулися до стилізації, цитування та іронії, збагачуючи виразові можливості музики.

Розвиток баянно-акордеонного мистецтва став можливим завдяки вдосконаленню конструкції інструмента, що розширило його гармонійні й темброві можливості. У цей період провідним залишається академічний напрям.

Сучасні українські науковці визначають декілька стильових напрямів у музиці, створених для баяна та акордеона. На думку багатьох з них, до таких напрямів належать фольклоризм, неофольклоризм, необароко, неокласицизм, неоромантизм, модерн, авангард (або постмодерн), а також джазово-академічний стиль. Водночас існує думка, що авангард у баянній та акордеонній музиці ще перебуває на стадії становлення, а більшість

композиторів схиляються до «пом'якшеного модерну», який характеризується змішаною стилістикою.

З 1990-х років, баян інтегрується в камерно-інструментальну традицію, стаючи концертним інструментом. Створюються оригінальні, новаторські твори для баяна, які охоплюють концерти, сонати, сюїти та партити. Саме завдяки їм розкривається темброве багатство інструмента. Акордеон поступово стає об'єктом уваги композиторів, які займаються створенням музики в інших академічних жанрах. Український баяніст і дослідник І. Єргієв відзначає появу нового напряму камерно-інструментальної музики, який отримав назву «модерн-баян». Серед авторів, які пишуть оригінальні твори для акордеона, варто згадати С. Луньова, В. Польову, Ю. Гомельську, В. Ларчикова, К. Цепколенко та інших. Особливе місце займають твори, що поєднують сучасні техніки з народними традиціями, наприклад, «Ніч на полонині» Я. Олексіва (за драматичною поемою О. Олеся), яка ілюструє полістилістичність і неофольклоризм.

Сучасна акордеонна музика характеризується гібридизацією стилів, зокрема поєднанням елементів авангарду, фольклору та розважальних жанрів. Композитори, такі як В. Власов, В. Зубицький, В. Рунчак, використовують програмність, інспіровану літературою, живописом і архітектурою. Наприклад, А. Білошицький використовує літературні епіграфи, тоді як твори В. Власова натхненні візуальним мистецтвом. Синтетичні підходи, включно з інструментальним театром, розширюють можливості інструмента за допомогою голосових ефектів і сценічних інтерпретацій.

Діалог традицій і новаторства у постмодерністській музиці зумовлює створення творів, що підкреслюють полістилістичність і технічну інноваційність. Наприклад, В. Годлевський у «Імпровізації у стилі джаз-фольк-року» демонструє синтез стилів, тоді як В. Власов у джазових композиціях розвиває складні ритмічні структури. Молоді композитори, такі як Р. Стахнів, експериментують із театралізованими елементами та шумовими ефектами, інтегруючи їх у камерні жанри.

Попри прогрес, створення оригінальної академічної музики для акордеона залишається актуальним завданням. Значна частина сучасного репертуару складається із зарубіжних творів

(П. Крестон, Ф. Анжеліс, П. Макконен, А. П'яцолла). Ці композиції сприяють розвитку технічної майстерності українських виконавців, але потребують адаптації до національного контексту.

Українська баянно-акордеонна музика розвивається в постмодерністському ключі, інтегруючи додекафонію, алеаторику, сонорику та інші сучасні техніки. Поєднання цих елементів із народними традиціями формує новий звуковий образ інструмента, сприяючи розвитку академічного й естрадно-джазового напрямів. Розширення репертуару оригінальними творами залишається пріоритетним завданням, необхідним для подальшого утвердження акордеона як інструмента сучасної академічної сцени.

Уляна МОЛЧКО,
Катерина БОЙКО
(Дрогобич, Україна)

ФОРТЕПІАННИЙ АЛЬБОМ «МУЗИЧНІ ПАРАФРАЗИ» ЛЮБОМИРА ПАСІЧНИКА: МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ

Проголошення Незалежності Української держави спонукало митців до переоцінки духовних та світоглядних орієнтирів. Першочерговим завданням початкової музичної освіти стало виховання молодих музикантів на основі національно-спрямованого репертуару. Ірина Гринчук стверджує, що «…використання кращих зразків регіонального фортепіанного репертуару дає можливість актуалізувати процеси оновлення і збагачення репертуару, забезпечити процеси самоідентифікації творчої особистості» [1, 104]. Власне до його творців належить сучасний галицький культурно-освітній діяч Любомир Пасічник.

Фортепіанна творчість Любомира Пасічника представлена в низці авторських нотних виданнях: «Магія Карпат» (2016), «Ілюзії» (2018), «Барви» (2020), «Звуки старого міста» (2021). Багате художнє-образне мислення композитора спонукало його до втілення своєї фантазії у п'єсах, котрі увійшли до нового альбому «Музичні парафрази» [3]. Жанр «… парафраз (транскрипція) концертного плану з більш складними технічними завдан-

нями» [2, 23] ліг в основу композицій Л. Пасічника у зазначеному збірнику.

«Парафраз “Пам’яті Героїв”», автор присвятив сучасним захисника української землі від російської навали 2014–2024 років. Для твору властивим є романтична імпульсивність емоцій, нестримний порив драматично-вольового почуття. Це відтворено автор шляхом введення висхідних та низхідних шістнадцяткових послідовностей.

Тематичні проведення восьмими тривалостями передають лірико-оповідну образність. В процесі розгортання художнього образу композиції музичний матеріал набуває експресивно-драматичних ознак шляхом насичення мінливою альтерацією фортепіанного викладу. У завершальних фразах переважають ходи рівномірними послідовностями, котрі сприймаються як шана героям України.

Парафраз «Орфею» присвячений сучасному культурно-освітньому діячу, директору Сколівської дитячої школи мистецтв Олегу Допілку. Композитор змальовує творчу індивідуальність керівника освітнього закладу, його енергійність, мистецьку прогресивність музичним викладом, у якому переважає віртуозне начало. Швидкоплинні пасажі передають молодечий, вільний, динамічний рух життя керманича. Власне ця моторика розкриває радісну, вольову енергійність, експресивну напористість образного задуму п’єси.

«Варіації» привертають увагу своїм ладовим оздобленням, котре підкреслює драматичну оповідність композиції. Любомир Пасічник застосовує міксолідійський лад. Власне він забарвлює музику твору загостренно-згущеними відтінками. Варіаційна побудова складається з проведення теми, трьох варіації і коди. Автор застосовує наскрізний розвиток, який допомагає відтворити ліричну сферу образного наповнення п’єси. Для тематизму властивим є лаконічні низхідні ходи, які рухаються рівномірними восьмими тривалостями. Це своєрідні роздуми, де основна тема передає стан зосередженого мислення. Музичне варіювання автор здійснює шляхом введення в тематизм дрібних ритмічних малюнків. Власне вони динамізують музичний розвиток композиції. У коді переважає віртуозний рух, котрий плавно переходить в початкові мотиви теми.

Отже, фортепіанна збірка «Музичні парафрази» Любомира Пасічника, у яких поєднано особливості романтичної стилістики з сучасною гармонічною палітрою, сьогодні є оригінальним поповнення українського фортепіанного педагогічного репертуару.

Література:

1. Гринчук І. Український фортепіанний виконавський і навчальний репертуар: регіональний аспект. *Молодь і ринок*. 2023. № 11–12 (219–220). С. 100–104.
2. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ: Наукова думка, 1980. 312 с.
3. Пасічник Л. Музичні парафрази: навч. посіб. Дрогобич : Посвіт, 2023. 16 с.

Олег МИКИТИН, Ярослав КОС
(Дрогобич, Україна)

АКТИВІЗАЦІЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ СТУДЕНТА-ДУХОВИКА НА ПРИКЛАДІ РЕПЕРТУАРНОГО КОНТЕНТУ СУЧАСНОСТІ

Активзація творчого потенціалу майбутнього вчителя музичного мистецтва в класі інструментальної підготовки (духові інструменти) є раціональним і дієвим. Такий процес відбувається за чіткої взаємодії студента та викладача. У такому тандемі важливо тримати в полі зору увагу студента чи студентів, яка сфокусована на формування засад професійного зростання у якості музиканта-педагога. Така зосередженість буде дієвою при досягнені балансу у творчому розвитку та спектрі ініціювання поставленої мети щодо інструментального музикування, прояву технічно-художнього, раціонально-емоційного, методично-виваженого та творчо-активізованого процесів осмислення концептуальних засад [1].

Очевидно, що майбутній вчитель музичнго мистецтва повинен бути підготованим до виконання творчих завдань у якості учасника виконавського колективу і до вирішення комплексу педагогічних задач, пошуку найоптимальніших рішень від-

повідних дидактичних проблем у якості керівника колективу, а також до гнучкого поєднання цих функцій.

За таких умов ансамблеве музикування має значний творчий потенціал для активізації творчих здібностей через музично-виконавську діяльність в умовах сценічного публічного виступу та навчально-розвиваючого музикування.

Потужний розвиток інструментально-виконавських тенденцій у спектрі духових інструментів ми спостерігажмо власне в реаліях сьогодення. Це проявляється не тільки у традиційній формі виконавських сентенцій, а значно ширшому діапазон самох сфери музично-виразових засобів та можливостей духових інструментів.

Так, окрім сольних творів і класичних ансамблевих різновидів у доробку С. Азарової, В. Журавицького, Є. Мілки, О. Стецюка, В. Чепеленка, О. Щетинського, В. Птушкіна, В. Рунчака, Л. Колодуба та ін. у сучасний період все виразніше намічається поворот до експериментальних нетрадиційних форм та інструментальних складів у яких кларнет (саксофон чи труба) трактовано як одного з учасників ансамблю солістів. Такими є композиції, серед яких мініатюри, та великі форми сюїтного та сонатного циклів: сюїта «Веселі витівки, або Диваки на природі» для флейти, гобоя, кларнета, фагота, контрабаса В. Годзяцького, «Складаниця» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних Володимира Шумейка, «Музика» для кларнета, віолончелі, фортепіано та «Шлях до медитації» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі і фортепіано О. Щетинського, «Човен» для скрипки, кларнету та віолончелі А. Загайкевич, Квартет для кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано С. Пілютикова.

До тембральних комплексів усе сміливіше включаються мідні та ударні, а також поєднання академічних та народних інструментів. Прикладами можуть послужити: Камерна симфонія № 1 «Lugubre» для кларнету/саксофона, фагота, тромбона, двох перкусійних установок і арфи В. Зубицького, «Romanza» для кларнета, тромбона, віолончелі і фортепіано О. Козаренка, Тріо для кларнета, тромбона і вібрафона (дві п'єси) О. Полєвого, «Без ілюзій» для кларнету, тромбона, віолончелі і фортепіано О. Щетинського, Концертштюк № 1 «За білою межею» та концертштюк № 2 «...І побачив світло», для октету в складі: дві скрипки,

дві віолончелі, кларнет, фортепіано, флейта, акордеон Л. Самодаєвої, «І поволі кружляючи я увійду у небесний став» для кларнета/бас-кларнета, фагота, контрабаса та магнітної плівки А. Загайкевич, Секстет для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано і перкусії Сергія Пілютикова та ін. [2].

Цікавим виступає доробок українських митців для труби. Симфонія-епітафія «Обеліски» для труби, тромбона, органа, литавр і камерного оркестру В. Губи, Соната для труби і фортепіано Ю. Іщенка. «Триптих» для квінтету труб, «Дивертисмент» для тридцяти духових, п'єси для десяти тромбонів, Концерт для труби з оркестром та інші твори О. Потієнка видаються закордоном і мають неабиякий резонанс у європейської публіки.

Однією з найхарактерніших рис у світлі репертуарного консонансу постають процеси жанрового і стильового синтезу та їх взаємопроникнення, поєднання у різних видах і формах музично-виконавської діяльності. Серед таких – Концерт «Гра над прірвою» для кларнета соло Є. Станковича, 20 Каприсів для кларнета соло І. Оленчика, , «Каскади» для труби соло А. Візутті, Фантазія для валторни соло М. Арнольда, «Баста» для тромбона соло Ф. Рабе, Капричіо для туби соло К. Пендерецького, Монолог для туби соло Г. Кóхана та багато інших відомих компонувань окреслюють різноманіття жанрової специфіки, а також виконавської стильової своєрідності.

Таким чином, варто відзначити творчу активність музиканта-інструменталіста як діяльність інтегрованого змісту, що виражається в її спроможності самореалізації у якості учасника виконавського ансамблю, чи керівника певного колективу в умовах підготовки до сценічного публічного виступу та подальшої творчої та педагогічної діяльності.

Література:

1. Кузьо В. Чавва Л. Роль колективного музикування у системі формування творчої особистості студента-інструменталіста. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [ред.-упоряд. А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Посвіт, 2017. Вип. 17. С. 42–47.

2. Посвалюк В. Мистецтво гри на трубі в Україні: монографія. Київ, 2006. 400 с.

Наталія ЮЗЮК
(Львів, Україна)

КОМПОЗИТОР АНДРІЙ ГНАТИШИН – ВИЗНАЧНИЙ МИТЕЦЬ УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ

Когорта талановитих українських митців ХХ ст. (співаків, композиторів, диригентів), через різні історичні обставини перебували в еміграції і провадили свою діяльність на чужих теренах, а тому їхні імена на батьківщині були незнайомі. Сьогодні, вивчення національно-культурних здобутків представників українського зарубіжжя є вагомим фактором духовного відродження України. Наукові праці С. Павлишин, З. Штундер [3], Л. Кияновської, Н. Самотос [2] та ін. музикознавців присвячені дослідженню цієї важливої теми.

Вагомий музичний доробок ***Андрія Гнатишина*** (1906-1995) – видатного композитора української діаспори в Австрії, майже півстоліття не був відомий в Україні. Митець народився в селі Чижиків, біля Львова. Професійну музичну освіту здобув у Вищому музичному інституті імені М. Лисенка, де вчився у Станіслава Людкевича. Завдячуючи стипендії Андрея Шептицького, він навчався у Відні, в Новому Університеті та консерваторії. З часом, розпочав у Відні свою професійну діяльність, керував професійними та аматорськими хорами, поширював доробок українських композиторів, опрацьовував українські народні пісні, виховував українську молодь діаспори у національному дусі. Перед виконавськими колективами А. Гнатишин ставив просвітницькі завдання, які полягали у пропагуванні української народної і професійної музики. Відомо, що у 1943 році митець ставить у Відні оперу «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, про що засвідчила музикознавиця Зеновія Штундер: «У Відні 3 і 4 липня 1943 р., силами українського студентського товариства “Січ”, ставилася опера “Запорожець за Дунаєм” в залі готелю “Пост”. Диригував А. Гнатишин. Здійсненню вистави сприяв Людкевич, який позичив власну партитуру» [3, 36]. В

останні роки свого життя, Гнатишин з великим успіхом виступав у США, Канаді, також був у Львові (1990) та Києві (1994).

У творчому доробку композитора понад 200 творів різних форм і жанрів: дві опери, «Українська сюїта» для симфонічного оркестру (1936), 15 літургій, кантати, хори, обробки народних пісень, окремі твори для фортепіано, скрипки, віолончелі. Дослідниця творчості Гнатишина львівська музикознавиця Наталія Самотос особисто познайомилася з ним у Відні в останній період його творчості. Вона мала можливість слухати низку його хорових творів у виконанні колективів під орудою маестро та аналізувати хорові партитури.

На її думку: «при укладанні літургій композитор опрацьовував давні церковні наспіви, а також авторський матеріал Бортнянського та Веделя тощо. Його власні оригінальні частини є закінченими номерами, вони можуть виконуватися і виконуються окремо. Вивчення його партитур не потребує великих зусиль. Гармонічна і конрапунктична структура традиційні. І в підголосковій поліфонії, і в хоральному викладі голоси впроваджуються легко. Чергування мажору і мінору в мелодичних та в акордових лініях викликає аналогії із церковною музикою попередніх епох. Та навіть в "консервативних рамках, звернених у минуле більше, ніж у сучасність" звичні для нашого вуха інтонації звучать ефектно, зворушують проникненням в релігійний текст» [2, 16–17].

На Батьківщині, музика А. Гнатишина вперше зазвучала напередодні проголошення Незалежності і відтоді його вокальні та фортепіанні твори стали найбільш відомими. У Львівській філармонії 27 серпня 2020 року оркестр INSO-Lviv (диригент Я. Шемета) вперше виконав «Українську сюїту для симфонічного оркестру» композитора.

Ноти цієї сюїти є і в авторському перекладенні для фортепіано, та були видані у Відні ще за його життя. Сюїта складається з 10 мініатюр, побудованих на народних пісенних і танцювальних зразках. Пропонуємо стислий аналіз двох номерів, які подібні між собою, оскільки за формою та характером нагадують мініатюрний цикл «думка-шумка»:

№ 1 «Чумак». Твір складається з двох частин: з повільної вступної частини (інтродукції) під назвою «Пісня» та швидкої

головної частини «Танок», в якому використовується мелодія народної пісні «Ой продала дівчина». Вступ за формою є періодом, який складається з двох речень, він має риси імпровізаційності: перше речення розпочинається одноголосним заспівом і закінчується багатоголосним хоральним звучанням. Мелодика вступу вокальна, наспівна, темп *Moderato assai*. «Танок» написаний у простій тричастинній формі, авторська ремарка «*Allegretto*» вказує на контрастний жвавий темп виконання та веселий характер.

№ 9 «Верховино». Аналогічно, твір складається з двох частин: повільної вступної частини (інтродукції) на основі мелодії з відомої пісні «Верховино, світку ти наш», та швидкої, контрастної за характером «Коломийки», в якій використовується народна танцювальна мелодія. Авторська ремарка «*Lento*» окреслює спокійний темп і величавий характер вступної частини, натомість «*Allegro*» вказує на жвавий темп виконання і веселий характер другої частини.

Важливо зрозуміти роль авторських артикуляційних штрихів, позначених у тексті (коротких ліг, стаккато, акцентів тощо), з'ясувати їх зв'язок із танцювальними рухами (пробіжки, стрибки, тупання тощо), щоб вправно втілювати стилістичні ознаки танцю при виконанні твору.

Література:

1. Митці України. *Енциклопедичний довідник.* Київ: 1992. 848 с.
2. Наталія Самотос. Андрій Гнатишин. (Українці діаспори). *Журнал «Музика».* Листопад- грудень. 6/96. С. 16–17.
3. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. II (1939–997). Жовква Місіонер, 2009. 360 с.

Aleksander MARINOV
(Plovdiv, Bulgaria)

THE RISING STAR OF TRADITIONAL ACCORDION BULGARIAN MUSIC

The accordion is transferred in Bulgaria in the beginning of the 20-th century. First it has been used as an accompanying instrument to vocal groups, solo singer of the modern music for that time in Bulgaria, which has been inspired by the Western Europe music. A little time after in the beginning of the 1930 it has started to be used in groups for traditional Bulgarian music.

The first more known player to people or the first star of the accordion in Bulgaria is ***Boris Karlov***. The first accordion player to record solo compositions on the radio.

Boris Karlov born on 11.08.1924 year in family between Bulgarian and Gipsy. He starts playing the accordion at the age of 12. His first accordion is Hohner accordion. Guidance in the music gives father Karlo Aliev, Clarinet and trumpet player, who is the founder of the group placed in the city of Sofia named «Koreniashka grupa» («The roots group»). Karlo Aliev, a well known Gipsy musician. The groups has played live on the Bulgarian national radio since 1935. After the deth of Karlo Aliev in 1936, the leading roll goes to Boris Karlov. In the midle of the 1940 Boris, makes the accordion his path. He makes his own unique style of playing the traditional Bulgarian music and in that time he makes his own group «Nasha pesen» («Our song»). With this group have performed one of the best tradional Bulgarian music singers by that time – Boris Mashalov, Mita Stoicheva, Radka Kushleva, Giurga Pigiurova, Kostadin Guguv.

The brand Scandaly makes a special accordion for him with his name written on it and the most popular Recordings he makes with this accordion.

His brother Hristo Karlov, who is also an accordion player and has played a long side him for 15 years with his group, says in an interview that on concerts people have wanted them to play until late nights. «He was very well know also in Yugoslavia, where we played

not Serbian music, but only Bulgarian music. He was like a God for them».

Boris Karlov dies on the stage during a concert in Kralevo (Serbia) in 1964. By that time he was suffering with a big illnes and his wife has accompanied his to help him with the accordion. He has statue in the same city in the yard of one of the schools there, which school is by the name of Boris Karlov.

His musical style of playing Traditional Bulgarian music is recodnized by the specific use of ornaments mainly – Mordents and Cross mordents and some times Trils. His most known pieces (in Bulgaria called Horo's) are «Dudino horo»[67], «Levskarsko horo» (a piece wich was played by the time at the beginning of the matches of the Football club «Levsk»), «Graovsko horo» and others.

Наталія АРТЕМЕНКО
(Київ,Україна)

ПОСТАТЬ ЛЕОНІДА ГАЙДАМАКИ В ІСТОРІЇ АКАДЕМІЗАЦІЇ БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА

Постать ***Леоніда Григоровича Гайдамаки*** мало відома для широкого загалу. Проте глибші дослідження його професійної діяльності та аналіз творчого доробку доводить, що він є ключовою фігурою у створенні професійного бандурного мистецтва.

Народився Леонід Гайдамака 19 квітня 1898 року в м. Харків. Родина була дуже музична: всі діти в сім'ї грали на музичних інструментах і займалися домашнім музикуванням. Яскраві музичні здібності юного Леоніда дозволили йому з легкістю опанувати гру на кількох музичних інструментах, а також успішно диригувати студентським симфонічним оркестром, для якого він робив власні оркестровки. Ще у середній школі Л. Гайдамака долучився до струнного квартету, в якому грав партії першої скрипки. Завдяки участі у квартеті музикант познайомився з видатними харківськими музикантами, серед них – композитори й виконавці М. Коляда, А. Штогаренко, М. Фоменко. В. Овчаренко, Г. Хоткевич та багато інших, з якими зав'язалося активне творче спілкуван-

[67] **https://www.youtube.com/watch?v=glQDRGD-vbI**

ня. Варто зазначити, що Л. Гайдамака мав три освіти, з них дві музичні: він закінчив харківську консерваторію як віолончеліст, як бандурист в класі Г. Хоткевича, а також мав інженерну освіту.

Леонід Гайдамака був першим бандуристом, який закінчив заклад вищої освіти та розпочав працював викладачем у цьому закладі, та першим диригентом оркестру народних інструментів, у складі якого були бандури. Принагідно згадаємо, що до 1935 року капели бандуристів не мали диригентів, але оркестр, створений Л. Гайдамакою, потребував диригента. Він вперше упорядкував і надрукував збірники нот для бандури та для оркестру українських народних інструментів (1930), оркестрував твори зарубіжних класиків для бандури й інших українських народних інструментів, зорганізував майстерню для серійного виробництва бандури, застосував систему перемикачів на бандурі, розробив академічну програму для бандури, взявши за основу репертуар європейських композиторів, а також працював з професійними композиторами-небандуристами – А. Штогаренком, Ю. Шевченком, В. Овчаренком, М. Колядою та М. Фоменком – над створенням нового репертуару для бандури [1, 154–184].

Протягом довгих років Л. Гайдамака експериментував та розробляв конструкцію бандури, яка могла би задовільнити його творчі потреби. Можна стверджувати, що від цих пошуків розпочалася історія хроматизації інструменту. Проблема хроматизації дуже хвилювала музиканта. Він робив чимало спроб для хроматизації бандури, щоб мати можливість грати харківським способом, не створюючи додаткових перепон для техніки гри лівої руки. Вперше ще в 1928 році він увів в експлуатацію ладочок, де струни можна було притиснути лівою рукою і видобути відповідний півтон. Таку систему він увів на бандурах в оркестр українських народних інструментів. Пізніше Л. Гайдамака на приструнках бандури біля обичайки змонтував механізм швидкого перелаштування бандури, щоби під час гри він міг швидко включити або виключити випадковий діез. Цей прийом трапляється у деяких перекладах, які зробив Л. Гайдамака.

У 1922 році музикантом був створений ансамбль бандуристів, який вже у 1925 році перетворюються на оркестр українських народних інструментів, що спеціалізувався на інструментальній музиці. Л. Гайдамака до ансамблю, який у цей час склада-

вся із 12 бандур і двох цимбалів, додав 2-4 колісні ліри, 2 сопілки, а пізніше 2 трембіти та групу ударних інструментів. Успішні виступи оркестру підштовхнули митця до розробки оркестрових типів бандур. Разом із майстром Г. Снєгірьовим він працював над створенням різновидів харківських бандур оркестрового типу. Окрім бандури-прими, були створені ще й бандура-пікколо та бандура-бас харківського типу [2, 7]

Після введення у склад оркестру сімейства оркестрових бандур відбулося стрімке розширення репертуару. У доробку колективу з'явилися композиції таких композиторів-класиків, як Й. Бах, Л. Бетховен, Й. Гайдн, Г.Ф. Гендель, Ш. Гуно, Р. Леонкавалло, Ж. Люллі, Ф. Мендельсон, Ж. Рамо, Рубінштейн, Ф. Шопен, Р. Шуман та ін. Важливо, що використання репертуару композиторів-класиків перейшло до класів бандури закладів вищої освіти, що, в свою чергу, інспірувало подальший розвиток конструкції бандури.

Можна стверджувати, що постать Леоніда Гайдамаки як викладача, диригента та інженера-конструктора вплинула на розвиток й академізацію бандури у ХХ столітті. Розробка і впровадження у творчу практику оркестрових бандур поставила оркестр українських народних інструментів на один рівень із класичними оркестрами тих часів та дала поштовх для появи бандуристів-віртуозів, які увійшли в когорту кращих музикантів ХХ століття.

Література:

1. Мішалов В. Харківська бандура: культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. Харків: видавець Савчук О. О., 2013. 368 с.
2. Мішалов В. Леонід Гайдамака – початки бандурного професіоналізму: монографія. Харків, 2005. 92с.

Богдан БУРЛАЧЕНКО
(Івано-Франківськ, Україна)

ГІТАРНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ ТА ТРАНСКУЛЬТУРАЦІЇ

Світ на початку XXI століття – це час стрімкого технологічного, соціального та економічного прогресу, що перетинається із чималими перешкодами та викликами. Більшість науковців характеризують визначений період часу, як добу тріумфу глобалізації. Глобалізація сьогодні є предметом дослідження майже всіх сфер життя суспільства: економіки, політики, освіти, культури, мистецтва тощо. Саме тому, складно оцінити позитивний чи негативний вплив глобалізації на ту, чи іншу сферу діяльності. Бажаючи проаналізувати вплив глобалізації на гітарне мистецтво, перш за все варто дослідити суть самого терміну «глобалізація».

Відповідно до енциклопедичних даних глобалізація – це «економічні, торгівельні, фінансові, технологічні, політичні, соціальні, трудові, інформаційні та інші процеси, що мають глобальний масштаб і планетарний характер» [3]. Зважаючи на взаємообмін культурними цінностями між різними державами, що зумовлене глобалізацією, наприкінці 80-х років XX століття виникло поняття «глобалізація культури». Назване поняття О. Данильян та О. Дзьобань тлумачать наступним чином: «Глобалізація культури – це процес інтеграції окремих національних культур в єдину світову культуру на основі розвитку транспортних засобів, економічних зв'язків та засобів комунікації» [2, 29]. Сьогодні існують різні думки стосовно впливу глобалізації на культуру, адже з однієї сторони вона зумовлює розвиток та поширення культурних цінностей держав у світ, а з іншої – призводить до уодноманітнення та універсалізації. Тому нині музичне мистецтво, як і будь-яка інша сфера із життя соціуму, стикається як із небаченими раніше можливостями, так із викликами.

Серед основних можливостей та викликів для гітарного мистецтва, що зумовлені глобалізацією культури можна виокремити наступні:

- ✓ полегшений доступ до всіх жанрів та стилів музики по цілому світу. За допомогою сучасних технологій гітаристи мають змогу вивчати нові для себе жанри та стилі, спілкуватись з іншими гітаристами з різних куточків світу і взаємообмінюватись своїми навичками та культурними цінностями;
- ✓ вагоме збільшення слухової аудиторії. За допомогою всесвітньої мережі Інтернет гітаристи можуть ділитись своєю музикою на світовій арені на різних музичних платформах, які прослуховуються в будь-якій точці світу;
- ✓ збільшення навичок аудіо запису, фільмування, редагування контенту, що зумовлено необхідністю бути онлайн-присутнім. Сучасний світ з великою кількістю конкурентів вимагає від гітариста бути «на виду», тому для того, щоб його «пам'ятали» потрібно на постійній основі публікувати новий контент, що є вагомим викликом для значної кількості музикантів;
- ✓ для того, щоб виділятись серед інших гітаристів музиканту потрібно працювати над такими важливими проблемами сучасності як збереження унікальності та уникнення музичної універсалізації, тому сучасний гітарист повинен постійно навчатись та вдосконалювати свої музичні можливості.

Безумовно існує багато інших можливостей та викликів, що зумовлені глобалізацією культури, і всі вони зумовлюють популяризацію гітарного мистецтва та полегшують творчу діяльність гітариста, але варто все ж піклуватись про виконавську ідентичність, яка б підкреслювала національні особливості країни.

Важливим явищем, яке виникає в межах глобалізації є транскультурація, тобто взаємодія культур. На відміну, від уніфікації та уодноманітнення музики, яким сприяє глобалізація, в межах транскультурації виникає особлива одинична, відмінна від «стандартних» культур музика.

Прикладом транскультурації в контексті гри на гітарі в Україні є насамперед композиторська діяльність. Творчий доробок українських композиторів, як для прикладу М. Вігули, Ю. Стасюка та А. Андрушко, яскраво представлені у світі. Біль-

шість їхніх творів для гітари написані з поєднанням між собою різних засобів вираженості, стилів та прийомів, наприклад джаз з фольклором, різноманітні джазові стилі та академічний стиль з джазом.

Іншим яскравим прикладом транскультурації є творча діяльність всесвітньовідомого українського гітариста та композитора кримськотатарського походження Енвера Ізмайлова. Не даремно французькі музиканти називають творчий доробок Енвера – «уявний фольклор», адже для його музики характерні поєднання кримськотатарського фольклору з імпровізацією електронної музики. Ізмайлов за допомогою гітари здійснює імітацію звучання різноманітних давніх народних музичних інструментів, наприклад древню лютню, узбецький дутар, ситар, а також за допомогою електронних ефектів однією гітарою імітує чотири. Окрім того, Е. Ізмайлов є творцем «дворучного» стилю гри на гітарі під назвою «тепінґ», «…особливістю якого є одночасний рух усіх пальців по грифу гітари, як по клавіатурі. Звук з'являється завдяки швидкому притисканню струн. Це дозволяє музиканту відтворювати одночасно мелодичну, басову лінію та акомпанемент, створює враження присутності на сцені цілого оркестру інструментів з клавішними, ударними, струнними та духовими» [1].

Висновок. Тріумф глобалізації припав на першу чверть XXI століття, яка має значний вплив на гітарне мистецтво, що призводить до стандартизації музичної культури попри вагомі можливості для музикантів. Проте у межах глобалізації виникає транскультуралізація, суть якої полягає у виникненні особливих та оригінальних культур, внаслідок міжкультурних обмінів.

Література:

1. Апанасенко Ю. Ізмайлов Енвер Серверович. *Енциклопедія Сучасної України* / [редкол.: І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк та ін.; НАН України, НТШ]. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2011. URL: https://esu.com.ua/article-13832
2. Данильян О., Дзьобань О. Глобалізація культури: протиріччя та тенденції розвитку. *Вісник Національного університету*

«Юридична академія України імені Ярослава Мудрого». Серія: Політологія. 2017. № 2. С. 29–41.
3. Сіденко В. Глобалізація. *Енциклопедія Сучасної України* / [ред. кол.: І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк та ін.; НАН України, НТШ]. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL: https://esu.com.ua/article-30448

Сергій ГОНЧАРУК
(Львів, Україна)

НАРИСИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ГІТАРНОГО МИСТЕЦТВА В АВСТРІЇ

Багатогранна музична палітра Австрії представлена інструментом, не зовсім характерним для виконавської практики того часу. Завдяки культурно-історичному впливу Італії та Іспанії, австрійськими землями ширилося гітарне виконавство. Архівні дані свідчать, що найстаршою писемною згадкою вважається гітарна табулатура 1648 року з Інсбрука [3]. «Інтерес до гітари в XVII ст. підтверджують екземпляри з колекції інструментів ерцгерцога Фердинанда (1863-1914)» [4, 52]. Рукописна табулатура з Аусзеє, датована 1750 роком, що містить 94 музичні п'єси, стала однією з найцінніших знахідок. У XVIII ст. гітара стала популярною в аристократичних колах, зокрема, завдяки таким композиторам-лютністам, як Андреас Бор фон Боренфельс (1663-1728), Йоганн Лозі фон Лозінталь (1650-1721) та Жак де Сент Люк (1616-1710), які внесли значний вклад у розвиток гітарної музики.

Період справжнього розквіту гітари припадає на кінець XVIII ст., коли поява інструменту з шістьма одинарними струнами полегшила гру, а табулатура була замінена нотним записом. Гітара стала символом нової самосвідомості в бюргерському середовищі. На межі XVIII-XIX ст. у Відні з'явились такі відомі гітаристи, як Алоїз Вольф (1775-1819), Вільгельм Клінгенбруннер (1782-1850) і Франц Тандлер (1782-1807). Розвиток Відня як музичного центру сприяв залученню видатних гітаристів і композиторів, серед яких були Сімон Молітор (1782-1807), Антон Діабеллі (1781-1858), Леонард фон Каль (1767-1815) та

Мауро Джуліані(1767-1815). Останній, прибувши до Відня, став визнаним віртуозом, організувавши «Дукатні концерти» (Subskriptionkonzerte) разом зі скрипалем Йозефом Майзедером (1789-1863) та піаністом Йоганном Непомуком Гуммелем (1778-1837).

Віденські видавництва «Artaria», «Cappi et Diabelli», «Chemische Druckerey», «Steiner», задовольняли високий попит на гітарну музику, а виготовлення гітар спершу перебувало під впливом італійських майстрів, а з часом отримало світове визнання завдяки роботам Йоганна Георга Штауфера (1778-1853) та його послідовників.

У XIX ст. гітара починає «широко використовуватися в народній музиці, ставши символом австрійського стилю, прикладом стала різдвяна пісня "Тиха ніч"» [2, 828]. «Під впливом бідермайєру набув популярності ансамбль із гітари, двох скрипок та кларнета in G, створений для виконання легкої музики, яка стала характерною для Відня» [1, 63].

В Іспанії розвивалася власна традиція гри на гітарі, яскравими представниками якої були гітарист і композитор Франсіско Таррега (1852-1909) та гітарний майстер Антоніо Торрес (1817-1892). Їхні учні Мігель Льобет (1878-1938) та Еміліо Пухоль (1886-1980) популяризували іспанський стиль гри на міжнародному рівні, зокрема й у Відні. Вплив іспанського гітариста Андреса Сеговії (1893-1987) допоміг утвердити гітару як концертний інструмент у всьому світі.

На початку XX ст. у Відні відбувся новий підйом гітарної традиції. Ріхард Батка (1868-1922), відомий як «духовний будитель» австрійської гітаристики, та його послідовники Адольф Кочірж (1870-1941), Еміль Карл Блюммль (1881-1925), активно розвивали мистецтво гри на цьому інструменті, працюючи як педагоги та упорядники. Якоб Ортнер (1879-1959) став викладачем гітари в Академії музики, автором «Академічних видань» методичної літератури, а його учні Луїзе Валькер (1910-1998) та Карл Шайт (1909-1993) зробили значний внесок у розвиток камерної гітарної музики.

У XX ст. гітара зацікавила численних австрійських композиторів: Юліуса Біттнера (1874-1939), Арнольда Шенберга (1874-1951), Альфреда Уля (1909-1992), котрі включали її в ансам-

блеві твори. Уль першим почав писати для гітари соло, а молоді австрійські композитори, зокрема Пауль Ангерер (1927-2017), Ганс Еріх Апостель (1901-1972) та інші, перейняли його приклад. Видавництва «Doblinger» і «Universal Edition», активно поширювали новітні твори.

Технічний прогрес другої половини XX ст. привів до розвитку електричних гітар, а також до появи різних способів гри. Серед таких – використання плектру (медіатору), що набуло поширення в джазі разом із виконанням популярної музики пальцевої техніки та сприяло зближенню «академічної» і «легкої» музики. У нашому контексті, варто згадати і австрійських майстрів гітар XX ст. Ганса Їровського, Йозефа Веселі та Раймунда Лендлера, котрі продовжили розвивати австрійську гітарну традицію.

Отже, поданий матеріал представляє побіжний огляд інформації щодо гітарного мистецтва Австрії в певних часових рамках. Актором ведеться активна науково-пошукова діяльність у даному спектрі.

Література:

1. Czeike F. Historisches Lexikon Wien. Bd.1. Wien, 1992.
2. Grove's Dictionary of Music and Musicians / [Ed. Eric Bloom, Fifth Edition]. London – Basingstoke, 1961. Vol. 3.
3. Klima J. Ausgewählte Werke aus der Ausseer Gitarrentabulatur des 18. Jahrhunderts. Graz, 1958. V.
4. Schlosser J. Unsere Musikinstrumente. Wien, 1922. № 5.

Ігор ЄВЕНКО
(Івано-Франківськ, Україна)

ЕЛЕКТРОБАЯН В АЗІАТСЬКОМУ РЕГІОНІ: ТРАДИЦІЇ, ІННОВАЦІЇ, ЕКСПЕРИМЕНТИ

Розвиток акустичного баяна як музичного інструмента в Азіатському регіоні (Китаї, Японії, Таїланді) не має такої тривалої історії, як у Європі, то традиційна фольклорна музика і сучасні синтезовані композиції натомість відкривають широкі можливості для використання електробаяна. Наприклад, електробаян у

Китаї репрезентує інтеграцію традиційної китайської музичної культури з сучасними технологіями. Хоча історія електробаяна в Китаї значно коротша порівняно з іншими регіонами, цей інструмент вже зайняв своє місце в інноваційному музичному середовищі країни, а завдяки діяльності окремих музикантів-виконавців (Chu Ran Li, Shi Leicheng, Jiang Jie, Kanako Kato, ін.) сфера його використання значно розширюється [1].

Традиційне використання електробаяна – виконання зразків оригінальної та аранжованої різностильової музики. Репертуарні можливості при цьому наближені до репертуару акустичного інструмента, хоча й з більшими тембральними можливостями.

Серед інновацій слід відзначити такі напрями:

1. *Модернізація інструмента.* Електробаян може бути оснащений новітніми технологіями, такими як MIDI-контролери, які дозволяють інтегрувати його з іншими електронними інструментами та програмами для створення музики. Це відкриває нові можливості для композиторів і виконавців.

2. *Адаптація до локальних жанрів.* В Японії, Китаї та Південній Кореї, електробаян може використовуватися для створення нових жанрів музики, які поєднують традиційні інструменти з сучасними електронними звуками. Це дозволяє зберегти національний колорит при використанні новітніх технологій.

До експериментальних пошуків можна віднести такі як:

1. *Змішування жанрів.* В азіатському регіоні активно експериментують із поєднанням електробаяна з традиційними інструментами, такими як китайські гуслі або японська сямісен. Це дозволяє створювати нові музичні стилі та звучання, які не можуть бути досягнуті за допомогою лише традиційних інструментів.

2. *Віртуальні та інтерактивні формати.* Декілька азіатських країн активно розвивають нові формати для виконання музики, такі як віртуальні концерти або інтерактивні шоу. Електробаян, завдяки своїй здатності до інтеграції з комп'ютерними системами, ідеально підходить для таких форматів [2].

Історія електроакордеонів «Roland» щільно пов'язана з прагненням поєднати традиційне звучання акордеона з сучасними електронними технологіями. Він швидко став флагма-

ном у цій категорії інструментів. Компанія «Roland Corporation», заснована в Японії в 1972 році Ікутаро Какехаші, довгий час була лідером у виробництві електронних музичних інструментів. Першим справжнім проривом у світі акордеонів став випуск «Серії V-Accordion» у 2004 році, зокрема моделі «Roland FR-7». Це був перший електроакордеон, що дозволив музикантам грати як традиційні, так і сучасні електронні мелодії, використовуючи широкий вибір тембрів та звукових ефектів.

Сьогодні електробаян-акордеон «Roland» активно використовуються в різних музичних жанрах, включаючи джаз, класичну, народну та навіть суто електронну музику. Цей інструмент став символом того, як традиційні музичні інструменти можуть розвиватися завдяки сучасним технологіям. Фабрики компанії розташовані в Китаї, Японії, США, Італії та на Тайвані. Крім бренду «Roland», продукція реалізується під торговими марками «Edirol» (персональні інтерфейси для звукозапису), «Boss» (гітарна обробка), «Rodgers» (цифрові органи) та «Cakewalk» (програмні засоби для аматорського та професійного звукозапису). Також певний час компанії належала марка електропіано «Rhodes». Електроакордеони «Roland» стали важливим кроком у поєднанні традиційних інструментів із сучасними технологіями, надаючи музикантам нові можливості для творчості [3].

Таким чином, електробаян у Азіатському регіоні репрезентує захоплюючий приклад того, як традиційні інструменти можуть бути адаптовані до сучасних вимог і технологій, при цьому зберігаючи свою культурну самобутність і відкриваючи нові можливості для творчого самовираження виконавців.

Література:

1. Лі Фан. Історичні відомості про походження та музичні особливості китайських народних інструментів. Значення їх у розвитку та розквіті давньокитайської музичної культури. *Вісник Харк. держ. акад. дизайну та мистецтв.* 2004. № 9. С. 59–66.
2. Євенко І. Експериментальний напрям конструкції сучасного баяна-акордеона. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX – XXI століть: зб. матер. та тез XIII міжнар. наук.-*

практ. конф. / [ред.-упоряд. А. Душний, Б. Пиц]. Дрогобич: Посвіт, 2019. С. 135–138.
3. Roland. Keyboards. URL: https://www.roland.com/us/categories/keyboards/v-accordion/

Тетяна КАЗНАЧЕЄВА
(Одеса, Україна)

ЗНАЧЕННЯ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У РОЗВИТКУ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В СИСТЕМІ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ НА ЗЛАМІ XX – XXI СТОЛІТЬ

На зламі XX – XXI століть, що позначений переосмисленням народно-інструментальних традицій, неабияке значення набуває концертмейстерська майстерність у системі національної хореографічної освіти. Концертмейстер, що є сполучною ланкою між музикою та рухом, забезпечує якісний інструментальний супровід і допомагає танцівникам зрозуміти музичну основу танцю. Музика безпосередньо впливає на темп, емоційне забарвлення та загальний настрій танцю. Саме тому для хореографічних занять концертмейстер стає невід'ємним учасником освітнього процесу, сприяючи гармонійному розвитку танцівників та їхньої здатності виражати емоції через рух у тісній взаємодії з музикою. Для успішної творчої реалізації у сучасній системі хореографічної освіти для концертмейстера важливим є високий рівень технічної майстерності у грі на інструменті, який використовується для супроводу, та володіння різноманітним репертуаром, що складається з різних музичних жанрів та стилів для роботи з хореографічними постановками будь-яких напрямів (класичний балет, народні, сучасні танці тощо).

У хореографічній освіті роль концертмейстера полягає у збагаченні навчального процесу не тільки через збереження аутентичних народних традицій, а також завдяки їх сучасній інтерпретації. Музичний супровід різноманітних танцювальних занять за допомогою народних інструментів зберігає свою актуальність як у хореографічних закладах освіти різного рівня й типу у великих містах, так і часто залишається єдиною можли-

вістю професійного акомпанементу занять у найбільш віддалених куточках України. Популяризація різних національних культур розширила репертуар виконавців на народних інструментах та їхні стилістичні можливості. Тому, в хореографічній освіті народні інструменти виступають не тільки для адаптації автентичних мелодій до сучасних педагогічних і виконавських завдань, але й модусом збереження культурної спадщини.

Завдяки етнографічним дослідженням маємо відомості щодо використання для супроводу народних танців XIX століття, що набули особливої популярності в Європі, таких народних інструментів, як балалайка, домра, сопілка та цимбали. У першій половині XX століття європейські школи хореографії інтегрували народно-інструментальний супровід у навчання, підкреслюючи його значення для відтворення автентичності танцю.

Народно-інструментальне мистецтво – основа супроводу різноманітних танцювальних занять у другій половині XX століття характеризується появою нових аранжувань народних мелодій, котрі концертмейстери адаптували до навчальних програм, що поєднують традиції та сучасність. Акордеон та баян відіграють важливу роль у супроводі хореографічних занять, особливо в роботі з народними танцями (мазурки, польки та ін.). Їх багатий тембровий діапазон дозволяє точно передавати емоційну палітру музики, створюючи необхідну атмосферу для навчання. Інструменти добре підходять для підтримки ритму, важливого у танцювальних вправах, їх темброва варіативність, можливість виконувати мелодії та акомпанемент одночасно та мобільність, демонструють виняткову зручність у використанні під час занять, виїзних репетицій чи концертних виступів.

Протягом останньої третини XX – XXI століть, згідно спостереження А. Черноіваненко, «народно-інструментальне мистецтво у його виконавському, композиторському, інструментально-органологічному, науково-теоретичному аспектах виділяється якостями “стретності” розвитку, іманентною, (через нещодавне, “на очах живого покоління” походження від імпровізаційного, фольклорного або популярно-демократичного виду) відкритістю до різних видових та полівидових жанрово-стильових явищ музичної творчості, “генетичною” та обумов-

леною органологією театралізованістю, одночасно проявляючи всі необхідні академічні позиції музики» [1, 588].

На початку XXI століття можна констатувати появу нових тенденцій та підходів: вживання сучасних технік гри та аранжування, а також інтеграцію традиційних та електронних інструментів у процес навчання, які, перш за все, використовуються для підтримки ритму та стилю у вивченні певних танцювальних жанрів. Необхідно підкреслити активну участь концертмейстерів у відродженні автентичних технік гри та впровадженні їх у сучасні хореографічні заняття.

Таким чином, можна констатувати, що концертмейстерська майстерність виконавців на народних інструментах є ключовим чинником у збереженні культурної ідентичності, традицій народно-інструментального мистецтва в хореографічній освіті, адаптуючи його до сучасних потреб і викликів та інтегруючи автентичність із сучасними педагогічними потребами.

Література:

1. Черноіваненко А. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. 704 с.

Василь ОЗОРОВИЧ,
Ольга ФАБРИКА-ПРОЦЬКА
(Івано-Франківськ, Україна)

ПОСТАТЬ ВАСИЛЯ ГРИМАЛЮКА (МОГУРА) В КОНТЕКСТІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ГУЦУЛЬЩИНИ

Мальовничий регіон Гуцульщини охоплює Верховинський, Косівський, Коломийський, Надвірнянський райони, кожен з них славиться своїми традиціями, здобутками, постатями. Культурним етнічним феноменом сьогодення є гуцульська музична традиція, яка містить в собі музичну складову, зокрема інструментальне мистецтво. Традиційна інструментальна музика Карпат – явище, яке постійно змінюється, розвивається. Її форми і жанри сформувалися від носія до носія, від покоління до покоління.

Серед відомих постатей на Гуцульщині, класиком гуцульської музики називають народного скрипаля та композитора ***Василя Грималюка*** (Могура), який був надзвичайно талановитим музикантом.

Народився Василь Грималюк 10 березня 1920 року у селі Зелене Верховинського району на Івано-Франківщині. Змалку залишився з матір'ю, зростав в оточенні чужих людей: від Дмитра Могорука (Могура) Василько й успадкував в подальшому своє прізвисько. З дитинства мав хист до скрипки. Після смерті опікуна, тринадцятирічний Василь повернувся до матері. Проте, мати не підтримувала його захоплення скрипкою. Тому грав крадькома, щоб мати нечула. «Одного разу вона помітила, як син грав, відібрала скрипку і поламала її. Через це Могур втік з хати», – розповів односельчанин в інтерв'ю [1].

Згодом Василь Грималюк (Могур) навчався гри скрипці у відомого в с. Їльці музиканта Івана Курилюка (Гавиця). Гавиць навчав безкоштовно, але лише простеньких мелодій. Цього було мало молодому скрипалю Могуру, тому він підслуховував Гавиця у корчмі під стінами і старався повторити почуте. За це Гавиць перестав навчати хлопця. Далі Могур вдосконалював свою гру на скрипці у знаного на Гуцульщині скрипаля Іллі Шкоп'юка з с. Білоберезки. З часом створив свою капелу, яку часто запрошували на весілля, різні забави [1].

Починаючи з 1945 року Могур майстерно виконував гуцульські мелодії не тільки на набутках, а й на республіканських та всесоюзних музичних конкурсах та фестивалях. Він став одним з перших музикантів-вихідців з Гуцульщини, про якого дізнався широкий світ. Протягом усього свого життя митець створив низку автентичних музичних творів та заслужив велику народну любов і шану на Гуцульщині. Окремі з його творів мають назви, наприклад: «Могурова гуцулка до данцу», «Ранок на полонині», «Гуцулка по – порєдку» , яка містить 32 мелодії (т.зв. коліна) . У мистецьких колах та серед громадськості Могура називали «Музикант від Бога», «Король гуцульської музики», «Гуцульсь-

кий Паганіні», «Чарівник скрипки», «Гуцульський маестро». Про нього навіть склали такі слова гуцульською говіркою: «Єк заграє Могур в скрипку – чудуют си люде, та говорі, що не скоро другий Могур буде…» [1].

Окремі митці вважають Могура реформатором гуцульської музики ХХ ст. За висловом О. Костюка «<…з одного боку, з'явився більш професійний підхід до виконавства, об'єднання розрізнених мелодій та награвань в єдину репертуарну систему. З іншого – до музичної традиції увійшов сильний авторський чинник, що не міг не змінити архаїчного передання та способу виконання. До нього гуцульська музика, хоч і мала досить сталий ритуальний канон, виконувалась довільно. Кожен скрипаль мав свій порядок, грав на своє відчуття, компонував мелодії у танці згідно зі своїм баченням. Могур же упорядкував та уніфікував весільні мелодії, звів їх до певного зразка» [2].

Значний період свого життя скрипаль Василь Грималюк (Могур) мешкав і творив у селі Ковалівка на Коломийщині. Варто зазначити, що завдяки маестро відомий дослідник Ігор Маціївський зумів більш ретельніше вивчити музичний інструментарій, опублікувавши у 2012 році ґрунтовну монографію під назвою «Музичні інструменти гуцулів».

На жаль, 3 лютого 1998 року знаний народний музикант Василь Грималюк (Могур) відійшов у вічність.

Знакова подія відбулася 27 листопада 2007 року у Верховині на Івано-Франківщині. Саме в цей день було започатковано проведення Фестивалю гуцульських троїстих музик імені Могура завдяки підтримці відділу культури і мистецтв Верховинської РДА, товариства «Гуцульщина», філії «Гуцульщина» ННДІ українознавства МОН України, управління культури та релігій обласної державної адміністрації. Ініціатором створення величного дійства був знаний не лише на Гуцульщині, а й в інших країнах світу, уродженець Верховини, музикант, краєзнавець, фольклорист, заслужений працівник культури України, керівник капели «Черемош», скрипаль-віртуоз Роман Кумлик. Протягом років це своєрідне конкурс-змагання значно розширило свій

формат і отримало назву Регіональний фестиваль гуцульської автентичної музики імені Василя Грималюка (Могура), в якому щороку беруть участь капели троїстих музик та солісти-інструменталісти з дотриманням однієї музичної школи, зокрема: капела «Черемош» імені Романа Кумлика, оркестр народних інструментів центру дитячої та юнацької творчості селища Верховина (керівник Василь Тимчук), ансамбль троїстої музики Будинку культури с. Ільці (керівник Іван Юрук) та ансамбль троїстих музик Будинку культури с. Верхній Ясенів (керівник Роман Мельничук) та багато ін. Також, серед учасників свою майстерність гри на трембітах та сопілках представляють новостворені колективи Гуцульщини. В рамках фестивалю діють творчі майстерні, виставки виробів майстрів декоративно-прикладного мистецтва. Для збереження перлин гуцульської музики, представленої на цьому дійстві, по закінченню фестивалю з кращих виступів записують диск «Гуцулія».

Отже, варто наголосити, що понад десять років фестиваль проводиться на вшанування пам'яті «гуцульського Паганіні» Василя Грималюка (Могура) з метою збереження та популяризація гуцульського музичного мистецтва, підтримки талановитих музикантів, зміцнення творчих зв'язків між ними тощо. Безперечно, сучасна інструментальна музична традиція Гуцульщини, зокрема Верховинського району – це, переважно, школа Василя Грималюка (Могура).

Література:

1. Василь Грималюк – «Музикант від Бога». *Портал Косівщини.* URL: https://kosiv.info/music-menu
2. Костюк О. Традиція самодостатня. *Галицький кореспондент.* URL: https://gk-press.if.ua/x3714/

Віталій ОХМАНЮК
(Луцьк, Україна)

ОСОБЛИВОСТІ САМОБУТНОСТІ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ВОЛИНІ НА ЗЛАМІ XX–XXI СТОЛІТЬ

Актуальність звернення до даної теми зумовлена конструктивними змінами, які відбулися в Україні на зламі XX – XXI століть. Проголошення незалежності, розбудова власної державності України спричинила до активізації як політичної, так і культурно-мистецької сфер. Спостерігається поява нових форм та напрямків в культурі загалом та музичній культурі зокрема. Відтак, за сучасних умов актуалізується потреба дослідження музичної культури окремого регіону, як складової загальноукраїнського контексту [4, 211]. Тому, розглянута нами тема направлена на вивчення музичної культури Волинського краю та музичного професіоналізму зокрема.

Нині Волинь багата чудовими народними колективами, виконавцями, майстрами народної творчості, що зберігають традиції мистецтва краю, передають через віки високий потенціал духовності наших предків, завдяки яким ми маємо можливість сьогодні не забувати свого минулого. Вони роблять все можливе для того, щоб воно й у нинішніх умовах мало послідовників, квітнуло й зблискувало новими гранями, слугувало збагаченню українського народу духовними скарбами, виховувало молоде покоління в дусі поваги до історії, культурних надбань [2, 36].

Тут творчо зросли визнані у світі генії класичного мистецтва. Продовженням давніх традицій поваги і любові до творчості світових майстрів є музичний фестиваль імені Ігоря Стравінського. Адже саме на волинській землі композитор створив шедеври класичної музики.

З метою підтримки творчої інтелігенції, аматорів народного мистецтва, відзначення їх вагомого внеску в українську культуру, розвиток і примноження культурного будівництва на Волині було засновано п’ять іменних мистецьких премій. Зокрема:

– обласну премію імені Ігоря Стравінського (1994 р.). Її лауреати: В. Герасимчук, О. Огнєва, В. Тиможинський, О. Стадник, Ю. Мельник, камерний оркестр «Кантабіле», Волинський струнний квартет, В. Гаврилюк, Н. Тишкевич;

– обласну премію імені Миколи Куделі (1994 р.). Її лауреати: В. Москалюк, Я. Царук, Б. Ляхович, О. Ошуркевич, Г. Гуртовий, Р. Кушнірук;

– обласну мистецьку премію імені Йова Конзилевича (1993 р.). Її лауреати: В. Михальська, О. Валента, О. Єрмолова, О. Корецький, О. Вольський, О. Байдуков, М. Кумановський, В. Рижук, М. Савчук;

– обласну літературно-мистецьку премію імені Агатангела Кримського (1992 р.). Її лауреатами стали Й. Струцюк, хор «Оранта», О. Рисак, Є. Грушка, М. Корзонюк, Л. Пучковський, В. Ревуха, М. Киричук, В. Лазарук, В. Слапчук, З. Комарук, Л. Ковальчук, М. Полятикін, І. Чернецький;

– обласну премію імені Степана Кривенького (2001 р.).

Варто зазначити, що останні роки увійшли в нашу історію започаткуванням різноманітних культурно-мистецьких акцій, всеукраїнських та міжнародних фестивалів.

Краще з народного мистецтва і творчості Волині пізнає світ. Саме на древній волинській землі зародився відомий Міжнародний фестиваль українського фольклору «Берегиня», який уже впродовж десятиліть об'єднує мистецькі гурти зі збереженою народною музикою, піснею, танцем, обрядом. Подолати відокремленість, яка віками тяжіла над нашим народом, мало на меті проведення цього фестивалю, який вперше відбувся на Волині у червні 1991 року. Наступні фестивалі проводилися у вересні 1993 р., червні 1998 р., 2004 р. [3]

Піднесенню національного духу, порозумінню між народами сприяв Міжнародний фестиваль «Поліське літо з фольклором». З появою в Луцьку вперше у 1994 р., цей фестиваль щороку знайомить лучан із мистецтвом народного танцю багатьох країн світу.

Міжнародні фестивалі «Берегиня і «Поліське літо з фольклором» є єдиними в Україні, що включені до реєстру Міжнародної організації фестивалів фольклору CIOFF.

Саме на цій благодатній землі, як стверджують документи, зародився в середні віки вертеп, і нині древній Луцьк став столицею міжнародного фестивалю «Різдвяна містерія», який проводиться на базі обласного академічного театру ляльок. Ваблять слухача й інші фестивалі, започатковані на Волині: «Оберіг» (останні – як «Обереги»), «Волинські візерунки», «На хвилях Світязя».

Успішно функціонують високомистецькі музичні колективи, серед яких провідними є Волинській державний академічний народний хор, камерний академічний оркестр «Кантабіле», аматорські колективи, такі як заслужений народний ансамбль пісні і танцю «Колос», народний ансамбль танцю та оркестр народної музики «Волинянка», зразковий дитячий ансамбль танцю та оркестр «Волиняночка». У цих колективах працюють сотні відданих своїй справі людей, чиїм покликанням стало мистецтво, пісня, танець і слово... [5]. Вони доносять до широких мас високий етнічний смисл мистецтва, знайомлять з невмирущою класикою світових композиторів, передають дух відданості національній ідеї, патріотизму, разом з тим – допомагають відстежити і збагнути особливості розвитку музичного мистецтва нашого краю.

Попри все, багаттю своїми надбаннями музична культура Волині до сьогоднішнього часу практично ніким не вивчалася. Окремі її аспекти частково вісвітлювалися то в місцевій, то у всеукраїнській пресі, довідкових виданнях. Як приклад, книга Володимира Денисюка «Одержимі творчістю», дипломні роботи студентів факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Волинського державного фахового коледжу культури і мистецтв імені І. Стравінського. Проте дослідженням музичного інструментального виконавства Волині та музичного мистецтва області в цілому, вивченням кожного з існуючих на сьогоднішній день напрямків його розвитку – колективного та сольного виконавства, діяльності музично-освітніх закладів, тощо, ніхто не займався [1, 12].

Саме це зумовило нагальну потребу нашого звернення до цієї теми. Адже розмаїття, приваблива своєю оригінальністю і самобутністю музична культура Волині та інструментальна виконавська школа, яка зародилась більш, ніж пів-століття тому

на сучасному етапі заслуговують відповідального ґрунтовного дослідження. У першу чергу – це спроба збирання джерел і вже на їх основі вимальовування цілісної картини розвитку струнної школи. У другу – належна об'єктивна оцінка кожного мистецького явища, з винайденням йому відповідного місця у загальній картині розвитку українського мистецтва.

Література:

1. Денисюк В. Одержимі творчістю. Луцьк, 2004. 228 с.
2. Іваницький А. Українська музична фольклористика (методологія і методика): навч. посіб. Київ: Заповіт, 1997. 392с.
3. І сольні концерти, і гастрольні виступи. *Луцький замок.* 11.02.2001.
4. Сніжко В. Деякі національно-етнічні особливості культури України в останньому десятилітті ХХ століття. *Київське музикознавство: зб. стат.* Київ, 2001. Вип. 6. 411с.
5. Творча лабораторія майбутніх музикантів. *Луцький замок.* 18.04.2001.

Андрій СТОВП'ЮК
(Івано Франківськ, Україна)

ЦИМБАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО НА ЗЛАМІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

В українській музичній культурі цимбали завжди посідали важливе місце. Глибокий, мелодійний звук цимбалів став символом народного виконавства, особливо на Гуцульщині, Бойківщині, Закарпатті. Упродовж ХХ століття, а особливо на зламі ХХ–ХХІ століть, спостерігаємо стрімкий розвиток цимбального мистецтва, що відображають збереження як традицій, так і їх трансформацію під впливом сучасних музичних та технологічних тенденцій [2, 43].

Цимбали, як один із найяскравіших представників українського народно-інструментального мистецтва, успішно поєднують автентичне звучання з сучасними тенденціями (за Станковичем), що охоплюють різноманітні аспекти, зокрема: органологічно-конструктивні трансформації, репертуарні жанровостильові показники, виконавські стилі, а також постать вико-

навця-цимбаліста, який виступає у різних комунікативно-творчих ситуаціях, що спрямовує до постійного вдосконалення професійних та особистісних критеріїв розвитку. На зламі XX–XXI століть цимбальне мистецтво переживає своєрідний ренесанс, завдяки якому українська культура збагачується новими гранями та зберігає свою національну та культурну ідентичність у глобальному світі. Адже цимбали мають своєрідний тембр, наповнений колоритним, карпатським звучанням та є генетичним кодом нації.

Функціонування цимбального мистецтва є прикладом того, що автентична музика не лише зберігається до наших днів, але й активно інтегрується в нові форми музичного звучання. В наш час активно розвивається сольна виконавська традиція, яка раніше була менш поширеною. Завдяки технічному нововведенню інструменту, розширенню репертуару та участі цимбалістів у міжнародних конкурсах, інструмент отримав нове дихання. Розвиток інструментальної техніки на зламі століть сприяв модернізації конструкції цимбалів. Розширення діапазону в сучасних цимбалах дозволило виконувати складні музичні твори [2, 20]. Такі зміни зробили цимбали більш універсальним інструментом, який зберігає свою традиційність, але водночас входять в умови сучасного музичного простору.

Для збереження національних традицій, зокрема розвитку та популяризації цимбального мистецтва, важливою є освітня складова. При музичних школах і мистецьких закладах вищої освіти України цимбали входять до навчальних програм [1, 88].

На сьогодні в українській цимбальній творчості важливу роль відіграють сучасні виконавці-віртуози, які сприяють популяризації інструменту, відкривають нові горизонти звучання цимбалів, розвивають оригінальний репертуар, доповнюючи його як авторськими композиціями, так і інструментальними версіями на популярні теми. Окрім того, актуальною залишається стилізація української народної музики, що формує яскравий «звуковий образ» (термін І. Теуту) цимбалів, розширює технічно-художній аспект народно-естрадного напрямку. Яскравою постаттю сучасної цимбальної творчості є Петро Сказків, який створював фолькмузику, обробки, що вирізнялися оригінальними авторськими рішеннями, зокрема особливою гармо-

нією, ритмічними формулами, цікавими мелодичними зворотами, наповненою фактурою.

Не менш важливе значення для розвитку сучасного цимбального мистецтва серед багатьох виконавців відіграє інструментальний гурт ZAPAL, який вдало поєднує тембри трьох інструментів – цимбалів, гітари та кахону. Учасники гурту Андрій Стовп'юк, Прекаска Іван та Олексій Маркес виконують власні авторські композиції і унікальні версії на світові хіти, саундтреки, народну та українську музику, демонструючи універсальність та багатогранність цимбалів. Особливістю інструментального тріо є « їхня унікальна музика з енергійною та емоційною подачею на українських цимбалах, кахоні та гітарі… Родзинками гурту є їхні авторські композиції, які підкреслюють оригінальний стиль та по-особливому сприймаються публікою» [3]. ZAPAL презентує свою майстерність на різноманітних фестивалях, імпрезах не лише в Україні, а й далеко за її межами, доводячи універсальність свого формату. Зокрема, у 2021 році гурт брав участь у телевізійному шоу «Україна має талант», представивши авторський твір «Семантика», створенням якого їх надихнув Петро Сказків. Безперечно, такі події сприяють популяризації народного інструментарію, особливо серед молоді.

Література:

1. Скорик М. Українська музика XX століття. Львів, 2010.
2. Станкович Є. Цимбали в українській музиці: історія та сучасність. Київ. 2008.
3. ZAPAL. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%81%D1%82%D1%83%D0%B2%D0%B0%D1%87:%D0%86%D0%BD%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0_%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%BD%D0%BA%D0%B0/ZAPAL

Наталія ФЕДОРНЯК
(Івано-Франківськ, Україна)

ДЕЯКІ МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ОКСАНИ ГЕРАСИМЕНКО ЩОДО ПІДБОРУ НАВЧАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ УЧНЯ-БАНДУРИСТА

Репертуар учня-бандуриста є важливою складовою його загального музично-естетичного виховання. Невід'ємним його складником є технічний музичний матеріал для розвитку навиків якісного звукоутворення, правильного інтонування, відчуття метроритму [2]. Художній репертуар повинен включати різнохарактерні, різножанрові та різностильові твори, оригінальні композиції, переклади вітчизняних і зарубіжних композиторів класиків і сучасності. Цей матеріал передбачає розвиток художнього мислення в учнів. Також важливою частиною репертуару повинна бути певна кількість музичного матеріалу, призначена для читання нот з листа, зазвичай твори нижчого рівня складності. Корисно спланувати час для навчання учнів імпровізації, підбирання на слух мелодії з нескладною гармонізацією. Очевидно, що обсяг та складність творів визначається відповідно до творчого потенціалу та індивідуальних особливостей розвитку кожного учня.

Враховуючи те, що бандура – музичний символ української держави, перед педагогами-бандуристами актуалізуються насамперед завдання патріотичного виховання з метою формування національної самосвідомості молодого покоління. Це можливо завдяки вивченню українського пісенного та танцювального фольклору. О. Герасименко вважає, що в основі формування репертуару бандуристів-початківців повинен бути жанр народних танків. На цьому матеріалі раніше навчалися бандуристи і він є найбільш ефективним для опанування основ бандурного виконавства. Натомість сучасні тенденції підбору шкільного репертуару свідчать про недостатню зацікавленість цим жанром. Саме танці гопак, козачок та гайдук є першими суто інструментальними жанрами української музики. Створені у козацькому середовищі, ці танці у XVI–XVII ст. були широко відомими в Європі та користувалися популярністю в багатьох

народів. Тому О. Герасименко пропонує відновити вивчення таких творів в початкових класах бандури, оскільки вони містять всі виразові засоби музичної мови та необхідні фактурні елементи для засвоєння гри на бандурі. Окрім того, виховують почуття ритму у дітей, відчуття пропорційності структури твору, чіткої зрозумілої образності для початківця, яка допомагає відтворювати танцювальний характер і темп.

Серед народнопісенного матеріалу бандуристка пропонує зосередитися на обрядовому фольклорі – веснянках, гаївках, колискових тощо, адже зараз гостро актуальною є проблема недостатнього знання дітьми народних пісень, зокрема обрядових. Але в той же час бандуристка вимагає дбайливого підходу до жанру обробки народної пісні, наголошуючи, що ми повинні зберегти народнопісенну спадщину народу у первозданній красі. Це стосується збереження мелодії народної пісні, яка повинна бути незмінним елементом в аранжуванні та обробці. Звичайно, що не йдеться про зміни в гармонії, засобах музичної виразності чи незначні зміни в мелодичних зворотах, що бачимо при опрацюванні народної пісні в хоровому викладі. Ці застереження композиторка висловлює з огляду на тенденцію виконання популярної музики сучасними гуртами, де спостерігається спотворення автентичної мелодії до невпізнання [1, 4].

Останнім часом відчувається особливе захоплення бандуристів творами сучасних зарубіжних авторів чи джазовими обробками. Йдеться, зокрема, про виконання українських народних пісень в джазових ритмах. З одного боку, збагачення репертуару такими творами знайомить з музичною культурою народів світу, натомість, з іншого боку, – не сприяє глибокому вивченню рідної музичної культури, яка повинна мати першочергову цінність. А в усьому світі люди захоплюються українським мелосом і традиційними танцями. Можливо, їхня ритмічна структура не є такою різноманітною, як, наприклад, в латиноамериканській чи африканській музиці на основі джазу, але наші ритми відображають українську ментальність. Тому надмірну прихильність до джазових ритмів, чужої музики О. Герасименко вважає в певній мірі навіть шкідливою для виховання молодого покоління. Якщо ми самі не будемо плекати свою музику, шанувати своїх композиторів, то ніхто з чужозем-

ців цього робити не буде. Зрештою, від цього буде залежати ментальне здоров'я нашої нації, яке формується в дитячому віці. Тому бандуристка підкреслює, що українська музика, особливо фольклорні зразки, повинна бути основою навчального репертуару в музичних школах. Це сприяє вихованню дитини на основі українського мелосу та ритмів, що позитивно впливає на її психіку та загальний стан здоров'я.

О. Герасименко наголошує авторам оригінальних музичних композицій для бандури створювати навчально-педагогічний дитячий репертуар на найвищому фаховому рівні з метою якісного формування музичних смаків та вподобань майбутнього музиканта [1, 5]. Твори повинні відповідати найвищим нормам якості у всіх аспектах, особливо це стосується гармонії та структури твору. Для цього потрібно ставитися відповідально до своєї праці та консультуватися із фахівцями композиторами та теоретиками.

Важливо пам'ятати, що саме навчально-педагогічний репертуар формує майбутнього музиканта і навіть якщо не всі учні оберуть музику своїм фахом, їхні художньо-естетичні уподобання будуть залежати від того музичного досвіду, з яким вони ознайомляться на початковому етапі навчання. А завдання вчителя-бандуриста виховати не лише повноцінних музикантів, а висококультурних музично освічених людей.

Література:

1. Герасименко О. Україно моя, Україно!: навч.-метод. посіб. [для початк. спеціаліз. мист. навч. закл / [упоряд. та автори текстів О. Герасименко і Т. Боднар]. Львів: Левада, 2017. 132 с.
2. Герасименко О. Юним бандуристам. Інструментальні твори для бандури соло, бандури з фортепіано та для ансамблів бандуристів: навч.-метод. посіб. [для початк. спеціаліз. мист. навч. закл.]. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2018. Вид. 2-ге, доп.і перероб. 96 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Альфавіцький Орест– здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Амброзяк Іванна – аспірантка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

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

Артеменко Наталя – аспірантка Таврійського національного університету імені В. Вернадського.

Бензюк Олександр – кандидат культурології, доцент кафедри баяна та акордеона, декан факультету народних інстру-ментів Національної музичної академії України ім. П. Чай-ковського.

Білан Михайло – здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Бойко Катерина – здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Бордонюк Володимир – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії ім. А. Нежданової.

Бурлаченко Богдан – аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Вігула Валентина – доцент кафедри музичного мистецтва КЗВО «Академія культури та мистецтв» Закарпатської обласної ради, заслужений працівник культури України.

Вігула Михайло – гітарист, композитор, володар премії «Pro Cultura Minoritatum Hungaria» та премії ім. Григорія Сковороди (Мішкольц, Угорщина).

Герасимчук Валентина – викладач кафедри музичного мистецтва КЗВО «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради.

Гончарук Сергій – аспірант кафедри музикознавства та хорової майстерності Львівського національного університету ім. І. Франка.

Дидик Роман – аспірант кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Довгань Любов – здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

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

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

Євенко Ігор – аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Єрьоменко Андрій – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва Сумського державного педагогічного університету ім. А. Макаренка.

Єрьоменко Наталія – старший викладач кафедри хореографії та музично мистецтва Сумського державного педагогічного університету ім. А. Макаренка.

Жила Євген – доктор мистецтв, старший викладач кафедри народних інструментів Дніпровської академії музики.

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

Заєць Оксана – викладач Академії мистецтв ім. П. Чубинського.

Іванова Людмила – кандидат мистецтвознавства доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії ім. А. Нежданової.».

Ітао Дун – аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Казначеєва Тетяна – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Одеської національної музичної академії ім. А. Нежданової.

Карась Ганна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри методики музичного виховання та диригування Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Кос Ярослав – здобувачі другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Коцуров Нікіта – здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності 025 Музичне мистецтво Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

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

Лун Пан – аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Мадяр-Новак Віра – кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, викладач-методист КЗ ЗОР «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Дезидерія Задора».

Малахова Маргарита – кандидат педагогічних наук, завідувач кафедри інструментально-виконавської майстерності Київського університету ім. Б. Грінченка.

Микитин Олег – здобувачі другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Молчко Уляна – доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Мотузок Дмитро – старший викладач кафедри баяна та акордеона Національної музичної академії України ім. П. Чайковського, аспірант кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету ім. А. Макаренка.

Озорович Василь – аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Охманюк Віталій – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри музичного мистецтва, декан факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки, заслужений діяч мистецтв України.

Пірус Владислав – аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Сидорець Тетяна – асистент кафедри музичного мистецтва Львівського національного університету ім. І. Франка.

Скидан Наталія – здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності 025 Музичне мистецтво Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Стовп'юк Андрій – аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім.. В. Стефаника.

Сторонська Наталія – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Фабрика-Процька Ольга – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, професор кафедри музики Інституту музично-

го і художнього мистецтва філософського факультету Пряшівського університету в Пряшеві (Словаччина).

Федорняк Наталія – кандидатка мистецтвознавства, викладачка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

Юзюк Наталія – старший викладач кафедри музичного мистецтва Львівського національного університету ім. І. Франка.

Kawiorski Marek – doktor nauk, pedagog Katedry Muzyki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach (Polska).

Marinov Aleksander – Accordion Profesor at Dobrin Petkov National school of music and dance arts in Plovdiv (Bulgaria).

Strenáčiková Mária – Assoc. Prof. PaedDr. Mgr., PhD., lecturer Faculty of Music Arts at the Academy of Arts in Banska Bystrica (Slovakia).

Wolańska Edyta – violinist, Doctor of Musical Arts, Violinist (solo voice) of the Mieczysław Karłowicz Philharmonic in Szczecin, Academic teacher at the Academy of Art in Szczecin (Poland).

Wolański Oleg – accordionist, Doctor of Musical Arts, Laureate International Competitions, Teacher at Kreismusikschule Uecker-Randow Ueckermünde (Germany) and the Tadeusz Szeligowski State Music School in Szczecin (Poland).

ЗМІСТ

ВИКОНАВСЬКЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

Андрієвська В. (Львів). Еволюція львівської камералістики у контексті стилістичних тенденцій 20-х – 30-х років XX століття 3
Амброзяк І. (Івано-Франківськ). Об'єкти джерелознавства в бандурному мистецтві сучасності 7
Альфавіцький О., Душний А. (Дрогобич). Значення творчого іміджу у системі формування музиканта-інструменталіста 10
Бордонюк В. (Одеса). Новітні можливості інструментування як невід'ємна частина сучасного мистецтва 13
Вігула В. (Ужгород), ***Вігула М.*** (Мішкольц, Угорщина). Організація концертного туру для українського колективу за межами України 14
Wolańska E. (Poland). Język muzyczny i charakterystyka wybranej twórczości Artura Cieślaka przeznaczonej na skład kameralny skrzypce i akordeon 15
Ітао Дун (Україна – Китай), ***Фабрика-Процька О.*** (Україна – Словаччина). Загальна характеристика творчості Мін'юань Руань в контексті сучасного акордеонного виконавства Китаю 19
Дутчак В. (Івано-Франківськ). Звукозаписи бандуристів української діаспори у контексті засад національної ідентифікації та міжкультурної комунікації 21
Єрьоменко Н. (Суми). "Педалізація" як складова артикуляції у виконавському мистецтві бандуриста 25
Заєць В. (Київ), ***Душний А.*** (Дрогобич). Енциклопедичний довідник «Виконавське музикознавство»: системний погляд на розвиток українського виконавського мистецтва 29
Заєць В., Заєць О. (Київ). Вокальне мистецтво: алхімія філософського звучання 31
Іванова Л. (Одеса). Трансформація жанру концерта в сучасному культурному просторі 33
Карась Г., Лун Пан (Івано-Франківськ). «Ф'южн народно-естрадних стилів у творчості групи «Kubasonics» з Канади 35
Мадяр-Новак В. (Ужгород). Закарпатські трембітальні сигнали у звукозаписах Івана Панькевича 38

Мотузок Д. (Київ). Науковий дискурс досліджень акордеонного мистецтва кінця XX – початку XXI століття 41
Пірус Вл. (Івано-Франківськ). Концертмейстерська діяльність Меланії Байлової: стильові особливості та виконавські принципи 45
Сидорець Т. (Львів). Ритм як емоційна-виразова категорія: виконавсько-педагогічні аспекти 47
Малахова М. (Київ). Індивідуальний виконавський стиль музиканта-інструменталіста: теоретичний та практичний аспекти 50

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ТА ВИХОВАННЯ

Strenáčiková M. (Slovakia). Vzdelávanie učiteľov odborných hudobných predmetov na Slovensku 54
Єрьоменко А. (Суми). Духовна культура – основа формування особистості учня 58

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ

Kawiorski M. (Polska). Wczesne publikacje Karola Kurpińskiego z zakresu harmonii 63
Wolański O. (Germany – Poland). Trzy parafrazy Artura Cieślaka – twórczość akordeonowa współcześnie żyjącego szczecińskiego kompozytora 80
Бензюк О. (Київ). Світоглядні виміри творчості Анатолія Білошицького 82
Білан М., Сторонська Н. (Дрогобич). Жанр фортепіанного концерту у композиторському доробку Олександра Іванька 84
Герасимчук В. (Луцьк). До питання фортепіанної творчості для дітей українських композиторів сьогодення 87
Довгань Л., Скидан Н., Дидик Р. (Дрогобич). Великі жанри баянної музики у контексті фольклорної традиції сфери початкової мистецької освіти 89
Жила Є. (Дніпро). Жанр сюїти та концерту в сучасному акордеонному мистецтві 92
Коцуров Н. (Дрогобич). Фортепіанний альбом «Каталог птахів» Тетяни Афанасенко: музично-естетичний аналіз 96
Лігоцький О. (Київ). Тенденції композиторської творчості для баяна-акордеона українських авторів кінця XX – початку XXI століття 98

Молчко У., Бойко К. (Дрогобич). Фортепіанний альбом «Музичні парафрази» Любомира Пасічника: музично-естетичний аналіз 100
Микитин О., Кос Я. (Дрогобич). Активізація творчого потенціалу студента-духовика на прикладі репертуарного контенту сучасності 102
Юзюк Н. (Львів). Композитор Андрій Гнатишин – визначний митець українського зарубіжжя 105

НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Marinov A. (Bulgaria)***.*** The rising star of traditional accordion Bulgarian music 108
Артеменко Н. (Київ). Постать Леоніда Гайдамаки в історії академізації бандурного виконавства 109
Бурлаченко Б. (Івано-Франківськ). Гітарне мистецтво в контексті глобалізації та транскультурації 112
Гончарук С. (Львів). Нариси становлення та розвитку гітарного мистецтва в Австрії 115
Євенко І. (Івано-Франківськ). Електробаян в Азіатському регіоні: традиції, інновації, експерименти 117
Казначеєва Т. (Одеса). Значення народно-інструментального мистецтва у розвитку концертмейстерської майстерності в системі хореографічної освіти на зламі ХХ – ХХІ століть 120
Озорович В., Фабрика-Процька О. (Івано-Франківськ). Постать Василя Грималюка (Могура) в контексті інструментального мистецтва Гуцульщини 122
Охманюк В. (Луцьк). Особливості самобутності народно-інструментального мистецтва Волині на зламі ХХ–ХХІ століть 126
Стовп'юк А. (Івано-Франківськ). Цимбальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть 129
Федорняк Н. (Івано-Франківськ). Деякі методичні рекомендації Оксани Герасименко щодо підбору навчального репертуару учня-бандуриста 132

Відомості про авторів 135

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО НА ЗЛАМІ XX – XXI СТОЛІТЬ

Збірник матеріалів та тез
XVIII міжнародної науково-практичної конференції

5 грудня 2024 року
м. Дрогобич

FOLK-INSTRUMENTAL ART AT THE TURN OF XX – XXI CENTURY

Collection of materials and theses
XVIII International Scientific and Practical Conference

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,
December 05, 2024, Drohobych

Редактор-упорядник
Андрій Душний

Здано до набору 9.12.2024 р. Підписано до друку 30.12.2024 р.
Гарнітура Times. Формат 60x84 1/16.
Друк офсетний. Папір офсетний.
Ум. друк. арк. 5,85. Зам. № 266
Наклад 300 примірників
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи Серія ДК № 2509 від 30.05.2006 р.

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