

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ФАКУЛЬТЕТ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
ПВНЗ «КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ»

ЗБІРКА МАТЕРІАЛІВ
*Всеукраїнської науково-практичної конференції
здобувачів вищої освіти та молодих вчених*

**«МОЛОДА МУЗИКОЛОГІЯ:
НАУКА І ПРАКТИКА – 2024»**

11-12 листопада

Київ 2024

УДК 78.01
М754

Молода музикологія: наука і практика – 2024: збірка матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених. Київ: КНУКіМ, 2024. 334 с.

Додаток до листа Інституту модернізації змісту освіти Міністерства освіти і науки України від 18.09.2023 №21/08-1591 «Про Перелік міжнародних, всеукраїнських науково-практичних конференцій здобувачів вищої освіти і молодих учених у 2024 році»

Тема наукових досліджень кафедри музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв: 0121U114303 «Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні, педагогічні студії» (дата реєстрації 09.12.2021)

Рекомендовано до друку Радою факультету музичного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв –
Протокол №3 від 29 листопада 2024 р.

Web site:

<https://fmm.knukim.edu.ua/facultet/nauka/konferentsii.html>

Відповідальність за достовірність представлених матеріалів, точність викладених фактів та цитувань несуть автори.

© КНУКіМ, ФММ, 2024
© Автори, 2024

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ «ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО (АКАДЕМІЧНЕ)»

<i>Богданова Катерина Дмитрівна</i>	<i>ОПЕРЕТА Й. ШТРАУСА «ЛЕТЮЧА МИША»: ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ТА ІСТОРИЧНОГО КОНТЕКСТУ СТВОРЕННЯ</i>	10
<i>Євтух Вікторія Іванівна</i>	<i>ЗНАЧЕННЯ ПОСТАТІ ЖАНА-ФІЛІППА РАМО В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ</i>	14
<i>Калюжний Максим Миколайович</i>	<i>ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА</i>	17
<i>Казанцев Юрій Дмитрович</i>	<i>АРІЯ ДОН ЖУАНА «FIN CH'HAN DAL VINO» З ОДНОЙМЕННОЇ ОПЕРИ В.А. МОЦАРТА: ВИКОНАВСЬКІ ЗАВДАННЯ</i>	21
<i>Калюк Марія Олексіївна</i>	<i>ОПЕРНА ТВОРОЧІСТЬ ВІНЧЕНЦО БЕЛЛІНІ НА ПРИКЛАДІ АРІЇ АНЬЄЗЕ З ОПЕРИ «BEATRICE DI TENADA» «AH! NON PENSAR CHE PIENO!»</i>	24
<i>Кердан Віктор Юрійович</i>	<i>ЖАНР ОПЕРИ «BUFFA» У ТВОРЧОСТІ ДЖОАКІНО РОССІНІ</i>	29
<i>Мусієнко Владислав Сергійович</i>	<i>ЖАНР ЛІТУРГІЇ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ІСТОРИКО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ</i>	32
<i>Подольн Олександр Васильович</i>	<i>ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА (НА ПРИКЛАДІ РОМАНСУ «ЧОГО ТАК ПОБЛІДЛИ ТРОЯНДИ ЯСНІ»): ВИКОНАВСЬКІ ЗАВДАННЯ</i>	37
<i>Ряжко Олексій Миколайович</i>	<i>ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ОПЕРИ «МЕРТВЕ МІСТО» ЕРІХА КОРНГОЛЬДА</i>	40
<i>Терпан Анастасія Едуардівна</i>	<i>ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ МИХАЙЛА КРЕЧКА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ</i>	44
<i>Фаріон Наталія Олександрівна</i>	<i>ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ МЕСА «DI GLORIA»: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ</i>	48
<i>Федів Юлія Тарасівна</i>	<i>ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ САКРАЛЬНИХ ОБРАЗІВ У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОГО КОНЦЕРТУ «АНГЕЛ ВОПІЯШЕ»)</i>	52

СЕКЦІЯ «ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО (НАРОДНЕ)»

Гарарук Ірина Іванівна	ІГОР ШАМО: ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ	57
Гаврилюк Тетяна Володимирівна	ТВОРЧИЙ ДОРОБОК ОЛЕКСАНДРА СТАДНИКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА	60
Голуб Юлія Валеріївна	ВТІЛЕННЯ ПАТРІОТИЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ В ПІСНІ ІРИНИ КИРИЛІНОЇ «НАРОДЕ МІЙ»	63
Довга Ангеліна Олександрівна	ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ ХОРОВОГО ТВОРУ ЯК ЕЛЕМЕНТ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО ЗАДУМУ (НА ПРИКЛАДІ ОБРОБКИ ІВАНА БІДАКА «ОЙ, НА ІВАНА КУПАЛА»)	66
Жабчик Олександр Олегович	ОБРАЗ РІДНОГО КРАЮ В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ТА АВТОРСЬКИХ ПІСНЯХ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ	70
Кожем`яка Ліна Миколаївна	ТВОРЧІ ІНТЕНЦІЇ ОЛЕКСАНДРА БІЛАША	73
Крамар Маргарита Олександрівна	ХОРОВІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: ВІД ТРАДИЦІЇ ДО МОДЕРНУ	76
Мацкевич Таїсія Едуардівна	ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКИХ БАЛАД, ЗАПИСАНИХ АНДРІЄМ КОНОЩЕНКОМ НА ХЕРСОНЩИНІ (НА ПРИКЛАДІ БАЛАДИ «ВІДПІТАЛИ ВСІ ЛАСТІВКИ РЯДОЧКАМИ»)	79
Натьортишева Поліна Василівна	РАЇСА КИРИЧЕНКО – ДУША УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ	83
Плужник Назар Євгенійович	МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА БОРИСА ГМИРІ: ВНЕСОК В УКРАЇНСЬКУ ОПЕРНУ КУЛЬТУРУ	86
Тристан Єлизавета Олександрівна	УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ПІСНІ ЯК СКЛADOVA РЕПЕРТУАРУ НАРОДНО-ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ	89
Філіппенко Катерина Андріївна	ФОЛЬК-ОПЕРА «КОЛИ ЦВІТЕ ПАПОРОТЬ» ЯК СИНТЕЗ АВТЕНТИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ ТА СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ МОВИ	92

<i>Шаріпова Елеонора Романівна</i>	<i>ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЛІРИЧНИХ ОБРАЗІВ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ МИКОЛИ ЛИСЕНКА «НІЧОГО, НІЧОГО»)</i>	97

СЕКЦІЯ «МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР»

<i>Бородій Дарина Сергіївна</i>	<i>ОБРЯД ІВАНА КУПАЛА З СЕЛА ТРОЩА ЖИТОМИРСЬКОЇ ОБЛАСТІ</i>	101
<i>Василенко Катерина Олександрівна</i>	<i>КОРОВАЙНІ ПІСНІ СЕЛА ПУТРІВКА ВАСИЛЬКІВСЬКОГО РАЙОНУ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСТІ</i>	105
<i>Венглюк Наталія Вікторівна</i>	<i>ПЕТРІВЧАНА ПІСНЯ «ОЙ УГОРУ СОНЕЧКО, УГОРУ» З ПОДІЛЛЯ (ЗА ЗАПИСАМИ ІЗ СЕЛА ВЕЛИКІ ОРЛИНЦІ)</i>	108
<i>Вінчура В'ячеслав Григорович Шарапат Анастасія В'ячеславівна</i>	<i>СУЧАСНИЙ СТАН ПІСЕННОЇ ТРАДИЦІЇ СЕЛА ВАСИЛЬКІВСЬКЕ ВІЛЬНЯНСЬКОГО РАЙОНУ ЗАПОРІЗЬКОЇ ОБЛАСТІ (ЗА ЕКСПЕДИЦІЙНИМИ МАТЕРІАЛАМИ 2023 РОКУ)</i>	111
<i>Дебопре Юліана Олександрівна</i>	<i>ДАВНІ ЩЕДРІВКИ В ТРАДИЦІЇ СЕЛА КИЛИКІЙВ НА СЛАВУТЧИНІ: МЕЛОДІЯ, СЮЖЕТИ, ВИКОНАВЦІ</i>	116
<i>Кердан Катерина Юрївна</i>	<i>КАНТ «ПТИЧКА НЕВЕЛИЧКА» В РЕПЕРТУАРІ СПІВАЧОК З МІСТЕЧКА ПІДГОРОДНЕ (ДНІПРОПЕТРОВЩИНА)</i>	119
<i>Корж Іванна Михайлівна</i>	<i>ВЕСНЯНА ГРА «МОСТИ» В ТРАДИЦІЇ СЕЛА ГРУДКИ (ЗАХІДНЕ ПОЛІССЯ)</i>	124
<i>Лакатош Єлизавета Юрївна</i>	<i>МУЗИЧНИЙ АНАЛІЗ ДИТЯЧИХ ЩЕДРІВОК «ОЙ НА РІЧЦІ НА ОРДАНКІ» І «ВАСИЛЕВА МАТИ ПІШЛА ЩЕДРУВАТИ» (З С. АНТОНІВКА СВІТЛОВОДСЬКОГО РАЙОНУ)</i>	129
<i>Мельник Діана Олександрівна</i>	<i>КУПАЛЬСЬКИЙ ОБРЯД У СЕЛІ НАРАЇВКА НА ГАЙСИНЩИНІ: СУЧАСНИЙ СТАН ТРАДИЦІЇ</i>	133
<i>Сідельникова Катерина Михайлівна</i>	<i>НАРОДНИЙ РОМАНС «РИБАЛКА МОЛОДЕНЬКИЙ» В ТРАДИЦІЇ СЕЛА ВОДЯНЕ НА ЗАПОРІЖЖІ</i>	137

Хачатрян Елеонора Аліковна	БАЛАДА «ЖИЛА-БУЛА ВДОВА СІМ ГОД НА ПОДОЛІ» В ПІСЕННІЙ ТРАДИЦІЇ СЕЛА ВЕРБИНЕ (ЦЕНТРАЛЬНА ПОЛТАВЩИНА)	143
Христенко Анна Василівна	МУЗИЧНИЙ АНАЛІЗ ВЕСІЛЬНОЇ ПІСНІ «ОЙ МАТІНКО ТА Й ГОЛУБОНЬКО» (З С. БІЛОУСІВКА, ЩО НА ДРАБІВЩИНІ)	148
Цицьора Владислава Віталіївна	ЖНИВНІ ОБРЯДИ І ПІСНІ В СЕЛІ ГУЩА ЛЮБОМЛЬСЬКОГО РАЙОНУ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСТІ	151

СЕКЦІЯ «БАНДУРИ ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА»

Борсук Віта Віталіївна	БАНДУРА В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ОЛІЙНИКА	156
Бровій Уляна Володимирівна	ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ГАЛИНИ МЕНКУШ У БАНДУРНОМУ ВИКОНАВСТВІ	160
Гойман Інна Борисівна	КРИТЕРІЇ ВІДБОРУ ДІТЕЙ ДЛЯ НАВЧАННЯ ГРИ НА КСИЛОФОНІ	163
Гордієнко Альона Володимирівна	РЕПЕРТУАРНА ПАЛІТРА БАНДУРИСТА У СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСЬКОМУ ПРОСТОРІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ДЛЯ БАНДУРИ З ОРКЕСТРОМ КОСТЯНТИНА МЯСКОВА)	166
Коваленко Аліна Андріївна	ТВОРЧИЙ ВНЕСОК ВАЛЕНТИНИ МАРТИНЮК У РОЗВИТОК СУЧАСНОГО БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА	170
Ковальчук Світлана Олександрівна	ПЕРСПЕКТИВИ СУЧАСНОГО БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ	173
Лавренчук Аліна Анатоліївна	ФЛЕЙТА В ЖИТТІ ТА ТВОРЧОСТІ МОЦАРТА	176
Макаров Роман В'ячеславович	ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ДМИТРА ГУБ'ЯКА У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА	180
Мумренко Тарас Васильович	«КОНЦЕРТИНО ДЛЯ ТРОМБОНА» ФЕРДИНАНДА ДАВИДА: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ	184
Овчаренко Галина Іванівна	СУЧАСНІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОГО ЖАНРУ У БАНДУРНОМУ ВИКОНАВСТВІ	187

<i>Тригубчук Артем Юрійович</i>	<i>УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ПІСНІ І ТАНЦІ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ РІЗОЛЯ</i>	191
<i>Чернега Вікторія Владиславівна</i>	<i>РОЛЬ ФОЛЬКЛОРИЗМУ У СУЧАСНОМУ БАНДУРНОМУ ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ</i>	194

СЕКЦІЯ «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО» ОСВІТНІЙ РІВЕНЬ «МАГІСТР»»

<i>Анциферова Аліна</i>	<i>СПЕЦИФІКА ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ СПІВАЧКИ МАМАРІКА</i>	199
<i>Баніт Карина Олександрівна</i>	<i>ЄВРОБАЧЕННЯ ЯК ПЛАТФОРМА КУЛЬТУРНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ</i>	202
<i>Ботвіна Анна Олегівна</i>	<i>ДРАМАТУРГІЧНА РОЛЬ ЧАСТИНИ CREDO В ЖАНРІ МЕСИ</i>	205
<i>Ваценко Олексій Вікторович</i>	<i>ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ СОЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В БАНДУРНОМУ МИСТЕЦТВІ</i>	210
<i>Вернигора Віолетта Володимирівна</i>	<i>ЖІНОЧА ЛІРИКА НА УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТРАДІ СУЧАСНІ СЕНСИ ТА СЦЕНІЧНІ ПОШУКИ (НА ПРИКЛАДІ СПІВАЧКИ КОЛА)</i>	213
<i>Глушич Дар'я Андріївна</i>	<i>СУЧАСНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПІСЕНЬ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА</i>	217
<i>Громосяк Віталій Ігорович</i>	<i>ХАРКІВСЬКА БАНДУРА: ПАНОРАМНИЙ ОГЛЯД НАУКОВИХ ДЖЕРЕЛ</i>	220
<i>Гура Ірина Ігорівна</i>	<i>РОЛЬ ЛІРИЧНОЇ ПІСНІ-РОМАНСУ В РЕПЕРТУАРІ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА</i>	224
<i>Дерій Катерина Олегівна</i>	<i>НАРОДНА ПІСЕННІСТЬ СЕЛА ПИЛЯВА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО РАЙОНУ ХМЕЛЬНИЦЬКОЇ ОБЛАСТІ</i>	227
<i>Дужик Віталій Вадимович Кондратюк Олександр Ігорович</i>	<i>ВИКОРИСТАННЯ ЕТНОДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ТВОРЧОСТІ ГУРТУ KALUSH ORCHESTRA</i>	235
<i>Зінченко Артур Олегович</i>	<i>ПРОБЛЕМА ПЕРЕКЛАДУ ЗАРУБІЖНИХ ХІТІВ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ ІНДУСТРІЇ</i>	239

Калініченко Олена Миколаївна	КАНТИ У ПРАВОСЛАВНІЙ ТРАДИЦІЇ	242
Коваленко Алла Володимирівна	РОМАНСОВО-ВОКАЛЬНА ЛІРИКА В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ	246
Козак Анастасія Анатоліївна	ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ РОБЕРТА ШУМАНА «ЛЮБОВ І ЖИТТЯ ЖІНКИ»: МУЗИЧНО- СЛОВЕСНИЙ СИНТЕЗ	249
Козак Святослав Вячеславович	ДУЕТИ АНДРЕА БОЧЕЛЛІ: ПОЄДНАННЯ ОПЕРНИХ ТРАДИЦІЙ З ПОП-МУЗИКОЮ	253
Кондратюк Ірина Анатоліївна	ВПЛИВ ФОЛЬКЛОРУ НА ТЕХНІКУ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАННЯ	257
Костюк Елеонора Олегівна	МУЗИКА ЯК СОЦІАЛЬНИЙ ІНДИКАТОР: ЗВ'ЯЗОК МІЖ СУЧАСНИМИ МУЗИЧНИМИ ТВОРАМИ ТА СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНИМИ ПОДІЯМИ	259
Кузьменюк Сніжана Вікторівна	ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПІСНІ ГУРТУ ZGARDA «НА НЕБІ МІСЯЦЬ» ДЛЯ НАРОДНОГО ГОЛОСУ	265
Марков Дмитро Олексійович	ДЖАЗ ЯК УНІВЕРСАЛЬНА МОВА: МІЖКУЛЬТУРНИЙ ДІАЛОГ ЧЕРЕЗ МУЗИКУ	268
Мартиненко Андрій Олександрович	МЕНЕДЖМЕНТ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ПРОЕКТУ: ВІД ІДЕЇ ДО ПРОСУВАННЯ	271
Мороз Аліна Володимирівна	ІНТЕРПРЕТАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ В РЕПЕРТУАРІ ГУРТУ «VIVIENNE MORT»	277
Наслєдухова Дар'я Дмитрівна	СПЕЦИФІКА ЗАСТОСУВАННЯ ВОКАЛЬНО- ВИКОНАВСЬКИХ ПРИЙОМІВ В ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ	280
Пальчик Маргарита Олександрівна	ПОРІВНЯННЯ ЧОЛОВІЧОГО ТА ЖІНОЧОГО ГОЛОСУ: АНАТОМІЯ, КУЛЬТУРА ТА МУЗИКА	285
Пирогов Євген Олександрович	ОБРОБКИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ В АКАДЕМІЧНОМУ ВОКАЛЬНОМУ РЕПЕРТУАРІ	287

<i>Приходько Аліса Андріївна</i>	<i>ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ ТА РОЗВИТОК СТИЛЮ POSTMODERN JUKEBOX</i>	291
<i>Семеницька Ірина Олегівна</i>	<i>КОМПОЗИТОРСЬКИЙ СТИЛЬ АНАТОЛІЯ КОС- АНАТОЛЬСЬКОГО ЯК СИНТЕЗ РОМАНТИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ ТА УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ</i>	294
<i>Семенюк Руслана Віталіївна</i>	<i>ЗАСТОСУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНОЇ ПАРАДИГМИ ГОЛОСУ МЕЦО-СОПРАНО НА ПРИКЛАДІ РЕПЕРТУАРУ ЛАРИСИ РУДЕНКО</i>	299
<i>Серьогін Сергій Ігорович</i>	<i>ОСОБЛИВОСТІ АРАНЖУВАННЯ АВТОРСЬКИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ НАРОДНОГО ХОРУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ О. БІЛАША ТА І. ШАМО)</i>	303
<i>Сорока Катерина</i>	<i>ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У НОМЕРАХ УЧАСНИКІВ ВІД УКРАЇНИ НА КОНКУРСІ «ЄВРОБАЧЕННЯ»</i>	306
<i>Тітчук Вікторія Сергіївна</i>	<i>ВПЛИВ ФОЛЬКЛОРУ ВОЛИНСЬКОГО РЕГІОНУ НА РОЗВИТОК ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХІХ- ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ</i>	311
<i>Ткаченко Ярина Вікторівна</i>	<i>ТЕМА ПРИРОДИ У ХОРОВОМУ ЦИКЛІ «ОСІННІ ПЕЙЗАЖІ» ВЕЛЬЙО ТОРМІСА</i>	313
<i>Хоменко Олег Володимирович</i>	<i>СУЧАСНИЙ АРТИСТ-ВОКАЛІСТ ЯК МУЛЬТИМЕДІЙНИЙ МИТЕЦЬ: СТВОРЕННЯ ТА ПРОСУВАННЯ КОНТЕНТУ</i>	320
<i>Чичикало Крістіна Миколаївна</i>	<i>ОСНОВНІ ВОКАЛЬНІ ПРИЙОМИ В ЕСТРАДНО- ДЖАЗОВОМУ СПІВІ. МЕЛІЗМАТИКА</i>	323
<i>Щупак Віталій Ігорович</i>	<i>СУЧАСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА</i>	327
<i>Яроцька Ірина Вікторівна</i>	<i>КОЛИСКОВА ПІСНЯ: СУЧАСНЕ ПРОЧИТАННЯ ЖАНРУ</i>	329

СЕКЦІЯ «ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО (АКАДЕМІЧНЕ)»

Богданова Катерина Дмитрівна

здобувачка ОС «Бакалавр» IV року навчання

ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: astrademosdertin@gmail.com

Науковий керівник: заслужена артистка України, доцент,
професор з/н **Кречко Наталія Михайлівна**

ОПЕРЕТА Й. ШТРАУСА «ЛЕТЮЧА МИША»: ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ТА ІСТОРИЧНОГО КОНТЕКСТУ СТВОРЕННЯ

Актуальність. Оперета «Летюча миша» Йоганна Штрауса є видатним зразком європейської музичної культури XIX століття, яка не втрачає своєї популярності в сучасному театральному репертуарі. Дослідження музичної драматургії цієї оперети сприятиме глибшому розумінню специфіки жанру оперети у контексті епохи, та з точки зору сучасних постановок. Актуальність роботи полягає також у необхідності аналізу історичного контексту виникнення твору. Це дозволяє зрозуміти, як події того часу вплинули на сюжет і музику, а також чому «Летюча миша» продовжує займати важливе місце в оперних репертуарах, зокрема на таких великих сценах, як Метрополітен-опера, та залишається джерелом натхнення для нових режисерських інтерпретацій.

Мета: проаналізувати музичну драматургію оперети Йоганна Штрауса «Летюча миша» та дослідити, як історичний контекст створення твору вплинув на його художню цінність і популярність у сучасному музично-театральному репертуарі.

Основні результати дослідження

Оперета – це не просто музика чи театр, це синтез обох жанрів, де музика працює разом з гумором і драматичними елементами. Вона є «легшою» версією опери, адже сюжети оперет, як правило, мають розважальний і жартівливий контекст, а частина змісту розкривається через розмовні діалоги. Вони своєю чергою перемежуються з музичними номерами. Свій початок оперета бере у Франції в середині XIX століття і швидко набуває популярності по всій Європі завдяки своєму легкому та розважальному характеру. Специфічний піджанр оперети, що розвивався у Відні в другій половині XIX століття, – Віденська

оперета. Вона стала символом святкової, навіть феєричної атмосфери, що захоплює глядачів уже багато десятиліть.

Йоганн Штраус, відомий як «король вальсу», був не лише талановитим композитором танцювальної музики, але й створив низку чудових оперет, серед яких «Летюча миша» займає особливе місце. Цей твір вважається вершиною жанру оперети, де майстерність композитора розкривається в поєднанні мелодійної легкості та глибокого драматургічного змісту. Оперета вдало відображає атмосферу Відня другої половини XIX століття – міста, яке знаходилося на зламі епох та переживало важливі політичні й соціальні події. Фінансова криза 1873 року мала значний вплив на соціально-економічні умови Відня, що, безперечно, відобразилося на творчих рішеннях Йоганна Штрауса при написанні оперети «Летюча миша».

Після краху віденської фондової біржі, яка призвела до економічної депресії та масових банкрутств, суспільство переживало період невизначеності, відчуження та соціального напруження. Проте, попри економічні труднощі, віденська еліта прагнула продовжувати світські розваги та бали, щоб тимчасово забути про реальні проблеми. Штраус, будучи чутливим до суспільних настроїв, використовував ці обставини як тло для своєї оперети. Він обрав жанр, який поєднував легкість і розваги, але водночас зміг втілити в ньому іронію та сатиру на суспільне життя.

Сама ідея створення «Летючої миші» прийшла до Штрауса після знайомства з французькою комедією Анрі Мельяка та Людовіка Галеві під назвою «Le Réveillon» («Новорічна ніч»), яка розповідає про бал з перевдяганнями і низку комічних інтриг. Разом із лібретистами Ріхардом Жене та Карлом Гаффнером композитор адаптував її для віденської публіки, додавши характерні для цього міста елементи гумору та мелодійні структури, які відповідали очікуванням віденської аудиторії. Це важко уявити, але музику Штраус написав у рекордно короткий термін – лише за кілька місяців. Після прем'єри оперета спочатку отримала змішані відгуки. Хоча музика Штрауса відразу сподобалася глядачам, критики сприйняли твір з певною скептичністю. Багато хто вважав, що жанр оперети поступався за складністю і серйозністю

«великій опері», і тому «Летюча миша» спершу не була сприйнята як шедевр. Однак уже за кілька тижнів після прем'єри популярність вистави зросла.

На визнання оперети у всьому світі вплинула широка на той час популярність Штрауса за межами Австрії. Після гастролей у Сполучених Штатах у 1872 році його ім'я стало розповсюджуватись серед американської аудиторії. Тоді Штраус диригував величезним оркестром у Бостоні на честь Світової виставки, де перед 100 тисячами слухачів виконав свої твори. Цей грандіозний виступ затвердив його міжнародну славу і зробив його музику доступною для ширшої публіки, що зіграло роль у швидкому поширенні його оперет, зокрема й «Летючої миші», на американських сценах. Слухачам імпонували легкі, жваві мелодії Штрауса, які втілювали водночас вишуканість і доступність.

Важливою драматургічною ознакою оперети «Летюча миша» є органічна послідовність кожної музичної сцени в контексті розвитку сюжету. Музика не лише підкреслює події, але й розкриває внутрішні емоції персонажів. Популярний і знаковий для епохи жанр вальсу стає центральним елементом музичної основи оперети. Особливо яскраво можливості об'єднуючої «вальсової основи» розкриваються в другому акті, що присвячений подіям на святковому балі у князя Орловського. Саме тут вальс використовується як символ легковажного життя, сповненого розваг і маскування справжніх почуттів, що іронічно контрастує з реальним тодішнім життям аристократії.

Сучасні постановки «Летючої миші» часто відрізняються від класичних версій, пропонуючи нові інтерпретації, зокрема акцентуючи увагу на соціальній сатирі та масках, які ми одягаємо в сучасному світі. Наприклад, постановка «Летючої миші» в Opéra de Lille (Франція) під режисурою Лорана Пеллі – це сучасне прочитання класичної оперети Йоганна Штрауса. Пеллі відомий своїм тонким почуттям комедії, що чудово відображено в постановці, яка сповнена енергії та гумору. Особливістю цієї версії є її виконання французькою мовою, що додає новизни твору для місцевої аудиторії.

Своєю чергою, у Метрополітен-опері постановка «Летючої миші» стала справжньою новорічною традицією. В постановках активно використовують

новітні технології для вдосконалення сценічних ефектів, незвичні костюми, у виставу вставляють нові комедійні діалоги і впроваджують виконання оперети на різних мовах. Але музика Штрауса завжди залишається незмінною.

У постановках київської оперети режисери прагнуть передати автентичну атмосферу віденського бомонду XIX століття, водночас додаючи елементи сучасного театрального мистецтва. Декорації та костюми намагаються зберегти класичний стиль, але адаптуються до українського глядача, зокрема з урахуванням гумору та соціальної сатири. Наприклад, бал-маскарад у другому акті часто стає сценою для сучасних інтерпретацій та несподіваних сюжетних поворотів. Щодо Віденської опери, вона також продовжує експериментувати з постановками «Летючої миші», додаючи сучасні елементи костюмів та хореографії, актуалізуючи оперету до сучасної аудиторії.

Висновки

Оперета Йоганна Штрауса «Летюча миша» залишається шедевром жанру, який продовжує захоплювати глядачів завдяки майстерному поєднанню музики, гумору та блискуче вибудованій музичній драматургії спектаклю. Його актуальність не зменшується і в нашому сторіччі, оскільки теми легковажності й маскування реальності продовжують відгукуватися з сучасним світом. Сучасні інтерпретації лише підтверджують, що цей твір може успішно адаптуватися до вимог різних часів та культур, залишаючись цікавим для нових поколінь.

Список використаних джерел

1. Crittenden C. San Francisco Opera. Johann Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture. Cambridge University Press : 2000. С. 332 : URL: https://assets.cambridge.org/9780521771214/frontmatter/9780521771214_frontmatter.pdf (дата звернення: 11.10.2024).
2. DIE FLEDERMAUS Johann Strauss – оперний путівник : веб-сайт. URL: <https://opera-inside.com/> (дата звернення: 11.10.2024).
3. Die Fledermaus. Wikipedia : веб-сайт. URL: https://en.m.wikipedia.org/wiki/Die_Fledermaus (дата звернення: 09.10.2024).
4. Johann Strauss II: Die Fledermaus Overture. Classicalexburns : веб-сайт. URL: <https://classicalexburns.com/2020/01/06/johann-strauss-ii-die-fledermaus-overture-setting-the-scene/> (дата звернення: 11.10.2024).

5. La Chauve-Souris Johann Strauss fils : веб-сайт. URL: <https://www.opera-lille.fr/spectacle/la-chauve-souris/> (дата звернення: 12.10.2024).
6. Strauss' 'Die Fledermaus' is a comic operetta for our time. Northwestern : веб-сайт. URL: <https://news.northwestern.edu/stories/2020/01/bienen-school-presents-strauss-sparkling-musical-cocktail-die-fledermaus/> (дата звернення: 12.10.2024).

Євтух Вікторія Іванівна

здобувачка ОС «Бакалавр» IV року навчання

ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: nika.yevtukh@gmail.com

Науковий керівник: кандидат педагогічних наук,

доцент **Остапенко Лариса Вікторівна**

ЗНАЧЕННЯ ПОСТАТІ ЖАНА-ФІЛІППА РАМО В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Актуальність. Жан-Філіпп Рамо – видатний французький композитор, теоретик, органіст – став визначною фігурою в розвитку музичного мистецтва епохи пізнього бароко. Його творчий доробок відрізнявся унікальним композиторським письмом, яке вплинуло на подальший розвиток не лише французької, але й європейської музики. Будучи відомим оперним і балетним композитором, він писав і в інших інструментальних та вокальних жанрах. Зокрема його доробок хорових творів мало відомий в Україні і заслуговує на увагу виконавців та науковців.

Мета: окреслити значення творчого спадку Жан-Філіппа Рамо на розвиток французької та європейської музики.

Основні результати дослідження

Жан-Філіпп Рамо – видатний французький композитор та музичний теоретик XVIII століття, який зробив неоціненний внесок у розвиток музики епохи бароко та оперного мистецтва. Його новаторські підходи до гармонії, багатопланові музичні композиції та вміння поєднувати вокальні й інструментальні форми стали фундаментом для подальшого розвитку європейської музичної культури. Рамо започаткував нові підходи до музичної драми, поєднуючи традиційні жанри з інноваційними елементами, зокрема в своїх операх-балетах.

Майбутній композитор розпочав музичну освіту ще в дитинстві, навчаючись у єзуїтській колегії, яку згодом покинув. У повноліття він вирушив до Італії з метою стати музикантом, але затримався в Мілані. Працюючи

органістом у різних містах Франції, у 1706 році в Парижі видав першу збірку клавесинних п'єс, що відобразила вплив Луїса Маршана. Співпраця з письменником Алексісом Пайроном відкрила йому шлях до театральної музики. Свою першу оперу «Hippolyte et Aricie» (1733) він написав у віці 50-ти років, опера спричинила резонанс у музичному світі, викликавши як захоплення, так і критику за новаторський підхід.

Варто зазначити, що дискусії навколо першої опери «Hippolyte et Aricie» спонукали композитора до створення іншого твору, який став найвідомішим у його творчому доробку та приніс світове визнання – опери-балету «Галантні Індії» 1735 року. Саме у цьому творі спостерігається блискучий почерк композиторського письма в написанні як в театральному виконавстві, так і суто інструментальній музиці. Згодом, після неймовірного дебюту він поступово стає відомим як один з провідних оперних композиторів Франції.

Рамо вважав, що оперному композитору потрібно знати театр, людську душу і розбиратися в танці, співі, костюмах. Відомий музикант і композитор Жозеф Бодуен одного разу сказав: «Рамо – це той, хто відкрив Франції музику в її чистому, гармонійному вигляді. Він зумів зробити французьку оперу по-справжньому могутньою і водночас елегантною». [3, с. 3] Найбільшою популярністю користуються його клавірні п'єси, кращі із них відрізняються високою натхненністю, витонченою технікою та експресією, а саме: «Перегук птахів», «Селянка», «Принцеса», «Курка». Шедевром Жан-Філіппа Рамо є «Гавот з варіаціями», в якому вишукана танцювальна тема поступово набуває суворості.

Музика Рамо відзначається технічними знаннями композитора, який перш за все прагнув прославитися як теоретик. Проте, він стверджував, що намагався приховати мистецтво за допомогою мистецтва. Парадокс полягав у тому, що його музика була новою за використанням технік, але базувалася на застарілих формах. Люллісти вважали Рамо революціонером через складну гармонію, тоді як «філософи» звертали увагу лише на зміст, не сприймаючи його звукових експериментів. Нерозуміння сучасників завадило йому продовжувати сміливі експерименти, такі, як: друге «Trio des Parques» в опері

«Іпполіт і Арісія», яке довелося прибрати після кількох вистав через складність виконання.

Вивчаючи біографію композитора, можна сказати, що Рамо був професійним органістом щонайменше 26 років, працюючи на релігійні організації, однак його духовних творів дуже мало, а органних творів взагалі не зберіглося. Це не була його улюблена сфера діяльності, а швидше спосіб заробітку. Незважаючи на це, нечисленні релігійні твори композитора вирізняються якістю та оригінальністю серед інших. Рамо приписують чотири мотети: «Deus noster refugium», «In convertendo», «Quam dilecta» та «Laboravi». Переглядаючи кожен із названих мотетів, можна стверджувати, що вони написані переважно на релігійну тематику, призначені для виконання у церкві. Тематика цих творів включала традиційні богословські мотиви, такі, як: молитви, хвалебні гімни та прохання до Бога про милість і прощення. Також, мотети здебільшого п'ятиголосні, що мають поліфонічний розвиток, самотійність мелодичної лінії, які не дублюють голоси, чим створюється багат шарова партитура. Рамо застосовував у мотетах складну поліфонію, зберігаючи при цьому емоційну глибину, характерну для французького бароко.

За чотири місяці до смерті Рамо отримав від короля Людовика XV дворянський титул. Він залишався діючим теоретиком і композитором до самої смерті. Жив із дружиною та двома дітьми на вулиці Rue des Bons-Enfants і щодня виходив на самотні прогулянки до садів Пале-Рояль або Тюїльрі. Іноді митець зустрічався з молодим письменником Шабаноном, якому скаржився, що у нього з'являється більше смаку, але більше немає натхнення, через що уява стала виснаженою.

У кінці 1740-х і на початку 1750-х Рамо активно писав музику, проте з віком і через погане здоров'я його продуктивність знизилася. У 1760 році він створив комічну оперу «Les Paladins», а остання його трагедія «Les Boréades» так і не була поставлена за життя. Композитор помер 12 вересня 1764 року від лихоманки за кілька днів до свого 81-річчя. Рамо поховали в церкві Св. Евстахія в Парижі, але точне місце поховання досі невідоме.

Висновки

Дослідження внеску Жана-Філіппа Рамо в розвиток оперного мистецтва та музичної теорії підкреслює його значення як одного з провідних композиторів епохи пізнього бароко. Його новаторський підхід до композиції, поєднання традиційних і сучасних елементів, а також глибоке розуміння театрального мистецтва суттєво вплинули на формування французької та європейської музики.

Незважаючи на виклики і суперечки, з якими він стикався, Рамо продовжував впливати на розвиток музичного мистецтва завдяки своїй творчій діяльності, теоретичним дослідженням і унікальному стилю. Його музика, що відзначається складністю та емоційною глибиною, продовжує жити і звучати в сучасному світі, підтверджуючи важливість його спадщини для музичної історії.

Список використаних джерел

1. Jérôme de La Gorce, J.-P. Rameau: Musicien des Lumières.: Веб-сайт. URL: <http://www.musimem.com/rameau.htm> (дата звернення: 12.10.2024).
2. Гердистен К. Жан-Філіп Рамо: Його життя і творчість. Дуврське видання. Велика Британія, 1969. 136 с.
3. П. Б. Сент-Жозеф де Буаформ'є. Епоха Просвітництва. Монпельє: Преси Лангедоку, 2001. 119 с.

Калюжний Максим Миколайович

здобувач вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: maksymkaliuzhnyi91@gmail.com

Науковий керівник: заслужена артистка України,
доцент, професор з/н ***Кречко Наталія Михайлівна***

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА

Актуальність. На сучасному етапі вбачається дуже важливим процес переосмислення досягнень української музичної культури доби ХХ сторіччя. Адже поряд з визнаними іменами видатних українських композиторів і знаковими музичними творами цієї доби є ціла низка творчих надбань, які були недооцінені через їх яскраво виражене національне художньо-образне або патріотичне спрямування в період входження України до складу СРСР. В

зв'язку з цим друк невиданих композиторських доробків та оцифрування паперових джерел набувають особливого значення. Попри всю відомість композитора та низки його творів, значна частина його визначного музичного доробку буде досліджуватися і заново відкриватися на концертних сценах.

Мета: висвітлити жанрово-стильові особливості хорової творчості Віталія Кирейка.

Основні результати дослідження

Віталій Дмитрович Кирейко – видатний український композитор, педагог. Навчався композиції у одного з фундаторів української композиторської школи сучасності Левка Ревуцького. З 1949 по 1988 р.р. викладав композицію у Київській консерваторії.

Композиторський доробок Віталія Кирейка демонструє широку жанрову палітру: симфонії, опери, балети, кантати, фортепіанні твори, хорові твори. В зазначеному вагомому доробку автора хорова творчість посідає особливе знакове місце. Недарма ряд творів композитор написав на власний літературний текст, що говорить про його глибоке занурення в хорову стилістику і цікавість до поєднання вербального слова і музичної інтонації.

Варто відмітити художньо-образне різноманіття тематики та значний жанровий обшир хорового доробку. Композитор плідно писав великі форми кантатно-ораторіального типу (кантата «Ceti dorese eu tie, dulce Romanie» для хору, соліста і оркестру; «Кантата пам'яті М.Л. Кропивницького» на слова М. Рильського; кантата «Навік єдині» для хору, соліста і оркестру на слова З. Ружин), широко застосовував хор в своїх операх («Бояриня» за мотивами однойменної драматичної поеми Л. Українки; «У неділю рано» за мотивами однойменної повісті О. Кобилянської).

Особливу цікавість для хорової спільноти викликають авторські хорові твори а cappella та з супроводом. Слід виділити значну кількість хорових творів, написаних на слова видатних українських поетів, зокрема, на вірші Т. Шевченка «Над Дніпровською сагою», «Пісня про Україну»; Л. Українки «Пісня борців»; Г. Сковороди два хори «Ах, поля», «Видя житія сего я горе»; П. Тичини диптих «Душа моя», «Я не горю – я живу», сюїта для мішаного хору «Тичиніана»; М. Рильського «Весняні води». Також слід виділити хорові твори

написані для однорідних складів: чоловічого («Зачаруй мене, Києве» на слова А. Демиденка; «Золоті ворота») та жіночого («До Нємана» на слова польського поета А. Міцкевича в українському перекладі М.Рильського).

Окреме місце в творчості композитора посідають твори на патріотичну тему, написані як для хору а cappella («Вставай, Україно» на слова Г. Віковічного; «Веснянка» на слова А. Німенко), так і з супроводом фортепіано («Вкраїно-ненько» на слова Г. Віковічного; «Грай, моя бандуро» на слова Д. Луценка ; «До сонця правди» на слова З. Ружин). Як зазначалося вище, ряд творів композитор писав на власний літературний текст («Пісня про Україну»; «Гімн козацтва»). Окреме місце в творчості композитора займають твори філософсько-ліричного напрямку, зокрема: «Благословен» на слова О. Підсухи, «Деснянський вальс» на слова З. Гончарука. Також треба відмітити значний внесок композитора у жанрі обробок народних та обрядових пісень («Гей, у степу, степу», «А вже третій вечір»; колядки «А чи це той вечір», «Ой, під вербою, під зеленою»).

Визначивши основні художньо-образні спрямування хорової творчості Кирейка, слід зазначити його блискуче володіння композиторським письмом з метою досягнення глибини творчої ідеї. Зокрема, твори «Гімн козацтва», «Пісня про Україну» мають яскраву пісенну основу, притаманну гуртовій, масовій пісні, що покликана об'єднувати, емоційно зближувати людей. Тому мелодика цих творів яскрава, гарно запам'ятовується, підкріплена чіткою гармонією, близькою до класичних взірців. Пісні мають струнку куплетну форму, що теж сприяє їх легшому розумінню і запам'ятовуванню. Думається, що композитор вбачав їх виконання максимально широкими верствами людей, яких цікавить хорове мистецтво (самодіяльні, аматорські хори), виконання цих творів на вуличних майданчиках з залученням великої кількості виконавців.

Хорові твори філософського, ліричного характеру характеризуються складною гармонічною мовою з тонкими незвичними модуляціями та відхиленнями, різними видами поліфонічних співставлень, елементами наскрізного розвитку музичного матеріалу. Такі твори можуть звучати у

виконанні професійних або учбових / аматорських колективів, які досягли високого фахового рівня хорового виконавства.

Означене оглядове порівняння хорових творів композитора доводить наявність його широкого бачення можливостей хорового жанру, визначний композиторський талант і професіоналізм.

В контексті ідеї заглиблення в національну спадщину детальні розвідки нотних архівів Віталія Кирейка набувають особливого значення. Наразі відбувається важливий процес оцифрування творчої спадщини Віталія Кирейка. Команда ГО «Культурна асамблея» за підтримки Українського культурного фонду презентувала проект збереження творчості композитора. 24 жовтня 2024 року на Укрінфо відбулась презентація проекту «Новітні напрями збереження та діджитальної актуалізації творчої спадщини українського композитора Віталія Кирейка». В рамках продовження цього проекту 29 жовтня 2024 року хор «Аніма» Київського Національного університету культури і мистецтв під орудою його диригента Заслуженої артистки України Кречко Наталії Михайлівни брав участь в Гала-концерті, присвяченому творчій спадщині Віталія Дмитровича Кирейка, який відбувся у Великій залі імені Героя України Василя Сліпака Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. В рамках цього заходу відбулась презентація збірки рукописів Віталія Дмитровича, що налічує більше ста творів в гарній якості і є вже доступними на сайті <https://www.kyreyko.com/>.

Висновки

На сучасному етапі переосмислення здобутків українських композиторів ХХ сторіччя, звернення до творчості Віталія Кирейка вбачається вкрай доречним. Творчий доробок Віталія Кирейка в хоровій музиці визначається багатогранністю художньо-образної тематики, жанровою різноманітністю. Факт залучення широких верств громадськості до популяризації цієї творчості викликає повагу і допоможе майбутнім хормейстерам більш широко включати музику Віталія Кирейка в репертуар хорових колективів.

Список використаних джерел

1. Гордійчук М. М. Музика і час. Київ : Муз. Україна, 1984. 326 с.
2. Королюк Н. І. Корифеї української хорової культури ХХ століття. Київ : Муз. Україна, 1994. 228 с.
3. Майбурова К. Віталій Кирейко. Київ : Муз. Україна, 1979. 48 с.
4. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейко в курсі історії української музики : навч.-метод. посіб. Київ, 2008. 426 с.

Казанцев Юрій Дмитрович

здобувач вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: ostaplor@ukr.net

Науковий керівник: кандидат педагогічних наук,
доцент **Остапенко Лариса Вікторівна**

АРІЯ ДОН ЖУАНА «FIN CH'HAN DAL VINO» З ОДНОЙМЕННОЇ ОПЕРИ В.А. МОЦАРТА: ВИКОНАВСЬКІ ЗАВДАННЯ

Актуальність. Образ Дон Жуана – один з найважливіших і різноманітних образів європейської культури, він пройшов довгий шлях від іспанської легенди до світової театральної сцени та літературної спадщини. Цей образ уособлює не лише усталену постать спокусника, а й соціальну критику, ідейну опозицію, моралізаторство. Дон Жуана часто представляють як вільнодумця, який хоче жити без обмежень, але не цурається наслідків своїх вчинків. Дослідження виконавсько-інтерпретаційного аспекту образу Дон Жуана в опері В.А. Моцарта дозволяє глибше зрозуміти еволюцію цього персонажа в творчості видатного композитора.

Мета: проаналізувати жанрово-стильові особливості опери «Дон Жуан» В.А. Моцарта.

Основні результати дослідження

Сучасне музикознавство характеризується значною кількістю досліджень, присвячених образу Дон Жуана. Його образ став предметом наукових зацікавлень низки дослідників, таких як: О. Сташкевич, В. Драчук, Дж. Ліберінг, Б. Брехт та М. Стін. Дослідження виконавських та інтерпретаційних аспектів образу Дон Жуана відкриває нові горизонти для наукових дискусій і подальших досліджень у цій галузі.

Залежно від авторського жанру, епохи та творчої манери образ Дон Жуана може бути як героєм, який відстоює свободу та насолоду життям, так і антигероєм, який заслуговує покарання за свою моральну зухвалість [2, с. 63; 4;

6]. Цікавою є інтерпретація образу Дон Жуана в опері Вольфганга Амадея Моцарта «Дон Жуан» (1787), яка стала важливою частиною музичних творів, що увійшли до музичного канону. Цей твір поєднує елементи комедії та трагедії і відкриває нові підходи до розвитку оперного жанру. [5, с. 384]

Моцарт створив образ Дона Жуана – особистості сильної, харизматичної, але з глибокими внутрішніми конфліктами. Він не просто легковажний спокусник, а людина, яка живе за власними правилами та ігнорує соціальні норми, що додає додатковий шар трагізму. В опері це підкреслено у поєднанні щемливого ліризму із комічними й драматичними сценами, які відповідають загальному настрою Просвітництва [1, с. 69-79].

Музика Моцарта майстерно передає емоції героїв і втілює трагізм і гумор оповідання. Арія «Fin ch'han dal vino» («Каталог вин» або «Арія шампанського») є однією з ключових сцен опери, що розкриває характер Дон Жуана. У цій арії головний герой демонструє своє невгамовне бажання життя, прославлення радості та безтурботності [1, с. 4; 3, с. 14-15]. Маючи ознаки жанру застольної пісні, яскрава мелодія переважно розташована по опорних звуках тризвука та легко запам'ятовується. Ритмічно пружній супровід вокальної партії підкреслює енергійність характеру вокальної мелодії. Швидкий, запальний темп, наявність дрібних тривалостей та пауз, які лише підкреслюють стрімкість мелодичного розвитку, справляють враження шаленої життєвої сили, але водночас вони виявляють хаос і відчайдушну жагу у душі героя.

Для виконання цієї партії В.А. Моцарт бачив тембр баритона, голос, який гарно може передати енергію, харизму персонажа в поєднанні з емоційною глибиною. Для досягнення повноцінного художнього враження, виконавець повинен знайти баланс між технічною досконалістю та емоційною виразністю. З точки зору вокальної техніки ця арія вимагає витонченої майстерності від виконавця. Співак повинен поєднати динамічну насиченість звуку з вокальною гнучкістю та дикційною досконалістю вимови тексту. Швидкий темп додає певних складностей для чіткої дикції. В той же час активна вимова тексту не повинна розривати єдності вокальної лінії фрази.

В арії «Fin ch'han dal vino» важливим елементом вокальної майстерності постає володіння різними видами динаміки для відображення внутрішнього настрою персонажа – від безтурботного ентузіазму до прихованого розпачу. Важливим елементом також можуть стати тембральні фарби, які дозволяють підкреслити різні аспекти характеру Дон Жуана. Наприклад, м'який, теплий тембр може виражати його спокусливу сторону, тоді як більш різкий і агресивний – його зухвалість і егоїзм. Контроль над чіткістю ритму і швидкими вокальними пасажами також є дуже важливим для виконавця, адже вони відображають невгамовність героя та його пристрасті [3, с. 13-23].

Окресливши ключові виразові фактори арії «Fin ch'han dal vino» Дон Жуана, ми можемо зазначити, що виконувати її на сцені повинен підготовлений і вокально оснащений співак, який добре володіє голосом на всьому діапазоні, має гарну дикцію та здатність легко керувати рухливими елементами мелодичної лінії. Ця арія є однією зі знакових художньо-образних характеристик персонажа і по праву належить до кращих зразків оперних арій Вольфганга Амадея Моцарта.

Висновки

«Дон Жуан» В.А. Моцарта став ключовим твором для європейського музичного театру. Ця опера, поєднуючи серйозні філософські теми з комічними елементами, значно вплинула на розвиток оперного жанру в цілому. Моцарт вдало поєднав оперу-буффа з драмою, створивши твір, що залишається актуальним і сьогодні. Більше того, опера «Дон Жуан» не лише відобразила культурно-етичний контекст XVIII століття, але й стала джерелом натхнення для численних композиторів і письменників наступних століть. Вона вплинула на такі постаті, як Гете, Байрон та Леся Українка, а також на пізніші музичні інтерпретації Дон Жуана, включаючи роботи Ріхарда Штрауса.

Таким чином, образ Дон Жуана у творчості Моцарта є водночас індивідуальним та універсальним. Він дозволяє слухачам побачити багатогранність людської природи, розглянути питання моралі, свободи та

відповідальності, що робить цей персонаж і досі актуальним у сучасному мистецтві.

Список використаних джерел

1. Brecht, B., Molière, Besson, B., & Hauptmann, E. (1984). Don Juan. Paris: l'Arche.
2. Luebering, J.E. (2021). Don Juan: fictional character. Encyclopaedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/topic/Don-Juan-fictional-character> [in English]
3. Steen, M. (2012). Mozart's Don Giovanni: A Short Guide to a Great Opera. Icon Books Ltd.
4. Іванова, І.Л., Куколь, Г.В., & Черкашина, М.Р. (1998). Історія опери. Навчальний посібник. За ред. М.Р. Черкашиної. Київ: Заповіт.
5. Мандрищук, Л. (2017). К'єркегор як предтеча філософії екзистенції та джерело філософування Ясперса. *Практична філософія*, (2), 69–79.
6. Сташкевич О.О. (2022). Інтерпретація образу Дона Жуана в історичній ретроспективі (на прикладі пісенно-романсової творчості П.І. Чайковського та Е.Ф. Направника). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, (22), 266-279. URL: <https://doi.org/https://doi.org/10.33287/222221>

Калюк Марія Олексіївна

здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: mariamkaliyk@gmail.ua

Науковий керівник: кандидат педагогічних наук,
доцент **Остапенко Лариса Вікторівна**

ОПЕРНА ТВОРОЧІСТЬ ВІНЧЕНЦО БЕЛЛІНІ НА ПРИКЛАДІ АРІЇ АНЬЄЗЕ З ОПЕРИ «BEATRICE DI TENADA» «АН! NON PENSAR CHE PIENO!»

Актуальність. У наш час зарубіжна вокальна культура відіграє значну роль у становленні національної ідентичності. Актуальність даної теми зумовлена науковим та практичним інтересом до оперної творчості Вінченцо Белліні. Спираючись на те, що він був послідовником фундатора італійської вокальної школи Д. Россіні, ми вважаємо за важливе розглянути діяльність таких вагомих постатей оперно-вокального мистецтва, як В. Белліні, що становить інтерес майбутніх вокалістів під кутом зору оперного сцени та є актуальним у розвитку української культури в умовах сьогодення.

Мета: прослідкувати традиції оперно-вокальної школи Вінченцо Білліні.

Основні результати дослідження

Вінченцо Белліні народився в Сицилії 1 листопада 1801 року в сім'ї музикантів. Освіту отримав в Неапольській консерваторії. Початок його творчої діяльності співпав з кульмінацією творчості Россіні. З усіх одинадцяти опер В. Белліні найбільш значущі опери були створені після россінівського «Вільгельма Теля» – народнопоетичної опери; під явним впливом Россіні, що особливо відчутно в останніх творах композитора – «Нормі» та «Пуританах». У драматургії композитора чітко вимальовуються дві тісно переплетених лінії, одна з яких тісно продовжує героїку «Вільгельм Теля».

Опера (переклад з італійської – дія, праця, твір) – музично-драматичний жанр, що ґрунтується на синтезі музики, слова, дії. В опері сценічна дія органічно пов'язана з вокальною (солісти, ансамблі, хор) та інструментальною (оркестр) музикою, досить часто – з балетом і пантомімою, образотворчим мистецтвом (гримом, костюмами, декораціями, світловими ефектами, піротехнікою тощо).

У більшості випадків опери пишуться за літературними сюжетами. Основою вокальних номерів є текст, який називається лібрето. Опера виникла наприкінці 16-го століття в Італії, як спроба групи вчених гуманістів, літераторів та музикантів відродити давньогрецьку трагедію у вигляді *drama per musica*. Першою оперою вважають написану у 1594 р. оперу «Дафна» Якопо Пері, представника мистецького об'єднання Флорентійська камерата.

Революційна атмосфера, яка оживила усі сфери творчої діяльності італійського народу, поступово породила нові передові музичні течії – розквіт інструментальної музики. Але головне полягає в появі нової оперної школи, що відображало ідеї визвольної боротьби. Ця школа виникла на основі героїчних подій – національного класицистського театру (драматичного та музичного), традиції яких було суттєво оновлено. У процесі формування нової італійської опери знаковим став вплив передових тенденцій італійської романтичної літератури та драми, сучасних форм італійської народної та побутової музики Німеччини та Франції.

Постановки опер композитора в Італії часто супроводжувалися бурхливими патріотичними демонстраціями: глядачі вбачали в них політичний сенс і це неабияк впливало на успіх творів. Різних патріотичних сюжетів було б достатньо для того, щоб спалахнув шквал емоцій у революційно налаштованих італійських глядачів. Однак музика опер В. Белліні відрізнялася романтичною піднесеністю, пафосом. Композитор знайшов свої самобутні інтонації відповідних емоційному змісту героїчних сцен. Масові хорові сцени військового характеру подані в його операх у декламаційній манері, що притаманне італійським визвольним пісням. Маршовий ритм, гострі пунктирні звороти часто надають його музиці мужній, вольовий характер. Але у творчості митця є й інша сторона, яка особливо приваблювала сучасників. Це – вишуканий ліризм, романтична мрійливість.

Ліризм маестро виражається у своєрідній мелодиці його музики. Безсумнівно, витoki його творчості лежать в народних італійських піснях. Але все ж у ніжності, меланхолійності, елегійності беллінівських мелодій є дещо нове. Багато порівнянь підлягають під близькість інтонаційного складу оперних арій та фортепіанних тем Ф. Шопена. Їх ріднять не лише характер ліричної туги але й багато спільних виразових прийомів. Тож його творам характерна широка кантиленність, протиставлена віддаленому гармонічному фону.

Вокальний стиль відрізняється виключною плавністю, віртуозністю, гнучкістю; фіоритури органічно задіяні в мелодичне полотно. Основа музики, як доводять дослідники творчості композитора, полягає в експресивності вокальної лінії, що демонструється широким диханням, безперервним розвитком тематизму, речових інтонацій. Тому Белліні вважають неперевершеним майстром стилю бельканто, даремно на звороті однієї із золотих медалей, випущеної на честь Белліні ще за його життя, висічено короткий надпис: «Творець італійських мелодій».

Музику Белліні любили Ф. Шопен і Ф. Ліст, вона справляла незабуте враження на І. Гете, М. Станкевича, Т. Грановського, Т. Шевченка. Дж. Верді стверджував: «...Він багатий почуттям суму, почуттям індивідуальним, лише йому властивим!» [6]

В останньому творі В. Белліні, написаному для Театру італійської опери в Парижі, помітна різнобарвність музично-драматургічних прийомів. Там зустрічаються розвинуті оркестрові епізоди, овіяні романтичним крилом, великі хорові сцени, рухливі та драматичні речитативи. композитор прагнув наситити італійську оперу великим драматизмом. Але творчий шлях композитора було неочікувано перервано його ранньою смертю. Помер він в самому розквіті свого таланту 23 вересня 1835 року в Парижі.

Дебютував Белліні перш за все як оперний композитор, роки навчання якого відбувалися під керівництвом Н. Цингареллі. Всього композитор написав 11 опер: «Адельсон і Сальвіні» 1825 р., «Б'янка і Джернандо» 1825 р., «Пірат» 1827 р., «Чужоземка» 1829 р., «Заїра» 1829 р., «Капулеті та Монтеккі» 1830 р., «Сомнамбула» 1831 р., «Норма» 1831 р., «Беатріче ді Тенда» 1833 р., «Пуритани» 1835 р.

«Beatrice di Tenada» - лірична трагедія в двох актах італійського композитора Вінченцо Белліні. Лібрето написав італійський письменник Феліче Романі. Прем'єра відбулася 16 березня 1833 року в Венеції у театрі Ла Феніче. У підготовці постановки активну участь взяла примадонна італійського театру Джудіта Паста, яка і виконала партію Беатріче на прем'єрі. Опера була єдиною, що була опублікована за життя композитора.

Досліджуючи історію створення опери «Беатріче ді Тенда», її образно-змістовну та драматургічну специфіку, можна заявити, що опера характеризується подвійною жанровою природою, яка визначалася і як «опера-серія», і як «лірична трагедія». «Беатріче ді Тенда» – це історія жінки на ім'я Беатріс Ласкаріс ді Тенда, яка була вдовою, а пізніше дружиною герцога Філіппо Марія Вісконті (XV століття, Мілан). Філіппо втомився від своєї дружини Беатріс, а вона жалкує про те, що дуже швидко одружилася після смерті свого першого чоловіка, одруження, яке привело її та її народ до трагічного правління герцога.

Арія Аньєзе звучить у першому акті першої сцени, яка відбувається у внутрішньому дворі замку Бінаско. Героїня співає про те, що життя пусте без кохання: «Ах! Не вірте, що сила приносить задоволення і радість». Аньєзе

закохана в Оромбелло – лорда Вельтіміл'ї, а сам Оромбелло кохає Беатріче. Аньєзе в гніві налаштовує все так, щоб усунути суперницю. І все ж таки їй це вдалося. Про що вона пожалкувала згодом, а свою дружину Беатріче ді Тенду герцог стратив. Загалом музичний текст налічує 45 тактів (разом з фортепіанним вступом). Присутній динамічний розвиток, а саме завдяки активному ритму та мелодії. Отже, така форма твору відповідає літературному тексту та передає художній образ героїні опери.

Висновки

Отже, у тезах нами окреслено найбільш показові ознаки італійського музичного театру першої половини XIX століття; виявлено фактори впливу на формування жанрово-стильових аспектів італійської опери та італійського музичного театру першої половини XIX століття; визначено суттєву роль В. Белліні у розвитку італійської опери названого періоду та творчо-виконавських традицій мистецтва бельканто. Досліджено історію створення опери «Beatrice di Tenada», її образно-змістовну та драматургічну специфіку, обумовлену подвійною жанровою природою твору, який визначався і як «опера-серія», і як «лірична трагедія». Презентовано поетику останньої, яка проявляється у звертанні до історичного сюжету з конкретикою епохи та місця дії, в той час як типологічні ознаки італійської опери є очевидними в домінуванні традицій бельканто, номерної структури, що визначили драматургічні показники твору В. Белліні.

Список використаних джерел

1. Aria. *Словник іноземних музичних термінів та виразів* / Ред.-упорядник В.В. Павленко. Вінниця : Нова Книга, 2005. С. 30-31.
2. Апанасенко В. Споконвічна пісня Вінченцо Белліні (Електронний ресурс). Режим доступу: <https://opera.com.ua.norma>
3. Бортнік А.С., Музичук І.В., Пастуханова Н.В., Чайковська О.В. Аналіз музичних творів: Навчальний посібник для мистецьких закладів I-II рівнів акредитації. Рівне: РДГУ, 2011. 138с.
4. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва: підручник. Київ: НМАУ, 1997, 320 с.
5. Крістоф Фламм., О. І. Самойленко та ін. Музичне мистецтво і культура. *Науковий вісник*, 2021, Вип. 33, Книга 2. 116 с.

6. Українська енциклопедія : у 12 т. / гол. ред. М. П. Бажан ; редкол.: О. К. Антонов та ін. 2-ге вид. Київ : Головна редакція УРЕ, 1974–1985.

Кердан Віктор Юрійович

здобувач вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: viktorkerdan9@gmail.com

Науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент
Остапенко Лариса Вікторівна

ЖАНР ОПЕРИ «BUFFA» У ТВОРЧОСТІ ДЖОАККІНО РОССІНІ

Актуальність. Жанр опери buffa, або комічної опери, займає важливе місце в історії музичного мистецтва, а Джоаккіно Россіні є одним із найяскравіших його представників. Його твори, зокрема такі опери, як «Севільський цирульник» та «Італійка в Алжирі», стали взірцем комічної опери та значно вплинули на розвиток цього жанру.

Мета: окреслити особливості жанру опери-buffa та визначити специфіку рис комічних опер в творчості Джоаккіно Россіні.

Основні результати дослідження

Опера «buffa» – це жанр комічної опери, який виник у XVIII столітті в Італії та набув особливої популярності завдяки своїй жвавості, гумору та яскравим сценічним образам. Цей жанр став важливою частиною італійської оперної традиції, протиставляючись серйозній та пафосній опері seria.

Опера «buffa» має певні стилістичні риси, які відрізняють її від інших жанрів. У своїх сюжетах вона відображала побутові ситуації, простих персонажів і соціальні конфлікти, які були зрозумілі широкій аудиторії, на відміну від міфологічних та героїчних сюжетів опери-серія. Завдяки своїй доступності та гумору, опера буффа здобула широку популярність і стала важливою частиною італійського музичного мистецтва.

Одним із найвідоміших композиторів, який зробив великий внесок у розвиток і вдосконалення опери «buffa», був Джоаккіно Россіні (1792 – 1968). Його часто називають «італійським Моцартом» за витончений музичний стиль. За своє життя Россіні створив 37 опер, серед яких 14 – комічні. «Россіні був спадкоємцем досягнень світової комедіографії XVII-XVIII століть, пов'язаної з

іменами Мольєра, Лопе де Вега, Гольдоні, Бомарше, Шерідана, майстрів комічної опери» – так про нього пише М. Черкашина [1, С. 180].

Його твори є надзвичайно важливими у розгляді розвитку жанру опери буффа, адже саме його підхід до композиції допоміг зробити комічну оперу витонченим жанром, що поєднує в собі широкий емоційний та змістовний спектр. Однією з найвидатніших робіт Россіні в жанрі опери buffa є опера «Севільський цирульник» (1816). Лібрето створено на комедію французького драматурга Бомарше і розповідає історію любовних пригод графа Альмавіви, який намагається завоювати серце Розіни. З допомогою хитрого цирульника Фігаро графу вдається перемогти ревнивого опікуна Розіни і досягти свого щастя.

«Севільський цирульник» став ідеальним зразком цього жанру, втілюючи всі його основні риси та додаючи динамічності і віртуозності, притаманні його композиційному стилю. Головними особливостями цієї опери є:

- *Яскраві та справжні персонажі.* Фігаро, як центральний герой, уособлює розум, гумор та життєву енергію. Він грає роль інтригана, допомагаючи графу Альмавіві.
- *Музична майстерність.* Арії та дуети в опері вимагають від виконавців не лише віртуозності, а й акторської майстерності. Відомий «Figaro, Figaro, Figaro» з арії «Largo al factotum» став символом майстерності Россіні у створенні музичних портретів.
- *Швидкі темпи та енергійні ритми.* Багато сцен відзначаються блискавичними змінами музичних темпів, використовують динамічні, навіть гротескні ритмічні малюнки, що підсилюють комічний ефект
- *Вокальні ансамблі.* Однією з характерних рис є ансамблеві сцени, де кілька персонажів виконують свої партії одночасно. Це створює відчуття хаосу і комічного напруження, оскільки персонажі висловлюють різні, часто протилежні думки та почуття, що зливаються в одній музичній композиції.

Окрім «Севільського цирульника», Россіні створив ще кілька визначних опер у жанрі buffa. Наприклад, «Італійка в Алжирі» (1813) – опера, що

розповідає історію італійської жінки Ізабелли, яка потрапила в полон до алжирського бея Мустафи. Ізабелла використовує свою кмітливість та чарівність, щоб врятувати себе та своїх співвітчизників. Опера сповнена вокальних труднощів – Анастасія Молибога зазначає, що в цьому творі відсутня диференціація героїв на ліричних та комічних (кожен з них поєднує два образи), тож «ця опера є справжньою перевіркою для виконавців, які мають демонструвати різні вокальні вміння, від широко розспіваної кантилени до феєричної скоромовки» [3, с.173]

«Попелюшка» (1817) – ще одна комічна опера, але з елементами опери seria, яка розкриває історію любові Попелюшки (Анджеліни) та принца Раміро. Тут Россіні використовує нові музичні прийоми, відмовляючись від традиційної «чарівної» казковості і додаючи більше реалізму, що сприяє комічному ефекту. У музичному арсеналі опери – прискорення темпу, зміни динаміки, різні засоби артикуляції, звуконаслідування. Науковці зазначають її як граничну у переході Россіні від буффа до серії.

Комічні опери Россіні відзначаються низкою інноваційних рис:

1. Ансамблі. Россіні часто використовує ансамблеві сцени, де герої виконують репліки водночас, що створює ефект плутанини та хаосу – популярний прийом у комічній опері.

2. Оркестровий супровід. Його опери buffa вирізняються активним оркестровим супроводом, що не просто підтримує вокальну партію, а й підкреслює комічні та драматичні моменти.

3. Активна роль хору. Хор у комічних операх Россіні не лише коментує дії, а й активно бере участь у розвитку подій, що додає сценкам більше динамізму.

4. Сюжет. Його опери буффа мають живий, динамічний характер, часто зосереджені на життєвих і комічних ситуаціях, де головні герої – це представники «простого» народу, хитрі, кмітливі й часто мудріші за представників вищих класів

Жанр опери «buffa» у творчості Джоаккіно Россіні – це яскравий приклад віртуозного поєднання музики та гумору, що відзначає геніальність

композитора. Його твори в цьому жанрі, зокрема «Севільський цирульник», стали класикою світової музики та продовжують зачаровувати глядачів по всьому світу. Россіні підняв комічну оперу на новий рівень, показавши, що комедія може бути не менш глибокою та складною, ніж серйозна опера, а водночас легкою і захопливою.

Висновки

Дослідження творчості Россіні в жанрі buffa дозволяє глибше зрозуміти еволюцію комічного оперного стилю, особливості музичної мови композитора, а також способи передачі комічного ефекту через вокальну техніку та сценічні прийоми. В умовах сучасного виконавського мистецтва опери Россіні залишаються актуальними завдяки своїй живості, емоційності та глибині, а аналіз його комічних творів може бути корисним для студентів вокальних спеціальностей, допомагаючи їм освоїти особливості виконання цього жанру

Список використаних джерел

1. Іванова Л., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери. Західна Європа. XVII–XIX століття: навч. посібник / за ред. М. Черкашиної. Київ: Заповіт, 1998. 384 с.
2. Кулієва А. Я. «Італійка в Алжирі» Дж. Россіні в контексті еволюційних шляхів розвитку італійського музичного театру початку XIX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 2. С. 175–180.
3. Молибога А. Особливості буффонного стилю в опері Дж. Россіні «Італійка в Алжирі». *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 50. С. 168-175.
4. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний світ Джоаккіно Россіні на сучасній сцені: від серйозного до комічного. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журн. Київ, 2011. № 3 (12). С. 13–18. https://1drv.ms/b/s!AgefSEct0nnEiq00At2_4h76T5POMQ?e=kbC0Me

Мусієнко Владислав Сергійович

здобувач вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: vlad.musienko.20001@gmail.com
Науковий керівник: заслужена артистка України, доцент,
професор з/н **Кречко Наталія Михайлівна**

ЖАНР ЛІТУРГІЇ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ІСТОРИКО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ

Актуальність. Жанр літургії посідає особливе місце в українській духовній музиці як велика циклічна форма а саррелла, що активно розвивається в рамках сакральної богослужбової практики і в концертному просторі хорового мистецтва. Нових жанрово-стильових модифікацій на сучасному етапі ця форма набуває, як в цілісному осмисленні циклічної єдності, так і в рамках окремих найбільш традиційних за музично-драматургічною самостійністю номерів. Дослідження жанру набувають особливої актуалізації на тлі віднайдення нової інформації про минулі здобутки українських композиторів через відкриття нотних архівів і появи нових джерел в інформаційному просторі та завдяки примноженню творчих доробків сучасних композиторів.

Мета: окреслити етапи розвитку літургії у творчості українських композиторів та визначити основні музично-драматургічні складові, що набували змін.

Основні результати дослідження

Літургія з точки зору змісту та музично-жанрової класифікації належить до духовної хорової музики великої циклічної форма а саррелла, до складу якої входять твори антифонного та респонсорного співу. Співи літургії поділяються на незмінні, що виконуються завжди, та змінні, що входять до певних свят.

Більш глибоко занурившись в релігійні джерела, ми можемо сказати, що витоки символічного змісту літургії сягають подій «Таємної вечері» Ісуса Христа. В церковній традиції розрізняють літургії Іоанна Золотоустого (найбільш вживаний варіант літургії), Василя Великого (має тривалішу євхаристійну частину і відправляється до десяти разів на рік напередодні свят), Напередосвячених Дарів (відправляється лише в певні дні періоду Великого Посту). Під час проведення зазначеної літургії виконуються стихири на честь Ісуса Христа, Діви Марії, святих, а також співи: «Блажен муж», «Хваліть ім'я Господнє» та «Нехай зійде молитва моя». В нашій роботі ми зосередимося на літургії Іоанна Золотоустого, як на основному виді літургії в контексті музичного жанру.

Літургія складається з трьох основних розділів:

1. Проскомидія – присвячена Різдву, включає співи на честь Діви Марії, апостолів, святих, молитви за здоров'я живих і пам'ять померлих.

2. Літургія оглашених (Літургія Слова) – містить співи, що стосуються прийняття хрещення, антифони, такі як «Єдинородний Сине» та «Святий Боже».

3. Літургія вірних (Літургія Жертви) – в своєму центрі має Євхаристійне освячення і включає подячні гімни та славу Богу, такі як «Херувимська пісня», «Достойно єсть».

До XVII століття літургія виконувалася одноголосно за розспівами (Знамений, Київський, Деміївський, Болгарський та ін.) і записувалася в ірмологіях. З середини XVII століття почали створювати багатоголосні піснеспіви для літургії, що відрізнялися від суворого порядку католицької та протестантської мес своєю варіативністю у виборі музичних частин.

Українські композитори надихалися духовним змістом літургійного циклу протягом багатьох віків розвитку жанру. Серед видатних українських композиторів, які зробили вагомий внесок в розвиток української духовної музики загалом і літургійного циклу зокрема, слід зазначити М. Дилецького, М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського, М. Леонтовича, К. Стеценка, а також ряд сучасних композиторів, що і нині відкривають обрії розвитку жанру: Л. Дичко, В. Польову, В. Сильвестрова, В. Степурка.

Розкриваючи мету нашої роботи, вважаємо за потрібне окреслити вагомі етапи розвитку жанру. Літургія Дилецького внесла значний внесок у хорову музику XVII століття. Дилецький був першим серед українських композиторів, хто активно застосовував поліфонічну техніку в духовній музиці. Літургія Дилецького вражає багатоголоссям, використанням складних гармонічних послідовностей, застосуванням елементів барокової музики на основі партесного співу.

Максим Березовський прагнув упорядкувати структуру літургії, вилучивши з неї менш важливі піснеспіви та зосередившись на найбільш значимих. Кожен піснеспів у його літургії має особливе художньо-образне осмислення. Можна припустити, що Березовський, який тривалий час жив і навчався в Італії, намагався наблизити музичну форму православної літургії до католицької меси, надаючи їй більш чіткої структури. Його піснеспіви

відзначаються скупими, але надзвичайно виразними й красивими мелодіями, в яких простежуються українські пісенні мотиви. У своїй літургії композитор вперше унікально використав національну традицію хорового акордового речитативу, так званого церковного «читка», у творах таких, як «Вірую» і «Святий Боже». Це дозволило йому створити справжні шедеври православного церковного співу, що стали визначними зразками духовної музики.

Окреме місце в історії розвитку літургійного циклу посідає Літургія Св. Іоанна Золотоустого Миколи Леонтовича. Композитор, спираючись на церковні канони, привносить до духовної музики глибоку ліричність, яка продовжуючи кращі традиції спадщини таких видатних композиторів, як Максим Березовський та Артемій Ведель, відкриває нові емоційно-змістовні обрії циклу. Працюючи над літургією, він дуже обережно поєднує співочі традиції церкви з фольклорною стилістикою. Попри використання різних регіональних традицій – галицького, київського, подільського розспівів, – композитор вдало інтегрує їх у єдине ціле, демонструючи національну єдність і багатство української музичної спадщини. Тематичний матеріал його літургії інтонаційно однорідний, що підкреслює потужність і глибину національного стилю. В усьому циклі відчувається прозорість і простота, які органічно поєднуються з щирою релігійністю та духовною споглядальністю, особливо у таких частинах, як «Херувимська пісня».

На сьогоднішній день сучасні композитори продовжують писати духовні твори, часто звертаються до жанру «Літургії», вбачаючи в ньому концертний циклічний жанр. У 1980-х Леся Дичко стала першою, хто звернувся до написання духовної музики на канонічні тексти, внесла новації в церковну літургійну музику, зокрема через сучасну гармонію, поліфонію та складні вокальні техніки. Вона модернізувала українську духовну хорову музику, поєднуючи в своїй глибоко індивідуальній техніці композиції, фольклорні елементи та барокові риторичні фігури. Її «Урочиста Літургія» є яскравим прикладом відображення світлого оптимістичного світогляду і прагнення інтегрувати народні мотиви в сакральну музику. Композиторка поєднує

медитативність, простоту, неоромантичні й фольклорні елементи, створюючи інтимний і чуттєвий зв'язок із духовним життям.

«Літургія Св. Іоанна Золотоустого» у творчості Вікторії Польової відзначається аскетичним музичним стилем. Уникаючи складних гармоній та багатоголосся, композиторка зосереджена на «чистих» мелодійних лініях, які нагадують давні православні співи.

У «Літургії св. І. Златоустого» Віктора Степура акцент на збереження православних традицій з адаптацією текстів до української мови, враховуючи особливості перекладу. Зв'язок з українською традицією помітний і в музичній мові, яка наслідує хорове письмо вітчизняних попередників, що вплинули на Віктора Степура.

Валентин Сильвестров створив «Літургійні піснеспіви» на основі канонічних текстів, які являють собою циклічний твір з дев'яти частин. Композитор використовує сучасні прийоми хорового письма, зокрема акордовий виклад (сонористичні ефекти), регістрові зіставлення баса і тенора (символіка Божественного та матеріального світу), а також секвентний розвиток тематизму (побудований на діатонічних і трихордових поспівках), що уособлює центр-вічність Божественного Буття.

Висновки

Протягом століть розвиток жанру літургії був значущим етапом в історії духовної музики, особливо в Україні. Композитори, починаючи від Миколи Дилецького до сучасних авторів, таких як Леся Дичко, Валентин Сильвестров, Вікторія Польова та Віктор Степура, не тільки зберігали, але й активно розвивали національні традиції, збагачуючи їх елементами сучасної гармонії, поліфонії та різних вокальних технік. Дилецький запровадив поліфонічну техніку в українській духовній музиці, тоді як Березовський намагався упорядкувати структуру літургії, надаючи їй більшої художньої виразності. Леонтович, спираючись на церковні канони, поєднав традиції з національним мелосом, створивши унікальний національний стиль.

У ХХ столітті жанр літургії зазнав значних змін, особливо у творчості Лесі Дичко, яка ввела нові елементи сучасної музики, а також у Валентина Сильвестрова, чия творчість спрямована на досягнення духовного абсолюту через інноваційні хорові прийоми.

Таким чином, літургія, з одного боку, зберігає релігійну основу та духовний зміст, а з іншого – є постійним полем для музичних новацій та творчих пошуків композиторів різних епох. Вона є не лише засобом вираження віри, але й важливим елементом національної музичної ідентичності, особливо в контексті української культурної спадщини.

Список використаних джерел

1. <https://goo.su/Fcm3W> (дата звернення: 14.10.2024)
2. <https://mus.art.co.ua/sakralnyj-svit-viktoriji-polovoji/> (дата звернення: 18.10.2024).
3. Solovyova, T. Музичне втілення молитви «Отче наш» у літургіях В. Степурка. *Київське музикознавство*, 2017, (56), 154-163.
4. Заверуха, О. Л.. Літургічні піснеспіви В. Сильвестрова: єдність божественного і матеріального. *Культура України*, 2013, (41), 268-276.

Подольан Олександр Васильович

здобувач вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: podolian.sasha@meta.ua

Науковий керівник: кандидат педагогічних наук, доцент

Остапенко Лариса Вікторівна

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА (НА ПРИКЛАДІ РОМАНСУ «ЧОГО ТАК ПОБЛІДЛИ ТРОЯНДИ ЯСНІ»): ВИКОНАВСЬКІ ЗАВДАННЯ

Актуальність. Микола Лисенко заслужено вважається засновником української національної музики. Він є першим композитором, який впровадив в контекст класичної музики національні елементи, що відображають українську культуру і традиції. Його унікальна творчість полягає в поєднанні народних мелодій з класичними формами, та демонструє різноманіття жанрів – від народних пісень до камерних вокальних творів. Використання народних мотивів, ритміки та мелодики формують ідентичність української вокальної музики та підкреслюють національну самобутність. Творчість Миколи Лисенка залишається актуальною не тільки в контексті історії української музики, але й

в сучасному світі, так як його принципи можуть бути основою для молодих композиторів та виконавців які прагнуть розвивати українське музичне мистецтво.

Мета: проаналізувати жанрово-стильові особливості вокальної творчості Миколи Лисенка на прикладі романсу «Чого так поблідли троянди ясні».

Основні результати дослідження

Відомо, що творчий шлях митця почався з сольної вокальної музики. До неї він звертався і далі протягом майже всього життя. У доробку Миколи Віталійовича Лисенка – понад 100 романсів. Найбільше солоспівів композитор написав у 1860-80-ті роки. Два періоди в романсовій творчості Лисенка – це два етапи його мистецьких пошуків. У цей етап Лисенко звертається до поезій Тараса Шевченка. Вже перших двадцять творів у цьому жанрі, написані в консерваторський період, засвідчили появу нової оригінальної мистецької особистості. Лисенка привабила поезія Великого Кобзаря передусім глибокою народністю, правдивістю зображення подій, палким революційним пафосом, щирістю висловлення.

Наступний етап у романсовій творчості класика української музики пов'язаний з іншими поетичними образами й музичними тенденціями. В 1890-ті роки Лисенко звертається до багатой своєю ліричною палітрою поезії Генріха Гейне. З-під пера композитора з'являються такі чудові вокальні твори, як «Чого так поблідли троянди ясні», «У мене був коханий, рідний край», «Не жаль мені», «Коли настав чудовий май». Невдовзі Лисенко пише п'ять романсів на вірші І. Франка, також ліричних за змістом. У 1890-ті роки було створено солоспіви на вірші Лесі Українки, Дніпрової Чайки, Олександра Олеся та інших поетів. Український композитор Станіслав Людкевич відзначав, що мелодика творів Лисенка на вірші Т. Шевченка близька до мелодики народних пісень, а в сольній вокальній творчості на слова інших поетів композитор формує свою музичну мову на нових засадах. Він поєднує надбання професійної європейської музики з основами українського фольклору. Наслідком такого злиття можна вважати його романсову творчість 1890-х років.

Романс «Чого так поблідли троянди ясні» - це класичний ліричний романс, що відноситься до жанру камерної вокальної музики, який розвивався в

Україні в середині XIX ст. Він характеризується виразом глибоких інтимних почуттів про кохання, біль і тугу. Мелодія романсу, хоча й авторська, не народна, але наскрізь просякнута духом народної музики. Поштовхом для такого музичного прочитання була поезія Т. Шевченка.

Цікавими є пошуки композитора в галузі форми. Тут він також прагне бути близьким до народної пісні, до принципів її формотворення. Помітне намагання перебороти повторну куплетність, поєднати строфічну будову з більш динамічними формами. Тарас Шевченко у вірші на який створено романс передає глибоку душевну тривогу та переживання через образи природи. Микола Лисенко передав мелодику, близьку до народної пісні, використавши елементи української народної музики, які добре співвідносяться з текстом поета, мелодійні лінії оброблені в класичному стилі, плавні гармонії, що додають музиці задумливого характеру. У музичному супроводі композитор використовує різноманітні музичні засоби для вираження настрою. Гармонічні зміни в композиції, контрастні ритми, що виражають сум і розчарування героя. Вірші Тараса Шевченка мають багато повторювальних фраз, що дозволяє Лисенку підкреслювати ключові моменти тексту.

Висновки

У солоспівах М. Лисенка бере свій початок українська класична камерно-вокальна музика. Вони становлять одну з найкращих сторінок духовної культури нашого народу. Романси на поезії Т. Шевченка різноманітні за темами, образами, музичними формами. Усього їх більше п'яти десятків. Вони були творчою лабораторією композитора, в якій викристалізувалися його мелодика, гармонія, фактура. Лисенко успішно поєднав народні музичні традиції з європейськими стилістичними впливами, створюючи вокальні твори, що відзначаються глибоким емоційним змістом та виразною музичною мовою.

У романсі «Чого так поблідли троянди ясні» чітко простежуються риси українського народного стилю, зокрема, використання мелодичних зворотів, що асоціюються з народною піснею, а також поєднання лірики і драматизму, що стало характерним для більшості вокальних творів Лисенка. Водночас,

завдяки інтерпретації поетичних текстів і їх адаптації до музичних образів, композитор розширює межі жанру романсу, надаючи йому нових емоційних відтінків і стилістичних особливостей. Даний твір є яскравим прикладом музичної майстерності Лисенка, який через тонке поєднання музичних і поетичних образів створює унікальний образ українського романсу кінця XIX століття.

Список використаних джерел

1. Архімович Л. Микола Віталійович Лисенко : Життя і творчість. 2-ге вид., випр. і доп. Київ : Мистецтво, 1963 . 354 с. : іл.
2. Булат Т. П. Героїко-патріотична тема в творчості М. В. Лисенка. Київ : Наукова думка, 1964 . 152 с. : іл., нот.
3. Булат Т. П. Микола Лисенко. Київ : Муз. Україна, 1973 . 106 с.: іл.
4. Василенко З. І. Фольклористична діяльність М. В. Лисенка. Київ: Наукова думка, 1972 . 186 с. : нот.
5. Дяченко В. Микола Віталійович Лисенко : Життя і діяльність. 2-ге вид. Київ : Муз. Україна, 1968 . 119 с.
6. Гнатюк, І. О. Микола Лисенко та його вокальна творчість: аспекти стилістичної еволюції. Київ: Літературна Україна, 1981.
7. Назаренко, Л. І. Стилiстичнi пошуки в українському романсу кінця XIX – початку XX століття. Львів: Інститут музики, 2004.

Ряжко Олексій Миколайович

здобувач вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: oleksiiriazhko@gmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7575-856X>

Науковий керівник: заслужена артистка України, доцент
професор з/н ***Кречко Наталія Михайлівна***

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ОПЕРИ «МЕРТВЕ МІСТО» ЕРІХА КОРНГОЛЬДА

Актуальність. Постать Еріха Корнгольда є доволі невідомою в українському середовищі, що зумовлено його еміграцією до США, культурною політикою радянської України та недостатньою популяризацією через обмеженість досліджень в українському музикознавстві. Композитор у західноєвропейському осередку вважається певним творчим феноменом, про що свідчать дослідження його особистості і порівняння музичних здібностей Корнгольда з видатним австрійським композитором В. А. Моцартом. Попри певні історико-політичні обставини XX ст. діяльність Корнгольда здобула

визнання серед музичних критиків та відомих композиторів. Опера «Мертве місто» є однією з найвідоміших опер у творчому доробку композитора, в якій постають актуальні питання на тлі суспільно-політичної ситуації нашого сьогодення.

Мета: окреслити жанрово-стильові особливості опери «Мертве місто» Е. Корнгольда.

Основні результати дослідження

Розвиток музичного мистецтва першої половини ХХ ст. характеризувався інтенсивними змінами, що відбувалися під впливом історичних подій. У цей період активно еволюціонували як традиційні музичні жанри, так і виникали нові, що поєднували різноманітні стилістичні напрямки. Важливу роль у цих процесах відіграла опера, яка продовжувала розвиватися, зберігаючи тісний зв'язок із попередніми епохами. Одним із яскравих представників цього часу став композитор Еріх Корнгольд, чия творчість відображала цей перехідний період в музичному мистецтві, поєднуючи багаті традиції минулого з новаторськими підходами та естетичними пошуками, характерними для нової епохи.

Еріх Вольфганг Корнгольд (1897–1957) - видатний австрійський композитор, виконавець, диригент, педагог і професор музичної теорії та композиції. Займався аранжуванням оперет і вважається одним із засновників кіномузики. Його творчість охоплює практично всі музичні жанри, включно з камерною, вокальною, хоровою, оркестровою та симфонічною музикою. Національну славу Корнгольду принесли опери «Віоланта» і «Кільце Полікрата», а світове визнання – опера «Мертве місто» та аранжування оперет Ж. Оффенбаха, Л. Фолла та Й. Штрауса.

До початку Другої світової війни Корнгольд вважався одним із найбільш перспективних та визначних європейських композиторів першої половини ХХ століття. У 1938 році, вимушений емігрувати до США, він активно почав писати музику для перших звукових фільмів. Як в європейській, так і в американській музикознавчій літературі композитора називають одним із засновників жанру кіномузики, визнаючи його новатором у розвитку саундтреку. Після одинадцятирічного перебування в США Корнгольд

повернувся до Європи, однак виявив, що втратив визнання на батьківщині. Після цього залишився жити в Америці, де й помер у 60-річному віці, не сподіваючись на повернення інтересу до своєї музики.

Довгий час Корнгольд був відомий переважно як кінокомпозитор, але в 1970-80-х роках минулого століття в Європі почав відроджуватися інтерес до його класичної спадщини. Саме в цей період з'явилися перші наукові дослідження його життя та творчості, які згодом стали основою для монографій про митця.

Опера «Мертве місто», створена у 1920 році, є однією з найвідоміших його робіт та одним із найяскравіших зразків оперного мистецтва першої половини XX століття. Лібрето опери, написане самим Корнгольдом у співавторстві з батьком – музичним критиком Юліусом Корнгольдом, засноване на романі Жоржа Роденбаха «Мертва Брюгге». Опера настільки була успішна, що мала подвійну світову прем'єру 4 грудня 1920 р. у Гамбурзі та Кельні.

Сюжет опери розгортається навколо Пауля, який переживає трагічну втрату коханої дружини Марі. Він одержимий збереженням пам'яті про неї та живе в місті, яке символізує смерть і скорботу. Але життя змінюється, коли чоловік зустрічає танцівницю Марієтту, яка вражає схожа на покійну Марі. Опера розкриває боротьбу Пауля між бажанням відродити минуле та прийняттям нової реальності.

Міжнародне товариство Еріха Вольфганга Корнгольда класифікує «Мертве місто» як драматичну оперу через глибоку емоційну насиченість твору та психологічну складність сюжету. Опера охоплює трагічні теми, такі як втрата, скорбота та внутрішня боротьба головного героя Пауля, який не може примиритися зі смертю коханої людини. Ці теми розгортаються через драматичний конфлікт між його минулим, що символізує незмінне місто – сум і пам'ять, і теперішнім, яке уособлює Марієтта – нове кохання, що схоже на його померлу дружину.

Музична структура також відображає драматичний характер, зокрема через складні гармонії, виразні мелодії та динамічно наповнену оркестровку.

Опера передає психологічні стани героїв через музичну драматургію, використовуючи оркестр як потужний інструмент, що підкреслює емоційні злети і падіння, конфлікти і кульмінаційні моменти.

Вище зазначена класифікація враховує також стиль Корнгольда, який поєднує стилістичні елементи різних епох, створюючи певний новаторський драматичний ефект. Опера належить до пізнього романтизму, але водночас демонструє риси раннього модернізму, що відображає перехідний характер музичного мистецтва початку XX століття. У стилістиці опери відчутні романтичні впливи, особливо в широких і виразних мелодіях, які нагадують традиції пізньоромантичної опери.

Водночас опера відображає естетику символізму та експресіонізму, що виявляється через складні психологічні стани персонажів. Оркестр виступає не просто акомпанементом, а є активним учасником дії, допомагаючи виразити тривогу, відчай або спогади, які переслідують героїв. Корнгольд застосовує багату оркестрову палітру, експериментуючи з різними тембрами і динамікою, що дозволяє створювати виразні контрасти та ефектну звукову картину.

В опері також помітний вплив вагнерівської техніки лейтмотивів, які позначають ключові образи та теми, такі як пам'ять про покійну дружину Марі або нове кохання з Марієттою. Лейтмотиви підсилюють драматичну складову, додаючи звукові символи, які супроводжують розвиток сюжету.

Корнгольд майстерно поєднує традиційні оперні форми – арії, дуети та ансамблі – з новаторськими музичними техніками, які включають раптові зміни темпу, несподівані гармонічні переходи і сміливі динамічні контрасти. Це надає опері сучасного звучання, яке відрізняє її від суто традиційного оперного стилю романтиків і робить твір багатоплановим та стилістично складним.

Висновки

Драматична опера «Мертве місто» Еріха Корнгольда є важливим явищем в музичному мистецтві першої половини XX століття, яке втілює в собі складні жанрово-стильові особливості та багатогранну емоційну палітру. Через драматичний конфлікт між минулим і теперішнім, а також глибокі психологічні

переживання героїв, опера розкриває актуальні теми втрати, скорботи та внутрішньої боротьби. Музична структура, що поєднує елементи пізнього романтизму з модерністськими тенденціями, відзначається складними гармоніями, виразними мелодіями та динамічною оркестровкою. Вплив вагнерівських лейтмотивів, експресіоністських та символістських рис, а також новаторське використання традиційних форм роблять цю оперу стильово складною та концептуально глибокою, що зумовлює її місце в історії оперного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Die tote Stadt – Erich Wolfgang Korngold. *Erich Wolfgang Korngold*. URL: <https://korngold-society.org/site/die-tote-stadt/> (дата звернення: 08.10.2024).
2. Korngold. *Korngold*. URL: <http://korngold.com/> (дата звернення: 08.10.2024).
3. Wikipedia. Die tote Stadt – Wikipedia. Wikipedia – Die freie Enzyklopädie. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Die_tote_Stadt (дата звернення: 10.10.2024).
4. Денисюк О. С. Постать Еріха Вольфганга Корнгольда і його фортепіанна творчість : магістерська робота. Львів, 2022. 136 с.
5. Ляшенко Л. Л. Універсум Еріха Корнгольда. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. ДАККиМ. 2013. № 30. С. 162–170.
6. Ляшенко Л. Л. Феномен таланту в культурологічному дискурсі (на матеріалі життя та творчості Еріха Корнгольда) : дис. д-ра філософії в галузі культурології : 26.00.01. Київ, 2018. 245 с.

Терпан Анастасія Едуардівна

здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання

ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: terpannasta@gmail.com

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,

доцент **Бондаренко Андрій Ігорович**

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ МИХАЙЛА КРЕЧКА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

Актуальність. Творчість Михайла Кречка є яскравим прикладом поєднання визначної хормейстерської діяльності з авторським композиторським доробком, який яскраво представлений цілою низкою обробок і рядом оригінальних творів. Обробки українських та закарпатських народних пісень Михайла Михайловича продовжують звучати на українській сцені у виконанні визнаних хорових колективів таких як: Вінницький

академічний міський камерний хор ім. В. Газінського, Закарпатський академічний камерний хор «Кантус», Заслужений академічний Закарпатський народний хор, Національний заслужений академічний український народний хор України імені Г.Г. Верьовки та інших. Напередодні 2025 року, який ознаменує 100-річний ювілей митця, вбачається вкрай своєчасним поява наукових розвідок, які б окреслили основні напрями композиторського доробку відомого диригента.

Мета: визначення основних жанрово-стильових напрямів композиторського доробку Михайла Кречка.

Основні результати дослідження

Композиторська спадщина Михайла Кречка тісно пов'язана з його творчою диригентською діяльністю. Очоливши Заслужений академічний Закарпатський народний хор в 1954 році, митець доклав чимало зусиль для популяризації народних пісень Закарпаття. Він записував найкращі зразки народної пісенної творчості та, обробивши їх для хорового виконання, повертав ці твори до слухача вже у концертному форматі.

Продовжуючи свою диригентську діяльність у якості головного диригента та художнього керівника Національної заслуженої академічної капели України «ДУМКА», а згодом – головного хормейстера Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва, він продовжив свої пошуки в сфері обробки та аранжування народної пісні для різних типів хорів. Його аранжування часто відрізняються оригінальністю та делікатністю підходу до оригінального першоджерела.

Як ґрунтовно підготовлений професіонал, який навчався в Київській консерваторії по класу диригування у визначної хормейстерки та викладачки Елеонори Скрипчинської, а по класу вокалу у видатного співака Івана Паторжинського, він прекрасно розумів природу співочого голосу. Маючи з юнацтва активну хормейстерську практику, Михайло Кречко чітко уявляв специфіку тембрального звучання «хорових фарб», природні особливості і професійні якості співочих голосів, які формують хорові партії та загальну хорову органіку. Певно завдяки цим знанням кожен голос його хорової партитури має особливу наспівність і продуману музично-драматургічну роль.

Композитор плідно працював майже в усіх жанрах обробок народних пісень: козацькі, ліричні, жартівливі, побутові. Прикладом найпопулярніших з них можуть слугувати: «Паде дощ», «Коломийки», «Віє вітер, віє буйний», «Їхав козак на війноньку», «Не пий, коню, воду», «Не рубай ліщину», «Ой на горі та жінці жнуть», «Гайчі, сину, гайчі», «Ой болять ня головонька», «Тече вода каламутна», «Тиха вода». Серед них можна побачити обробки для однорідних хорів, хоча в цілому в доробку автора переважають твори для мішаного хору. Його обробкам притаманна продумана музична драматургія, яка тісно пов'язана з сюжетикою пісні. Тому чимало його обробок мають куплетно-варіаційну форму з елементами наскрізного розвитку. Найбільш яскраво такий підхід розкрився в обробках творів: «Коломийки», «Віє вітер, віє буйний», «Їхав козак на війноньку», «Ой зацвіла ружа трояка» та ін. Нерідко автор звертався і до звукозображальних елементів. Наприклад у творі «Їхав козак на війноньку» композитор за допомогою ритмічного малюнка і звукозображальних вербальних прийомів змальовує «стукіт копит», а в «Коломийках» - гру троїстих музик.

Велику увагу композитор приділяє логіці побудови музичних фраз в поліфонічних структурах і збереження інтонаційної природи народної пісні. Використовуючи елементи багатошарової фактури («Коломийки», «Їхав козак на війноньку»), різні види підголоскової чи імітаційної поліфонії, він завжди підкреслює красу народного мелосу, не допускаючи жанрових або стильових протиріч.

М. Кречко експериментував з різними поєднаннями тембрів хорових партій, використовуючи як окремі хорові групи, їх різноманітні співставлення, так і повний склад, щоб досягти бажаної емоційної атмосфери. Доволі часто автор звертався до композицій, де поєднував сольний голос і хор. Серед найбільш відомих обробок з виокремленим соло можна назвати: «Віє вітер віє буйний» з яскравим соло баритона; «Летів пташок понад воду», де сольні партії представлені в сопрановому і теноровому варіанті та їх дуєті; «Гайчі сину, гайчі» з виразним соло альт, «Сяють зорі в синім морі» з соло тенора. Така широка палітра застосування в хорових партитурах різноманітних сольних

голосів, говорить про глибоке розуміння композитора природи співочого голосу і яскравого тембрального бачення художнього образу хорового твору.

Варто також відмітити широку динамічну та штрихову палітру, яку використовував автор у своїх партитурах і ретельно виписував в нотному тексті. Безумовно, що він вбачав важливість емоційного впливу, який допомагає створити гнучка динаміка і різноманітність звуковедення і штрихів, які може застосувати хоровий колектив.

Крім цілої низки обробок, автор має також оригінальні твори. Серед них можна назвати «Київ весняний», «На київських майданах» на власний літературний текст та «Літургію Святого Іоанна Златоустого», яку митець писав протягом десяти років, вдумливо працюючи над цим масштабним духовним твором. Слід зазначити, що композитор мав на меті виконання літургії безпосередньо на богослужінні, тому ретельно вивіряв канонічний текст та визнані канони написання літургійного циклу. Наразі планується видання цього твору, хоча ряд піснеспівів вже звучали на концертних майданчиках у виконанні академічного хору студентів КНУКіМ «ANIMA», хору Київського муніципального академічного театру опери, Закарпатського академічного камерного хору «Кантус».

Серед означених фрагментів літургії, що вже виконувалися, можна назвати хори: «Нехай буде ім'я Господнє», «Благослови душе моя, Господа», «Прийдіть, поклонімся». Ці твори відзначаються глибокою духовністю і музичною виразністю. Гармонічна мова та мелодика цих творів спирається на український мелос та ладо-гармонічні фарби, які автор вдало поєднує з застосуванням різних типів хорової фактури, далекими за спорідненістю відхиленнями та модуляціями, тональними співставлення, більше притаманними сучасній музичній мові. М. Кречко використовує динамічні контрасти від тихого молитовного звучання до потужного і насиченого, що підкреслюють духовний зміст та релігійні переживання. Використання різних тембрових співставлень хорових груп допомагає Кречку створювати багатошарове і барвисте звучання. Він експериментує з тембрами, щоб досягти бажаного ефекту і передати різні емоційні стани.

Літургія Михайла Кречка демонструє глибоку повагу до національних традицій духовної музики і водночас оригінальне авторське бачення жанру.

Висновки

Композиторський доробок Михайла Кречка зайняв помітне місце в концертній практиці хорових колективів України. Видатний диригент, педагог і музично-громадський діяч розкривається в своїй композиторській діяльності новими гранями таланту. Він залишив свій авторський спадок у багатьох жанрах хорової музики, від духовних творів до обробок народних пісень і оригінальних хорових композицій. Ця різноманітність свідчить про його універсальність та вміння інтегрувати різні стилістичні елементи в свій індивідуальний композиторський стиль.

Композиторська діяльність Михайла Кречка засвідчує його глибоку любов до рідної пісні, досконале знання витоків української культури, бажання зберігати і примножувати національні хорові традиції.

Список використаних джерел

1. Голинська О. Михайло Кречко: душа окрилена піснею. Музика : веб-сайт. URL: <http://mus.art.co.ua/mykhaylo-krechko-dusha-okrylena-pisnei/>
2. Кравчук М. Проблема створення художньо цілісного образу при роботі над хоровою партитурою: специфіка творчих методів М. М. Кречка. *Київське музикознавство*. Київ: Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра, 2013. Вип. 46. С. 252–261.
3. Кречко М. М. Червоний олівець та нігілізм. *Культура і життя*. 1990. № 2. 14 січ.

Фаріон Наталія Олександрівна

здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання

ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: natasha.farion@gmail.com

Науковий курівник: заслужений працівник культури України,

доцент **Андрійчук Петро Олександрович**

ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ МЕСА «DI GLORIA»: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

Актуальність. Аналіз жанрово-стильових особливостей Меси «di Gloria» Джакомо Пуччіні важливий як для розуміння його раннього творчого становлення, так і для дослідження розвитку духовної музики кінця XIX століття. Меса «di Gloria» є прикладом синтезу традиційних релігійних форм з романтичною музичною виразністю, що робить її близькою до оперної драми. Така подвійність стилю важлива для аналізу еволюції творчого методу Пуччіні. У сучасній музикознавчій науці інтерес до цього твору зумовлений прагненням зрозуміти, як рання релігійна музика вплинула на його стиль, відомий пізніше своєю драматичною емоційною насиченістю. У кінці XIX століття традиційні релігійні жанри зазнавали змін під впливом світських тенденцій, і Пуччіні став одним із композиторів, які впроваджували в духовну музику характерні для опери прийоми. Дослідження твору дозволяє простежити, як Пуччіні адаптував ці новаторські засоби до жанру меси, створюючи композицію з глибоким емоційним впливом.

Мета: визначити жанрові та стильові особливості Меси «di Gloria» Пуччіні та її місце у розвитку духовної музики і творчого шляху композитора. У підсумку дослідження має на меті представити Месу «di Gloria» як унікальний духовний твір, що поєднує релігійну традицію з новаторськими елементами, важливими для музичної спадщини Пуччіні.

Основні результати дослідження

Джакомо Пуччіні (1858–1924), відомий насамперед як оперний композитор, створив Месу «di Gloria» на початку своєї кар'єри як один із перших значущих творів, що поєднує глибоке розуміння релігійної та драматичної музики. Композитор народився в Луцці у музичній родині, що вплинуло на його ранній інтерес до духовної музики. В Інституті Пачіні, де він навчався, Пуччіні створив «di Gloria» як дипломну роботу, спираючись на католицькі традиції та власний індивідуальний стиль, в якому відчутні оперні елементи.

Створена у 1880 році, Меса «di Gloria» спершу мала назву просто «Меса» і складалася з традиційних частин – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei. Назва «di Gloria» з'явилася пізніше, відзначаючи особливу роль частини Gloria. Прем'єра відбулася у Луцці з великим успіхом, підтверджуючи майстерність Пуччіні як композитора великої форми. Твір демонструє його здатність до поєднання хорових і оркестрових структур, що згодом стали характерними для його опер. Меса стала основою для подальших експериментів Пуччіні з драматичними елементами в релігійній музиці.

Меса є стародавнім жанром духовної музики, що включає постійні частини *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* і *Agnus Dei*. З часом меса еволюціонувала, стаючи не лише церковним, але й концертним жанром. У XIX столітті композитори додали до меси риси романтичної музики, роблячи акцент на емоційності та драматизмі. Пуччіні інтегрував у свою месу світські та оперні прийоми – яскраву мелодику, драматичне оркестрування та гармонію, що робить її перехідним жанром між духовною і світською музикою.

Структура Меси «di Gloria» відображає традиційні компоненти жанру, зокрема використання частин *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* і *Agnus Dei*. Однак Пуччіні надає їм особливої музичної виразності, приділяючи увагу кожній частині як окремому драматичному епізоду, що має свій емоційний розвиток і зміст. Кожна з частин меси була інтерпретована композитором із використанням специфічних музичних рішень, що роблять цей твір унікальним в контексті жанру.

1. **Kyrie.** Ця частина меси зазвичай є молитвою, в якій люди просять Господа про милість і співчуття. У Пуччіні *Kyrie* відкривається багатоголосим хоровим співом, що нагадує духовну велич і водночас демонструє перші ознаки ліричного драматизму.

2. **Gloria.** Частина *Gloria* є однією з найбільш розгорнутих і драматичних у месі Пуччіні. Вона має яскравий і святковий характер, що відображає радість і прославлення Господа.

3. **Credo.** У цій частині Пуччіні демонструє здатність поєднувати різні музичні теми, що відображають ідеї віри і переконань. *Credo* є ключовим моментом меси, що символізує декларацію віри.

4. **Sanctus.** Частина *Sanctus* є значно спокійнішою та більш медитативною, що створює контраст з попередніми динамічними розділами. У цій частині відчувається піднесеність і внутрішня гармонія.

5. **Agnus Dei.** Заклучна частина меси має глибоко драматичний характер. *Agnus Dei* відрізняється спокійним і навіть сумним настроєм, що виражає прохання про милосердя.

Пуччіні вдало поєднав літургійні традиції з оперними елементами, створюючи емоційно насичену месу, яка відповідає як традиційним вимогам жанру, так і його особистому музичному стилю. Завдяки використанню яскравої мелодики, драматичної оркестровки та виразності хорових партій, меса стає схожою на оперу, де кожна частина відображає емоційний шлях від каяття до радості. Пуччіні підходить до меси як до цілісного драматичного твору, виражаючи не тільки духовні, але й світські почуття.

Гармонічна мова меси поєднує традиційні й інноваційні елементи, збагачена несподіваними акордовими переходами та модуляціями, що підсилює драматичність композиції.

Меса «di Gloria» Джакомо Пуччіні є важливим внеском у розвиток жанру меси та хорової музики XIX століття, поєднуючи духовні форми з драматичною виразністю. Твір став зразком синтезу літургійного та оперного стилів і вплинув на наступні композиції інших авторів, які експериментували з духовною музикою. Завдяки новаторському підходу композитор розширив межі церковної музики, роблячи її емоційно насиченою і доступною слухачам.

Висновки

Меса «di Gloria» є важливим кроком у формуванні стилю Джакомо Пуччіні, в якому поєднано традиції католицької меси з новаторськими оперними елементами, що згодом стали характерними для його творчості. Завдяки інтеграції мелодраматичної гармонії, експресивної мелодики та насиченого оркестрового супроводу Пуччіні досягає унікального емоційного ефекту, поєднуючи духовність з інтенсивністю оперної драми. Меса не тільки вплинула на розвиток духовної музики кінця XIX століття, але й стала передвісником новаторських досягнень композитора. Дослідження твору корисне для музикознавства і практики виконавців, даючи змогу глибше зрозуміти значення духовної музики в романтичну епоху та внесок Пуччіні у її еволюцію.

Список використаних джерел

1. Барабаш, А. С. Пуччіні: творчий шлях і музичний стиль. Львів: Музична Україна, 2019. 256 с.
2. Білик, М. Г. Історія духовної музики Італії та її вплив на творчість Джакомо Пуччіні. *Наукові записки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка*. 2020. № 3. С. 18–24.
3. Джалалова, К. Р. Стилiстичні особливості духовної музики Джакомо Пуччіні. *Український музикознавчий журнал*. 2019. № 3. С. 45–52.
4. Зайцева, О. Г. Жанрові особливості хорових творів Пуччіні. *Наукові записки НМАУ*. 2018. № 6. С. 72–79.
5. Карпов, Ю. І. Музичні прийоми в месях європейських композиторів: Пуччіні, Моцарт, Бетховен. *Вісник Національної музичної академії України*. 2019. № 8. С. 101–109.

Федів Юлія Тарасівна

здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (академічне)»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: yulia12349696@gmail.com

Науковий керівник: заслужений працівник культури України,
доцент **Андрійчук Петро Олександрович**

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ САКРАЛЬНИХ ОБРАЗІВ У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОГО КОНЦЕРТУ «АНГЕЛ ВОПІЯШЕ»)

Актуальність. Події сьогодення спонукають українське суспільство частіше звертатися до істинних цінностей. Тому зростає актуальність особливо сакрального мистецтва. Концерт Михайла Вербицького «Ангел Вопіяше», як частина літургійної музики, приносить втіху та надію людям, які переживають моральні та психологічні труднощі. Він нагадує про силу віри та духовної стійкості.

Мета: дослідити та розкрити сакральні образи, втілені в хоровому концерті Михайла Вербицького «Ангел Вопіяше». Здійснити музично-теоретичний аналіз хорового концерту «Ангел Вопіяше» та визначити особливості авторського письма Михайла Вербицького.

Основні результати дослідження

Як засвідчує мета дослідження, його початковий етап передбачає з'ясування об'єктно-предметного поля, яке актуалізується на перетині музикознавчої, мистецтвознавчої та культурологічної проєкцій, застосування яких в сукупності формує цілісне уявлення щодо специфіки досліджуваної

проблематики. Виходячи з того, що предметом дослідження постає сфера сакральних образів, які відтворено в концерті М. Вербицького, виникає необхідність конкретизації вказаного аспекту на рівні окремих образно-семантичних елементів.

З огляду на це, необхідно констатувати, що в концерті «Ангел Вопіяше» простежується складна і взаємопов'язана система образних асоціацій, які постають результатом творчого переосмислення композитором автентичної сакральної сюжетики текстового канонічного першоджерела. Саме в цьому простежується філігранність музичного письма М. Вербицького, втілене через поєднання лаконічної і оптимально структурованої форми і глибокого змісту. У даному творі чітко простежується лаконічність: 1 ч. – 25 тактів, 2 ч. – 12 тактів, 3 ч. – 15 тактів, 4 ч. – 17 тактів, 5 ч. – 27 тактів.

Твір М. Вербицького «Ангел Вопіяше» написаний на текст із Великоднього канону 9-ї пісні. Автором текстової основи даного твору є преподобний Іоан Дамаскін. Текст пісноспівання відображає радість Воскресіння Христового і включає прямі відсилання до Благовіщення, коли Архангел Гавриїл з'явився перед Пресвятою Богородицею. Вказані семантичні аспекти окреслюють алгоритм образних асоціацій, які актуалізуються в системі музичної драматургії твору на рівні кількох взаємопов'язаних сфер, а саме Христологічної, Богородичної та сакрально-феноменологічної, репрезентованої образом Архангела Гавриїла та сюжетикою таїнства Воскресіння Господнього.

Кожна з вказаних сфер представлена в концерті М. Вербицького через синтез вербально-поетичної та музичної образності. Специфіка її виявлення в процесі художньо-виконавської інтерпретації значною мірою залежить від мистецького досвіду диригента та артистів хору, від ступеня переосмислення закладеної в партитурі твору сакральної та вербально-музичної інформації. Особливо важливу роль у цьому відіграє віднайдення оптимального темпового алгоритму художньої інтерпретації.

Враховуючи різне трактування темпів (хоча в партитурі автором зазначено початковий темп 1 ч. – *Moderato*=74), звучання твору у численних виконавських редакціях суттєво відрізняється за часом: студентський хор

Одеської національної музичної академії ім. А. Нежданової (4:55), Національна заслужена академічна капела України «Думка» (5:16), Галицький академічний камерний хор (5:37), мішаний хор Львівського мистецького коледжу ім. С.П. Людкевича (5:40).

Також важливо відзначити, що композитору вдалося майстерно відобразити стилістичні риси української пісенності, використавши елементи українського фольклору. В даному творі він застосовує мелодику, схожу з традиційними українськими колядками та веснянками, наприклад: 1-4 та 8-12 такти.

Композитор вибудовує класичну для духовного концерту багаточастинність, але на відміну від традиційної 4-частинної форми, використовує 5-ти частинну, за принципом темпового контрасту: *Moderato* – *Allegro* – *Moderato* – *Allegro (Moderato)* – *Allegro*. Така будова мистецької композиції твору, вочевидь, обумовлена строфічною структурою текстового вербально-поетичного першоджерела, а саме: тексту 9-ї пісні Великоднього канону.

У зв'язку з цим, показовим є фактор композиційно-фактурної динамізації музичної драматургії концерту за рахунок поступового насичення акордово-гармонічної фактури початкових розділів циклу елементами поліфонізації, що зрештою призводить до драматургічної кульмінації, втіленої у блискучому фіналі з притаманним йому довершеним фугатним розвитком.

Перша та третя частини концерту – *Moderato*, з плавним голосоведенням. Такий вид звуковедення, поєднаний із помірним темпом, підсилює ліричність та ніжність образів Ангела та Божої матері. У другій, четвертій та п'ятій частинах – *Allegro* та штрих *marcato*. Даний штрих та швидкий темп пов'язані із сенсовим значенням тексту а також із фактурою даних частин.

Для максимального висвітлення образів, закладених в кожній частині твору, Михайло Вербицький також застосовує багату динамічну палітру. Наприклад, у 1 ч. наявні такі динамічні хвилі: *p-mp-mf-p*. Якщо порівнювати її з іншими частинами, то найбільш контрастною буде 5 ч. – *mp-mf-sp-f-smp-mf-f*.

Така віртуозна гра динамічними барвами допомагає краще усвідомити спектр емоцій та сенс текстової складової твору як виконавцям, так і слухачам.

Впродовж усього твору Михайло Вербицький застосовує почергові вступи різних груп хору, відповідно і різні види ансамблів: загального та часткового. В 1 ч. з 1 по 4 такти вступають партії альтів, тенорів та басів, а вже в 4 такті вступає партія сопрано. З 8 по 12 такти звучать солісти жіночої групи хору, в 12 такті відбувається зміна жіночої групи на чоловічу і вони звучать по 14 такт включно. Така почерговість відбувається до 22 такту, в ньому вже йде вступ *tutti* жіночого складу, а в 23 такті *tutti* чоловічого складу хору.

Висновки

У хоровому концерті «Ангел Вопіяше» Михайла Вербицького відчутна глибока духовність та віра, які відображаються у сакральних образах твору. Композитор вдало поєднав українські національні мотиви з багаточастинністю твору, створюючи філігранний музичний виклад. Динамічна палітра та темпові контрасти, а також використання різних груп хору, додають виконанню виразності та емоційності. Цей концерт має велике значення в сучасному світі, де люди шукають духовну підтримку та надію. Дослідження хорової творчості Михайла Вербицького розкриває особливості його авторського письма, що робить цей концерт важливим в контексті розвитку сучасної сакральної музики та сприяє поглибленню розуміння духовних цінностей.

Список використаних джерел

1. Вербицький М. Духовні твори : Бібліотека Камерного хору «Київ» / Вступ. М. Гобдич, В. Сивохіп, ред-упор. М. Гобдич. Київ: Поліграфічний центр «Геопринт», 2004. 66 с. іл. нот.
2. Загайкевич М. Вербицький Михайло Михайлович. Київ: Музична Україна, 2006. С. 322-325.
3. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. Київ, 1960. 192 с.
4. Корній Л.П. Історія української музики. Частина 3. XIX ст. Київ - Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 2001. 480 с.
5. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів, 1937; перевид. В серії «Історія української музики». Вип. I. Львів, 1995. С. 87–93.

6. Сивохіп В. Передмова до збірки «М. Вербицький. Духовні твори» (БХК 3-1.3; Київ, 2004).

СЕКЦІЯ «ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО (НАРОДНЕ)»

Гарарук Ірина Іванівна

здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання

ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: vaha3937@gmail.com

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,

доцент **Тормахова Вероніка Миколаївна**

ІГОР ШАМО: ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ

Актуальність. Творчість Ігоря Шамо є важливим компонентом української музичної культури другої половини ХХ століття. Його своєрідний композиторський стиль, що гармонійно поєднує національні традиції з інноваційними художніми підходами, залишається малодослідженим у наукових колах. Детальний аналіз музичних характеристик його творів допоможе не тільки глибше осмислити творчу спадщину І. Шамо, але й сприятиме популяризації української музики на міжнародній арені. Це дослідження є актуальним у зв'язку з потребою переоцінити значення української музичної спадщини в сучасному культурному контексті та знайти нові шляхи для вираження національної ідентичності в музиці.

Мета: всебічний аналіз композиторського стилю Ігоря Шамо з акцентом на його характерні риси та способи інтеграції елементів українського фольклору в академічну музику. Дослідження також спрямоване на розкриття індивідуальних стильових особливостей композитора, оцінку його внеску в розвиток національної композиторської школи та вивчення того, як творчість І. Шамо передає культурну самобутність та музичні тенденції свого часу.

Основні результати дослідження

Ігор Шамо – видатний український композитор, який працював у різних музичних жанрах: симфонічному, фортепіанному, пісенному, хоровому та камерно-інструментальному. Він використовував різноманітні стильові напрями, зокрема необароко, неокласицизм, неоромантизм і неофольклоризм. Його творчість відзначається високим професіоналізмом і суттєво збагатила майже всі жанри музичного мистецтва. Особливо важливим є його внесок у створення нового жанру української музики – хорової фольк-опери.

У композитора широко представлена пісенна творчість, інструментальні жанри, музика до художніх фільмів та театральних вистав. Як зазначає О.

Батовська: «Багатогранна творчість відомого українського композитора проходила у руслі найпередовіших тенденцій в історії української музики другої третини XX сторіччя. Його музичні твори були віддзеркаленням художніх орієнтирів тієї епохи». [1, с. 48]

Найбільше таланти композитора проявився у камерно-вокальних творах: «...саме пісня є провідним жанром у творчості І. Шамо» [1, с. 54]. Пісня як основний жанр у творчості Ігоря Шамо демонструє його прагнення до емоційної виразності та доступності, що характерно для композиторів, орієнтованих на широке слухачське сприйняття. Через пісенну форму І. Шамо втілює національний дух, тісно пов'язаний із традиційною українською культурою, звертаючись до мелодичних та емоційних особливостей народної музики. Тематичний діапазон його пісень охоплює як ліричні й патріотичні мотиви, так і філософські роздуми, що дозволяє сприймати пісню не тільки як музичний жанр, а й як відображення культурного світогляду композитора.

Основною темою хорових творів композитора є тема Батьківщини. Хори, що входять до фольк-опери «Ятранські ігри», мають традиційну для вокально-хорової музики форму, здебільшого куплетно-варіантну, яка відсилає нас до жанрів пісні та романсу. Серед основних гармонічних засобів виділяються співзвуччя багатотерцієвих акордів та акордів з побічними ступенями. Ладова специфіка характеризується паралельно-ладовою варіативністю та частим використанням терцієвих зіставлень, що є типовим для народної музики. Текстура хорів І. Шамо наближена до українського пісенного стилю з підголосковою фактурою.

Особливістю композиторського стилю Шамо є його неповторний мелодизм. Композиторські мелодії відзначаються простотою, доступністю та глибиною емоцій, часто використовують інтонації українського фольклору. Це особливо виражено в його вокальних творах, таких, як «Пісня про Київ».

Ігор Шамо органічно інтегрує українські народні мотиви у свою творчість, створюючи «новий український стиль». Він переосмислює традиційні мелодії, зберігаючи при цьому автентичні інтонації та ритми, які набувають нового звучання в оригінальних гармонізаціях.

Камерна музика І. Шамо демонструє прагнення композитора до інтимного діалогу зі слухачем. Лаконічність форм та емоційна глибина дозволяють композитору досягти особливої виразності, поєднуючи тонку мелодику з глибоким філософським змістом.

Поліфонічні засоби є ключовими для розвитку тематичного матеріалу у творах І. Шамо. Завдяки використанню канону, імітацій, фугато та складних текстур композитор створює багатошарові композиційні структури, які підкреслюють емоційність та драматизм.

Висновки

Ігор Шамо відзначається тісним зв'язком з українським фольклором, що надає його музиці автентичність і яскраве національне звучання. Основою його стилю є мелодійність – проста, природна та емоційно насичена, близька до народної пісенності, завдяки чому його музика є доступною і зрозумілою для широкої аудиторії.

Шамо вміло поєднує традиційні й інноваційні музичні елементи: ритмічні новації, поліфонію та багатошарову гармонію, що надає його творам динамічності та емоційної насиченості. Композитор працює в різних жанрах – від симфонічних творів до камерних мініатюр, демонструючи різноманітність свого стилю. Його «новий український стиль» гармонійно інтегрує народні мотиви в академічну музику. Спадщина І. Шамо значно впливає на українську композиторську школу та сприяє популяризації української культури на світовій арені.

Список використаних джерел

1. Батовська О. Риси хорового стилю Ігоря Шамо (на матеріалі циклу «Летять журавлі»). *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16, Ч. 2. С. 48–56. URL: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/viewFile/3276/3340> (дата звернення: 14.10. 2024).
2. Гуменюк, А. І. Український фольклор і його вплив на композиторську творчість ХХ століття. Київ: Наукова думка, 1990. С. 45–52.
3. Клименко, Л. В. Національні традиції у творчості Ігоря Шамо. *Українське музикознавство*, 2010. № 40. С. 73–82.

4. Черкашина, Г. О. Аналіз хорових творів Ігоря Шамо: Погляд на український стиль у хоровій музиці. *Київський вісник мистецтвознавства*, 2018. № 7. С. 61–68.
5. Шамо, І. Пісні і романси на вірші українських поетів. Київ: Музична Україна, 1976. 87 с.

Гаврилюк Тетяна Володимирівна
здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: tetgavr47@gmail.com
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
старший викладач **Роюк Наталія Василівна**

ТВОРЧІЙ ДОРОБОК ОЛЕКСАНДРА СТАДНИКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Актуальність. Інформаційна насиченість суспільства піднімає проблему відродження української національної культури, яка може бути вирішена через вивчення та збереження унікальних художніх традицій в сучасних глобалізаційних процесах. Один із ключових аспектів цього процесу – це хорове мистецтво (хорова музика, спів, колективи, діячі). Цей вид мистецтва завжди займав особливе місце в українській культурі, через нього українці виражали свою національну ідентичність. Хорова творчість має важливе значення через свою відкритість, мету об'єднання людей у культурній спільноті. Крім того, робота хору ґрунтується на принципах спільної думки та почуттів.

Олександр Стадник є яскравим представником сучасного хорового мистецтва. Його творчий доробок включає написання авторських творів, українських та польських пісень, не втрачаючи національної ідентичності. Важливою частиною мистецького життя Стадника є керування Державним академічним Волинським народним хором. Ця тема є актуальною для мистецького сьогодення і потребує подальшого вивчення та осмислення.

Мета: дослідити творчу діяльність Олександра Стадника в контексті розвитку сучасного хорового мистецтва.

Основні результати дослідження

Українська пісенна вокально-хорова творчість багата на традиції і відома своєю унікальністю. Вона процвітає завдяки різноманітному сплетенню музичних і поетичних елементів, що відображають багатий культурний спадок українського народу. Розвиток вокально-хорового мистецтва в Україні є поступовим процесом, який поєднує в собі давні традиції з сучасними тенденціями. Народжуються нові жанри в українській пісенній вокально-

хоровій творчості, що відкривають можливості для виразності та креативності. Історія розвитку українських вокально-хорових жанрів є важливою складовою національної культури, яка відображає драматичні події у житті нашого народу [1, с. 104-237]. Вагомий внесок в розвиток української музичної культури здійснив диригент Олександр Стадник.

Олександр Олександрович Стадник – заслужений діяч мистецтв України, художній керівник та головний диригент державного академічного Волинського народного хору, член Національної Ліги українських композиторів, лауреат премії імені Ігоря Стравінського. Він є талановитим і обдарованим, з широким спектром інтересів. Його пристрасть до народної музики відображає справжню любов до українських пісень, здатність розуміти їх сутність та відтінки почуттів, а також цікавість до їх мелодійності та глибини душі [3].

Народився Олександр Стадник 30 листопада 1961 року у селі Руська Поляна Черкаського району Черкаської області. Протягом 1977-1981 років Олександр Стадник навчався у Черкаському музичному училищі ім. С. Гулака-Артемовського на хормейстерському відділенні. По закінченню музичного училища Олександр у 1981 році вступив до Київської державної консерваторії імені П.І. Чайковського по класу хорового диригування. Олександр Стадник отримав глибокі знання з мистецтва диригування від видатних хорових диригентів Льва Венедиктова та Павла Муравського. Спілкування митця з провідними фахівцями хорового мистецтва допомогло зрозуміти своє покликання.

Після закінчення консерваторії в 1986 році, Олександр вступив на службу в армії. На початку він працював як військовий-прикордонник, а потім перейшов в ансамбль пісні та танцю Західного Прикордонного округу. У 1988 році Олександр Стадник починає професійну діяльність головним диригентом Чернігівського державного народного хору [3]. А вже з 1989 року творче життя Олександра Олександровича пов'язане з Волинським хором.

Високий рівень музичної культури, глибока експертиза у народній музичній творчості, вміння ефективно керувати хором, чутливість до стилю та

змісту виконуваних пісень в хоровій інтерпретації, виняткові обробки народних мелодій, дбайливо складені програми концертів сприяли отриманню колективом під його керівництвом статусу «академічний». Творчий доробок майстра з композиторським талантом включає в себе понад 200 обробок українських народних пісень та авторських творів для народного хору. Найвідоміші його твори – «Коли калина розцвіла» (слова народні) «Ой, летіли гуси з броду» (слова народні), «І багата я, і вродлива я» на вірші Т.Г. Шевченка, «Гей, Січ іде» на вірші І. Франка. Велика кількість композицій автора є популярними та виконуються різними хоровими колективами України.

У 2008 році вийшла книга «Співає Волинський хор», авторами якої були Олександр Стадник та його команда, що містить 120 пісень з нотами і текстами, включаючи унікальні композиції з репертуару колективу. Також, випущено 7 альбомів з аудіозаписами більш ніж 100 пісень, які вперше виконані Волинським народним хором, 4 відеоальбоми з різними концертними програмами колективу [2, с. 3-7].

Висновки

Отже, українське хорове мистецтво є надзвичайно важливим аспектом української культури, що постійно розвивається й відображає дух народу. Великий вклад у відродження та переосмислення хорового співу вносить композитор Олександр Стадник, у творчості якого підкреслюється не лише важливість збереження культурної спадщини, але й її просування та творче вдосконалення. В сучасному світі хорове мистецтво України набуває все більшого значення, відтінюючи унікальний образ української культури і виражає народну мудрість та закони людського існування.

Список використаних джерел

1. Бенч О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції. Київ :Український світ, 2002. 440 с.
2. Народжений для музики та пісні. Олександр Олександрович Стадник (до 55-річчя від дня народження): мистецька розповідь / Комун. закл. «РОМЦ БКР» Черкас. райради; авт.-укладач Л. В. Воскобійник. Черкаси: [б.в.], 2016. 12 с.

3. Олександр Стадник, біографія. Вікіпедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki> (дата звернення 4.10.2024).

Голуб Юлія Валеріївна
здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: lulasik14@gmail.com
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент **Тормахова Вероніка Миколаївна**

ВТІЛЕННЯ ПАТРІОТИЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ В ПІСНІ ІРИНИ КИРИЛІНОЇ «НАРОДЕ МІЙ»

Актуальність. Ірина Кириліна – українська композиторка, в творах якої наявні яскраві образи та щирі емоції. В пісні «Народе мій» на слова Дмитра Луценка композиторка показує силу незламності українського народу, який зберігає свою культурну спадщину, попри численні випробування. Пісня виражає глибоку любов до рідного краю та заклик до єдності. Сьогодні, коли Україна продовжує відстоювати свою незалежність, пісня «Народе мій» символізує незламність народу і його готовність боротися за свою землю. Пісня «Народе мій» І. Кириліної за жанром є пісня-гімн, яка втілює глибокі патріотичні почуття та національну гордість. В творі демонструється через образ народу стійкість, ідентичність та готовність до боротьби за незалежність. Пісня створена в куплетній формі, де мелодія гнучко слідує за текстом та підкреслює його сенс. Засоби виразності в пісні відзначаються значною емоційною палітрою, де кантиленні мелодії переходять у потужні хорові партії, що символізують національну єдність і силу.

Мета: розкрити художню значущість пісні «Народе мій».

Основні результати дослідження

Кириліна Ірина Яківна – заслужений діяч мистецтв України. Писала музичні твори для дітей, театральних вистав, хорових колективів. Її творчість є багатожанровою, про що свідчать такі доробки, як: моноопера «Три портрети» для мецо-сопрано й камерного оркестру, дитяча опера «Вовк-чарівник» (лібрето Г. Аронова), «Жартівливі награвання» для різних інструментів, духовні твори та багато камерно-вокальних композицій, зокрема пісень, які до сьогоднішнього дня прикрашають репертуар для дітей і дорослих. В її творах синтезовано народнопісенний матеріал з сучасними засобами академічної та неакадемічної музики.

Група авторів зазначають: «Характерні особливості, що проявились у період становлення пісенного жанру в українській музичній культурі 70-90-х рр. XX ст., як то посилення ліричного струменя, монологічність, посилення ролі словесного тексту у пісні, синтез народнопісенного матеріалу з принципами сучасного формотворення і джазової імпровізації, – проявились і в творчості композитора-пісняра Ірини Кириліної...» [2, с. 85]. Розглянемо особливості композиторського стилю І. Кириліної на прикладі її пісні «Народе мій».

Пісня Ірини Кириліної «Народе мій» була написана на слова українського поета Дмитра Луценка. Дмитро Луценко – відомий український поет і пісняр, який створив багато текстів, що стали основою для популярних пісень, зокрема патріотичних та ліричних творів. Його слова, сповнені любові до України, національної гордості та відданості своєму народові, знайшли вираз у музиці Ірини Кириліної. Автори наголошують: «Саме поетичним текстам композитор приділяє серйозну увагу й прискіпливо обирає серед них ті, що найточніше можуть передати власне світосприйняття» [2, с. 94]. Вірш «Народе мій» входить до збірки «Дорога спадщина», яка була видана в 1984 році [5, с. 5].

Твір «Народе мій» є втіленням патріотичного духу, що підкреслюється не лише словами, але й музичним оформленням, яке додає тексту нової емоційної глибини та сили. Аналізуючи текст твору можна зазначити, що він має глибокий зміст, що передає зв'язок людини зі своїм народом і прагнення боротись за свободу. В ньому підкреслюється необхідність поєднати свої сили задля перемоги: «Один не зрушиш скелю зроду...» Така тематика є дуже актуальною в умовах російської агресії 2022 - 2024 рр.

В тексті присутні засоби художньої виразності, що демонструють зв'язок поколінь й необхідність пам'ятати свої витоки, зокрема це підкреслено епітетом «Прадавнього коріння» – наголошено на давній історії народу, до якого належить ліричний герой; метафорою: «Нема героя без народу», – де герой постає як відображення народного духу, нагадуючи, що кожна людина не може існувати окремо від свого народу.

Пов'язуючи тогочасні події і сьогоденні, Дмитро Луценко також захищав свою країну як українські воїни зараз, поет пройшов всю війну не тільки як автоматник розвідувальної роти, а й як літературний працівник дивізійної газети. Д. Луценко любив народ і Україну, і в цьому творі він демонструє важливість збереження країни для нащадків, що призведе до процвітання нації.

І. Кириліна використала вірші Д. Луценка зі скороченням (без останньої строфи). За жанром твір є піснею-гімном. Вона створена в помірному темпі *Moderato*, в тональності *a- moll*. Гармонічна структура твору «Народе мій» базується на класичних гармонічних зворотах, із застосуванням основних тональних функцій: тоніки, домінанти та субдомінанти. У деяких моментах використані септакорди, що створюють напруженість і готують до модуляцій або повернень до основної тональності. Мелодія даного твору має переважно діатонічний характер, з частими висхідними і низхідними мелодичними лініями. У вокальних партіях чергуються штрихи легато й портаменто, що робить мелодію м'якою і виразною. Мелодія в процесі розвитку піддається варіюванню, що додає твору єдності. Ритмічна основа мелодії базується на різноманітних варіантах пунктирної ритміки, з чітким поділом на сильні і слабкі долі. Також в приспіві використовуються синкопи та зміни ритмічного малюнка, що додають оригінальності.

Твір написаний в чотириголосному викладі (сопрано, альт, тенор, бас). Голоси взаємодіють гармонійно, часто підтримуючи один одного через паралельний або протилежний рух. В творі переважає гомофонно-гармонічна фактура з елементами імітаційної поліфонії. В деяких фрагментах партії переплітаються, завдяки чому створюється щільне звучання.

Під час проведення мелодії в верхньому голосі (в партії солістки), в середніх голосах виникають мелодизовані поспівки, що нагадують народнопісенну підголоскову фактуру. Такий прийом свідчить про вплив народного багатоголосся, що органічно поєднується з класичною гомофонно-гармонічною фактурою. Дослідники зазначають, що: «Значна частина її (І. Кириліної) пісень написана під впливом українського фольклору. Деякі пісні

інколи важко відрізнити від народних українських» [2, с. 99]. В мелодії пісні використовуються інтонації висхідної сексти та квінти, що притаманні народним ліричним пісням-романсам.

Висновки

Пісня Ірини Кириліної «Народе мій» є яскравим прикладом твору, що поєднує в собі патріотичний дух та елементи народної музики. Цей твір не лише прославляє стійкість і незламність українського народу, але й є зразком сучасного підходу до інтерпретації пісні-гімну. Використання фольклорних інтонацій, поєднаних із сучасними музичними засобами, надає пісні емоційної глибини та робить її близькою до народної творчості. З огляду на сьогоднішні події та боротьбу українського народу за свою незалежність, пісня «Народе мій» набула нової актуальності, виражаючи прагнення народу до свободи та відродження.

Список використаних джерел

1. Енциклопедія історії України: Т. 6: Ла – Мі / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; НАН України, Інститут історії України. Київ: Наукова думка, 2009. 790 с.
URL: http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Lutsenko_D_O (дата звернення: 28.10. 2024)
2. Єфименко Н., Заря С. Пісенна творчість Ірини Кириліної URL: <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/yefymenko-n.-m.-zarya-s.-v.-pisenna-tvorchist-iryny-kyrylinoyi.pdf> (дата звернення: 28.10. 2024)
3. Кириліна Ірина Яківна. Українська музична енциклопедія. Т. 2: [Е – К] / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. Сс. 399-400.
4. Козаченко І. Сім-сім відкриває таланти. Говорить і показує Україна, 1999.
5. Луценко Д.О. Дорога спадщина. 1984. 150 с.

Довга Ангеліна Олександрівна

здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання

ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: aaleksandrovna499@gmail.com

Науковий керівник: доцент, професор з/н ***Пістунова Тетяна Василівна***

ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ ХОРОВОГО ТВОРУ ЯК ЕЛЕМЕНТ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО ЗАДУМУ (НА ПРИКЛАДІ ОБРОБКИ ІВАНА БІДАКА «ОЙ, НА ІВАНА КУПАЛА»)

Актуальність. Збереження та примноження традицій хорового виконавства є сучасним викликом сьогодення та своєрідним віддзеркаленням реальності в площині культурної ідентифікації та національної самобутності народу. Через свою багатогранність народно-хорове мистецтво залишається чистим джерелом для створення нових інтерпретацій вокально-хорових творів, мистецьких проєктів.

Багато відомих композиторів та поетів знаходили натхнення в українських народних мелодіях і текстах, різноманітних за жанрами та тематикою. Усі ці різновиди пісень складають мозаїку українського народного життя, відображаючи його багатство і містичну глибину. За багато років пісенної традиції вони пережили безліч аранжувань та інтерпретацій, але їх головна сутність і емоційна сила залишилися незмінними.

Мета: на прикладі хорової обробки Івана Бідака «Ой, на Івана Купала» дослідити вплив театралізації хорового твору на відтворення інтерпретаційного задуму.

Основні результати дослідження

В сучасному арт-просторі хорове виконавство розвивається за алгоритмом, направленим на поєднання різних видів мистецтв з метою пошуку нових форм сценічного втілення художнього образу твору. Дослідники розглядають кілька напрямів, в яких процеси взаємодії та взаємовпливу мають найбільші прояви, а саме: фольклор та народнопісенне виконавство у поєднанні з академічним мистецтвом; естрадно-розважальний напрям, який синтезує всі пласти музичного мистецтва. Процеси взаємодії породжують новий жанрово-стильовий контент, а у поєднанні з аудіовізуальними та пластичними формами створюють більш глибокий вплив на слухача та глядача. Мова йде не про традиційні синтетичні жанри – опера, оперета, мюзикл, балет та інші, а розглядається процес трансформації сталих музичних форм, пов'язаних з хоровим мистецтвом.

Дослідники, які вивчають процеси театралізації хорового виконавства, звертаються до аналізу творчості відомих професійних колективів, а саме: Муніципального академічного камерного хору «Київ» (диригент М. Гобдич), Академічного камерного хору «Хрещатик» (диригент П. Струць), Галицького

камерного хору «Євшан» (керівник І. Кресленко), Подільського камерного хору «Леонтович-капела» Вінницької обласної філармонії ім. М. Леонтовича (керівник О. Бабошина) та інших хорів, в тому числі студентських: хор «Аніма» (диригент Н. Кречко), хор ім. С. Павлюченка (диригент О. Скопцова) та аматорських – заслужений народний ансамбль пісні й танцю України «Дарничанка» (диригент П. Андрійчук) та багато інших колективів, залучених в сучасних арт-проектах, що дотичні до пошуку нових видовищних форм.

Так, серед інноваційних явищ сучасного хорового мистецтва визначимо, за С. Вавришук, появу хорового театру, який втілює диригентсько-режисерські знахідки, де відпрацьовуються інтерпретаційні вектори хорового виконавства [1]. Підкреслимо, що театралізація хорового виконавства висвітлила бажання наукової спільноти шукати сучасні визначення цих процесів, як от: хоровий театр-сцена (за Г. Супруненко); дослідниця Я. Кириленко уточнює визначення «хоровий театр» і надає пояснення, що він «існує у двох різновидах: хоровій виставі і театралізованому «збірному» хоровому концерті. Хорова вистава виникає в результаті модифікації одного окремого хорового твору, як правило, достатньо масштабного, у театральньо-хорове видовище» [3, с. 115]. Процеси трансформації хорової партитури і взаємодію художнього образу з театралізацією вивчає в своїх розвідках О. Дондик [2].

Зупинимось на практичній реалізації процесів театралізації хорового виконавства і зазначимо, що хорові твори, створені на фольклорному матеріалі, більш природно відтворюють драматургію музичного твору, застосовуючи елементи обрядовості, які притаманні тому чи іншому джерелу.

Аналізуючи аранжування Івана Бідака «Ой, на Івана Купала» у виконанні Галицького камерного хору «Євшан», розуміємо які засоби театралізації були використані керівником хору (І. Кресленко) та режисерською групою. По перше, творча група дотримувалася історичних, традиційних, обрядових канонів – пісня присвячена одному з найважливіших українських свят – Івану Купалу, яке пов'язане з літнім сонцестоянням, водою та природою. У тексті пісні йдеться про кохання, природу, а також про обряди, пов'язані з цим святом, такі, як: плетіння вінків і таке інше [6]. По друге, аранжування Івана Бідака є

прикладом дбайливого ставлення до джерела та застосування засобів музичної виразності, формотворення, які надали можливість візуалізувати та театралізувати хорову партитуру без втрат для музичного матеріалу. Хор «Євшан» в своєму проєкті відтворює хорову партитуру, її динамічний план, темп, співвідношення партії соліста та хору з перенесенням та поглибленням художнього змісту на елементи театралізації. До них відносимо: рух та пластику в особливому темпі твору; костюми, атрибути свята – вінки, багаття; кольори відеоряду; гра акторів-артистів хору, відповідно змісту пісні. Все це створює особливу атмосферу свята, відчуття єдності з природою.

Висновки

Сучасне хорове виконавство творчо переосмислює процеси інноваційних підходів до створення нових форм та сценічного втілення художньо-образної сфери в музичному мистецтві. Завдяки взаємодії різноманітних напрямків розширюється коло можливостей у академічних формах музикування, а театралізація поглиблює емоційне сприйняття інтерпретаційного задуму.

Список використаних джерел

1. Ваврищук С. П. Сучасний український хоровий театр: проблеми художньої інтерпретації. *Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису*. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2022.
2. Гусак, В. А., & Купчик, В. А. (2023). Провідні риси хорового письма Івана Бідака (на прикладі хорової обробки української народної пісні «Ой на Івана Купала»). *Академічні візії*, (22). вилучено із <https://www.academy-vision.org/index.php/av/article/view/539>
3. Дондик О. І. Творче переосмислення естрадних жанрово-стильових параметрів в сучасному українському хоровому виконавстві (на прикладі концертної діяльності Академічного камерного хору «Хрещатик»). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2016. Вип. 36. С. 253–260.
4. Кириленко Я. О. Театралізація в сучасному українському хоровому концерті: теорія і практика: монографія. Дніпро: ЛПРА, 2017. 216 с.
5. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : *автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства* : 17.00.01. Харків, 2003. 20 с.
6. Коропецька А. Свято Івана Купала: походження та історія. <https://life.pravda.com.ua/society/2023/06/29/255111/>

Жабчик Олександр Олегович
здобувач вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: sashabarsa203@gmail.com
Науковий керівник: викладач, **Ковмір Наталія Вікторівна**

ОБРАЗ РІДНОГО КРАЮ В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ТА АВТОРСЬКИХ ПІСНЯХ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ

Актуальність теми зумовлена важливістю розуміння ролі пісенного фольклору та сучасної музики в формуванні національної самосвідомості українців. Українська народна і авторська пісенна творчість не тільки відображає історичні події та соціальні явища, а й сприяє формуванню єдності народу. Через образ рідного краю пісні передають почуття любові до Батьківщини, гордості за національну культуру та поваги до рідної землі, що особливо актуально в умовах сучасних викликів і зростаючої зацікавленості у відродженні культурних традицій. Крім того, тема є актуальною в контексті відродження української мови, адже мова і культура взаємопов'язані, а пісні є одним з ефективних засобів популяризації та збереження рідної мови. Образ рідного краю в українських народних та авторських піснях виступає як багатозаровий культурний символ, що відображає емоційне та духовне ставлення українців до своєї землі. Через цей образ передається глибока любов до рідної природи, цінування традицій і відчуття приналежності до рідної спільноти.

Мета: розкрити значення образу рідного краю в українських народних та авторських піснях як важливого елементу культурної спадщини, що формує національну самосвідомість і зберігає історичну пам'ять (на прикладі творів «Стоїть гора високая» в обробці Д. Січинського та «У мене був коханий, рідний край» М. Лисенка).

Основні результати дослідження

У творчому доробку видатного композитора Миколи Віталійовича Лисенка понад 100 романсів. Цікаво, що свій мистецький шлях композитор розпочав саме з сольної вокальної музики, до якої повертався протягом усього життя. Найбільшу кількість солоспівів він створив у 1860 - 80-х роках, період, який став часом його інтенсивних музичних і художніх пошуків. У своїх ранніх романсах композитор надавав перевагу темам, пов'язаним із тяжкою жіночою долею та соціальною несправедливістю, розкриваючи соціальні питання, близькі до його слухачів. Пізніші твори, написані в 1880-ті роки, відзначаються

ще більшою драматичною глибиною та складністю, що свідчить про зрілість Лисенка як митця.

У 1890-ті роки Микола Лисенко звернувся до лірики Генріха Гейне, що відзначалася емоційною насиченістю та багатством образів. В цей період композитор створив чудові вокальні твори, такі, як: «Чого так поблідли троянди ясні», «Не жаль мені», «Коли настав чудовий май» та «У мене був коханий, рідний край». Ці романси вирізнялися витонченим музичним стилем та індивідуальним підходом до вираження ліричних почуттів. Особливістю творів Лисенка цього періоду стало поєднання європейських музичних традицій з національними мотивами українського фольклору, що сприяло формуванню його унікального музичного стилю.

В творі «У мене був коханий, рідний край» образ рідного краю постає як багатогранний символ, що втілює не лише фізичне місце, але й емоційний стан головного героя. Пейзажні описи створюють яскраву картину рідного краю: степи, лани, гаї та садки формують відчуття затишку та знайомості. Природа тут не просто фон, а активний учасник емоційного досвіду героя, підкреслюючи його зв'язок із місцем, де він виріс. Образ рідного краю пронизаний ностальгією. Рідний край також символізує і рідна мова, якою звертається його кохана, цим самим він підкреслює свою приналежність до української культури. Крім того, рідний край стає уособленням мрії, до якої герой прагне, але яку неможливо досягти. Фраза «Ні, то був сон», яка лейтмотивом проходить через весь твір, вказує на те, що його спогади про рідний край і кохання залишаються лише мрією, підкреслюючи безнадійність і тугу. Таким чином, образ рідного краю у творі є багатошаровим і глибоким, втілюючи фізичну реальність, емоційні переживання, культурну ідентичність та мрії героя.

Зовсім по-іншому відображається образ рідного краю в солоспіві «Стоїть гора високая» в обробці Дениса Січинського – одного з найвизначніших західноукраїнських композиторів XIX століття. Січинський був першим композитором Західної України, який відважився ступити на важкий шлях композитора-професіонала, заклавши основи професіональної музики, що

потім так блискуче розвинулася в творчості С. Людкевича та молодшого покоління українських композиторів.

Солоспів «Стоїть гора високая», написаний на вірша Л. Глібова «Журба», давно став досить популярним, оскільки надзвичайна мелодійність і задушевність, глибокий ліризм і щирість почуттів, закладених у ньому, органічно поєдналися з народнопісенним мелосом, що виразив у своєму творі Д. Січинський.

В даному творі образ рідного краю представлений як символ гармонії, стабільності й меланхолійної краси, що поєднує природні й людські цінності. Опис високої гори, гаю, річки та верб біля берега створює уявний простір, де природа і людина зливаються в єдину картину, що передає відчуття єдності з рідною землею. Автор використовує природні символи для глибшого осмисленняплинності часу та швидкоплинності людського життя. Гора і зелений гай втілюють стійкість, а річка і верби асоціюються з невпинним рухом часу, мінливістю буття і сумом за минулою молодістю. Верб, які схиляються над річкою і ніби «журяться», втілюють передчуття осені й незворотного приходу старості, коли листя зникає, подібно до людської молодості, що минає і не повертається.

Такий підхід має корені в українському фольклорі, де образи природи, зокрема верби, гори й річки, виступають метафорами для передачі національної ідентичності, цінностей та колективної пам'яті. Верб в українській культурі символізує сум за минулим, жіночу долю, а також духовне коріння народу, що зберігає традиції та пам'ять предків. Водночас, річка як символ життя і часу є уособленням незворотного руху вперед, що втілює філософський погляд на життя як неповторний і єдиний цикл.

Таким чином, у творі «Стоїть гора високая» не лише передаються естетичні цінності та почуття, пов'язані з рідним краєм, а й відображається історико-культурний пласт українського світосприйняття. Він засвідчує тяглість традиційного образного мислення, що розглядає природу як носія національних символів, а природні зміни – як алегорії людського існування, швидкоплинного і незворотного.

Висновки

В даних творах образ рідного краю постає як глибоко емоційний символ, що відображає не лише фізичну реальність, а й внутрішній світ героїв. Рідний край асоціюється з ностальгією, любов'ю та спогадами, підкреслюючи зв'язок між особистістю і її культурним корінням. Природа виступає не лише фоном, а й активним учасником емоційного досвіду, який формує відчуття затишку і знайомості. Отже, у цих творах рідний край стає уособленням духовного спадку, що зберігає пам'ять про минуле, формуючи національну самосвідомість через переживання й емоції.

Список використаних джерел

1. Божко Л. Солоспіви Миколи Лисенка: деякі виконавські аспекти. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2013. Вип. 27/ С. 113-120. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2013_27_14
2. Деко О. Де стоїть гора високая? Рідний край. 2012. № С.174-182. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Almpolt_2012_2_31.
3. Микола Лисенко: Гетьман української музики. [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://np.pl.ua/2023/03/mykola-lysenko-hetman-ukrainskoi-muzyky/>
4. Січинський Д. Вокально-хорові твори: навчально-методичний посібник автор-упорядник Ганна Карась. Івано-Франківськ: Фоліант, 2015. 156 с.

Кожем`яка Ліна Миколаївна

здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: kozemakalina1@gmail.com

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент *Скопцова Олена Михайлівна*

ТВОРЧІ ІНТЕНЦІЇ ОЛЕКСАНДРА БІЛАША

Актуальність. Олександр Білаш є композитором, твори якого мають надзвичайну цінність для української культури. Його пісні стали тим підґрунтям, на якому зростали покоління українців. Проте якщо композиторський спадок Білаша є широко відомим та популярним, інші форми його творчої активності не настільки висвітлені в музикознавчій літературі. Актуальним завданням є окреслення різних аспектів біографії композитора, які дозволять сформувати уявлення про характер митця та виміри його художньої обдарованості.

Мета дослідження полягає в тому, щоб розкрити багатогранність творчих інтенцій видатного українського композитора Олександра Білаша. Через висвітлення маловідомих аспектів його творчості можна краще зрозуміти його мистецький шлях, важливість як поета і композитора, а також його впливу на розвиток української культури.

Основні результати дослідження

Олександр Білаш є відомим українським композитором, чий творчий спадок неодноразово досліджувався в рамках наукових праць ще за його життя. Однак, для повного розуміння багатогранності його таланту необхідно звернути увагу на менш досліджені аспекти його мистецької діяльності. Олександр Білаш постає як надзвичайно талановитий митець, чії творчі інтенції виявлялися в різних формах, інколи у несподіваний спосіб, попри численні життєві труднощі, з якими йому доводилося стикатися.

Дослідження шляхів розвитку видатних діячів мистецтва часто створює уявлення про необхідність специфічних умов для розкриття їхнього таланту. Проте шлях кожного митця є унікальним і часто результатом подолання різноманітних перешкод. Зокрема, Олександр Білаш був єдиною дитиною в родині, де батьки не мали значних матеріальних статків, що було типовим для українських родин сільської місцевості. Мати композитора відіграла ключову роль у підтримці його прагнення до музичної освіти, навіть попри фінансові труднощі, що виявилось у її рішенні продати єдину корову задля придбання баяна. Відсутність формальної музичної освіти не завадила Олександрові оволодіти інструментом на слух, що стало важливим етапом у його подальшому становленні як музиканта. «Цікаво, що розпочинав музичну кар'єру як справжній народний музикант: грав, за власними словами, «не по нотах, а по весіллях» – спочатку на саморобному баяні, згодом на акордеоні. Звісно, тоді ще про нотну грамоту не йшлося – Сашко грав – і як грав! – виключно «по слуху», як десятки поколінь народних виконавців-самоуків» [2].

У свої 15 років Білаш прибув до Києва, де його видатна пам'ять та здатність до відтворення музичних творів справили враження на музикантів, з якими він виступав, аби заробити на життя. У музичному училищі він не лише оволодів нотною грамотою, а й навчився грати на фортепіано, що допомогло

йому надалі виконувати власні твори з високою майстерністю. Його здатність захопити слухачів грою та співом була однією з найвизначніших рис артистичного обдарування митця. Його спроможність запалити слухачів своєю грою, вміння заспівати рядки з власних творів нікого не лишали байдужими, адже він був подібний до «творчого вулкану, якого не можна спинити» [1].

Творчий метод Білаша відзначався прагненням до досконалості та відмовою від компромісів. Під час роботи з співаками він ретельно контролював виконання кожного музичного фрагмента, постійно вказуючи на інтонаційні та ритмічні нюанси. Педагогічна майстерність композитора виявлялася в його здатності донести до виконавців свою художню концепцію і вимагати належного інтерпретування твору. Багато провідних співаків згадували про свою співпрацю з Олександром Білашом, серед них Анатолій Мокрицький, який ділився спогадами про те, як композитор пропонував одразу ознайомитися з його новою піснею, запалюючи бажання виконувати її. Кожен твір сприймався ним як такий, що створений з великою любов'ю та пристрасстю, тому не може відтворюватись абияк.

Крім того, важливим аспектом творчої діяльності Олександра Білаша було його поетичне обдарування. Він неодноразово поєднував музику з поетичним текстом, створюючи опуси, в яких музика і поезія органічно взаємодіяли. Про це свідчать його власні поетичні рядки:

«В мелодії нота, як буква у слові,
Мелодія в пісні, як слово в рядку.
А пісня алмазом виблискує в мові,
А мова у музиці – травнем в садку...» [2].

Творчість Білаша відзначалася надзвичайною уважністю до вербального тексту. Він сам писав багато поетичних творів, тому сприймав втручання у текст своїх пісень дуже болісно. Як зазначав відомий український поет Дмитро Павличко, перед концертом у Палаці «Україна» з піснею «Два кольори» надійшло розпорядження змінити текст, проте митці відстояли свою позицію. Багато часу Павличко та Білаш проводили разом у творчих пошуках, джерелом натхнення для яких були народні пісні. Павличко згадував: «З цими піснями я

прийшов до Сашка. Цими піснями я йому сподобався. Він відчув, що раптом відкриває для себе музичний простір український, патріотичний, якого він не знав» [1]. Таким чином, багатогранність таланту Олександра Білаша виявляється у його композиторській, педагогічній та поетичній діяльності, що робить його одним з видатних представників українського музичного мистецтва.

Висновки

Олександр Білаш залишив глибокий слід в українській культурі як надзвичайно обдарований композитор та поет. Його творчість базувалася на інтуїтивному розумінні музики, яке формувалося з дитинства, та поетичному дарі, що сприяв створенню унікальних музичних творів. Незважаючи на складні життєві обставини, Білаш зумів реалізувати свій потенціал, завжди дотримуючись високих мистецьких стандартів і вміння передавати глибокі емоції через свої твори. Його спадок залишається важливим джерелом натхнення для багатьох музикантів та шанувальників українського мистецтва.

Список використаних джерел

1. Пам'яті Олександра Білаша. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ERfgbbtC6sY> (дата звернення: 12.10.2024).
2. Творчі кольори Олександра Білаша: до 90-річчя видатного композитора з Полтавщини. URL: <https://poltava.to/project/6716/> (дата звернення: 12.10.2024).

Крамар Маргарита Олександрівна
здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: kramargarita2020@gmail.com
Науковий керівник: доцент,
професор з/н ***Пістунова Тетяна Василівна***

ХОРОВІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: ВІД ТРАДИЦІЇ ДО МОДЕРНУ

Актуальність. Поезія Тараса Шевченка завжди надихала композиторів, формуючи основи української музичної традиції. Від класичних хорових творів до сучасних аранжувань, хорові інтерпретації його віршів відображають еволюцію стилю та сприйняття української культури. Його поетичний світ сповнений глибоких переживань, фольклорних образів і філософських роздумів над долею людини і народу, які відображені в різноманітних музичних і художніх жанрах

Мета: на прикладі хорових інтерпретацій поезії Тараса Шевченка дослідити вплив поетичного слова на трансформацію народнопісенної мелодійності, на ладово-ритмічні та композиційні зрушення.

Основні результати дослідження

У традиційному аранжуванні творів, створених на основі Шевченкових віршів, акцент робиться на мелодійності та виразності. Ці твори вбирають у себе елементи народної музики, що дозволяє передати глибокі емоції та патріотичний дух.

Олександр Шокало – шевченкознавець, культуролог, – акцентував увагу на визначальному мистецькому методі Шевченкової поезії, а саме вільній смислово-звуковій інструментовці вірша, що яскраво виявляється у вільній ритмомелодиці й природному ладовому інтонуванні, в інтонаційній волі, яка забезпечує народнопісенну мелодійність. [6] Маестро П. Муравський та представники його хорової школи в унікальному зібранні хорових творів на вірші Т. Шевченка «Зібрання хорових творів у семи томах «Тарас Шевченко. Пісенний «Кобзар». Хорова Шевченкіана» [6] систематизували хорові твори від середини XIX – до початку XXI століття та надали можливість проаналізувати жанрово-стильові особливості хорових партитур, відстежити унікальність композиторського письма знаних митців, які зверталися до поезії Т. Шевченка; зокрема – М. Лисенко, М. Вербицький, С. Воробкевич; забуті композитори – Г. Гладкий, Д. Крижанівський, К. Борисюк та ін. Як зазначив у вступному слові П. Муравський: «Високомистецьке хорове озвучення проникливої Шевченкової поезії дає потужне відчуття волі й спонукає людей до культурного саморозвитку». [6]

Перші хорові аранжування Шевченкових творів виконувалися в рамках народної музичної традиції. Такі музичні твори, як «Думи мої, думи», стали

невід'ємною частиною репертуару українських хорових колективів. Музична Шевченкіана в класичному аранжуванні зберігала емоційний заряд і зміст оригіналу, надаючи йому нового звучання. [1, с. 27]

У ХХІ столітті, з розвитком нових стилів і напрямків, хорові інтерпретації Шевченка почали відображати сучасні музичні тенденції. Композитори стали сміливо експериментувати в напрямку жанрово-стильового синтезу, впроваджуючи у твори елементи джазу, року та електронної музики, в сфері формотворення – від простої пісенної, куплетно-варіаційної форми до складних структур з вплетення поліфонічних елементів розвитку.

Наприклад, у творчості сучасних українських композиторів, таких, як Станіслав Бондар, спостерігається вплив джазу та інших жанрів. Він вказує на адаптацію традиційних тем у нових стилях, що надає їм актуальності для сучасного слухача [4, с. 279-288] і є привабливим для реалізації інтерпретаційних ідей молодих митців.

Також, дослідниця О. Гузій вказує на вплив Шевченкової поезії на рок-музику, що демонструє унікальність його творчості. Сучасні композитори шукають нові способи виразити Шевченка, використовуючи електронні засоби та нові формаційні підходи, що робить його творчість доступнішою для молоді. [5, с. 591-597]

Висновки

У результаті проведеного дослідження можемо стверджувати, що хорові інтерпретації поезії Тараса Шевченка продовжують модернізувати, від класичних традицій до сучасних музичних експериментів. Це свідчить про гнучкість його творчості та її здатність адаптуватися до нових умов культурного середовища і створювати більш широке коло прихильників поезії Кобзаря та народнопісенного виконавства.

Список використаних джерел

1. Бентя Ю. В. Музична Шевченкіана в особових фондах українських композиторів (з архівних зібрань ЦДАМЛМ України) [Електронний ресурс].

- Архіви України*. 2014. № 3. С. 5-28. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ay_2014_3_2 (дата звернення: 27.10.2024).
2. Берегова О. Шевченкіана в українській композиторській творчості ХХ століття [Електронний ресурс]. *Культурологічна думка : щоріч. наук. пр. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології*. Київ, 2014. №7. С.9. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2014_7_4 (дата звернення: 27.10.2024).
 3. Бобечко О. Ю. Музична шевченкіана у творчому доробку сучасних бандуристок України [Електронний ресурс]. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2014. Вип. 25. С. 14-20. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2014_25_4 (дата звернення: 27.10.2024).
 4. Бондар С. Музична шевченкіана у творчості сучасних харківських композиторів [Електронний ресурс]. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського*. Харків, 2015. Вип. 42. С. 279-288. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2015_42_27 (дата звернення: 27.10.2024).
 5. Гузій О. Поезія Тараса Шевченка у сучасній українській рок-музиці [Електронний ресурс]. *Шевченкознавчі студії : зб. наук. пр. / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка*. Київ, 2014. Вип. 18. С. 591-597. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Shs_2014_18_66 (дата звернення: 27.10.2024).
 6. Тарас Шевченко. Пісенний кобзар. Хорова Шевченкіана. Зібрання хороших творів у семи томах. Укл. П. Муравський. Передмова І. Павленко. Київ : 2020.

Мацкевич Таїсія Едуардівна
здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: taisamathevyh@gmail.com
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент **Скопцова Олена Михайлівна**

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКИХ БАЛАД, ЗАПИСАНИХ АНДРІЄМ КОНОЩЕНКОМ НА ХЕРСОНЩИНІ (НА ПРИКЛАДІ БАЛАДИ «ВІДЛІТАЛИ ВСІ ЛАСТІВКИ РЯДОЧКАМИ»)

Актуальність. Важливу частину українського народного фольклору становить категорія епічних та ліро-епічних пісень, до яких фольклористи зазвичай відносять думи, історичні пісні та балади. Власні класифікації цих категорій у своїх монографіях пропонували такі науковці, як С. Грица О. Дей, А. Іваницький, тощо. [1 - 3]. Кожен із згаданих видів пісень становить важливу частину українського фольклору – це зумовлює актуальність дослідження про жанр балади.

Мета дослідження: дослідити жанрові особливості українських балад, на прикладі записаної Андрієм Конощенком на Херсонщині балади «Відлітали всі ластівки рядочками».

Основні результати дослідження

Жанр балади є достатньо розповсюдженим у європейській літературі. Питання взаємозв'язку із «звичайною» баладою українських народних балад є доволі заплутаним та не до кінця дослідженим. Народна балада, на відміну від, наприклад, дум, не є притаманною лише українській фольклорній традиції; більшість слов'янських балад мають велику кількість спільних рис із українською. Для розуміння явища ми оберемо дефініцію дослідника цього жанру Г. Нудьги: «Балада – «жанр ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного чи соціально-побутового змісту з драматично напруженим сюжетом, у якому наявні елементи надзвичайного» [7, цит. за 6, С. 50]. Українські народні балади, в цілому, відповідають цьому загальному визначенню, але додатково наділені особливостями саме українського епічного мелосу. Балади класифікуються та поділяються за генезою (походженням) конфліктів та за тематикою. А. Іваницький за змістом пропонує поділяти балади на 4 основні групи: з фантастичними та легендарними сюжетами; балади про сімейні та любовні драми (сімейна та любовна / дошлюбна тематика іноді розділяються); балади з історичною підосновою; соціально-побутові балади [3, С. 142].

Українські балади були розповсюджені по всій етнічній українській території. Зафіксовані вони були на Поліссі та Поділлі, на Слобожанщині та Придніпров'ї. Одним з дослідників регіону Херсонщини, який досліджував ліро-епічну та епічну пісенність, був Конощенко Андрій (Справжнє ім'я – Грабенко Андрій Михайлович. Псевдонім також зустрічається у варіанті «Коношенко») (1857-1932). Доволі відомою на Херсонщині є його громадсько-політична діяльність – він був гласним Херсонської міської думи, лідером українських громад, редактором журналів, автором історичних праць. Його політична діяльність реалізовувалася в часи російської імперії, продовжилася у короткий період існування УНР, та закінчилася за часів СРСР. Менш вивченою є його етнографічна діяльність. Він підтримував дружні зв'язки з М. Лисенком

(під впливом якого у 1870-х роках захопився фольклористикою і продовжував листуватися), О. Русовим, Дніпровою Чайкою (з голосу якої записав кілька українських пісень), М. Чернявським, Є. Чикаленком, С. Єфремовим та ін. Записав понад 400 українських народних пісень, які частково увійшли до збірок «Українські пісні» (О., 1900; 1902) та «Українські пісні з нотами» (К., 1906) [4].

Сюжет балади «Відлітали всі ластівки рядочками», записної А. Конощенком, полягає у тому, що ластівка-мати, під час відльоту її ключа, просить всіх почекати через те, що її дитина захворіла. Від хвороби ластів'ятко помирає, а горююча мати просить землю: «Возьми мене з дитяточком враз до ями». Як бачимо, прийом уособлення (перенесення людських властивостей на феномени живої чи неживої природи) додає баладі того самого надзвичайного елемента. За тематикою, не зважаючи на те, що її дійові особи є птахами, цей твір є баладою про сімейну драму.

Які ж особливості баладного жанру проявляються у баладі «Відлітали всі ластівки рядочками»? В першу чергу, вкажемо на виключну кантиленність і пісенність викладу. А. Іваницький класифікує балади не тільки за тематикою, але й за стилем виконавства: епічний, пісенний та протяжний стиль. Якщо епічний стиль вміщає більше драматичності та речитативу (такі балади частково нагадують думу), то різниця пісенного та протяжного стилів є тонкішою. Протяжний стиль поширений у гуртовому виконавстві Лівобережжя і Подніпров'я. Якщо у пісенному стилі панують виразні та індивідуалізовані наспіви, то у протяжному стилі мелодії досить часто бувають невиразними та погано запам'ятовуються. Його сенс у пануванні стихії співу, «витягання»; темброво-драматургічної напруженості [3]. На це вказує, зокрема, змінність мелодії по строфам (перша група – 1, 3, 8 строфи; друга група – 2, 4, 9; третя група: 5, 6, 7); її постійне оспівування устоїв. Постійна зміна близьких інтервалів – секунд, в тому числі, збільшених, – сприяє відчувати мелодію не як конкретний наспів, а як стан.

Цікаво помітити використання думного ладу; зокрема, на це вказує використання четвертого та шостого високого щабля у звукоряді від звука «ре». На відміну від ладу, який у теорії музики зазвичай називають «гуцульським»,

думний лад є, на нашу думку, його розширенням. У такому випадку ввідний звук до нижнього устою (першого щаблю) є гармонічним (сьомий високий щабель), а ввідний звук до верхнього устою (першого щаблю октавою вище) є натуральним (сьомий низький ступінь) [6]. Хоч у баладі не є присутньою високий «до-бекар», але вже присутність низького «до-дієзу» вказує на належність звукоряду, який використовує балада, не до гуцульського, а саме до думного ладу. Це може слугувати непрямым доказом однієї природи балад та дум у категорії ліро-епічних пісень.

Висновки

Нами були коротко описані основні властивості жанру балади. Вони добре проявляються на прикладі балади «Відлітали всі ластівки рядочками», записаною фольклористом А. Конощенком на Херсонщині. Ця балада за тематикою належить до категорії любовних та сімейних драм, а за стилем виконавства – до протяжного стилю. Звукоряд балади влаштований у думному ладі, що може вказувати на генетичну єдність балад та дум у категорії ліро-епічних пісень.

Список використаних джерел

1. Грица С. Й. Мелос української епіки. 2015.
2. Дей О. І. Українська народна балада. К., 1986.
3. Іваницький, Анатолій Іванович. Український музичний фольклор : підруч. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 3-є вид. доп. Вінниця: Нова книга, 2004. С. 141-147. Режим доступу: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000014402> .
4. Конощенко Андрій / О. А. Макієнко // *Енциклопедія Сучасної України* [Електронний ресурс] / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2014. Режим доступу : <https://esu.com.ua/article-4543> .
5. Конощенко Андрій Михайлович // *Українська музична енциклопедія*. У 2 т. Т. 2. [Е – К] / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С. 527-528. Режим доступу: https://shron3.chtyvo.org.ua/Skrypnyk_Hanna/Ukrainska_muzychna_entsyklopedii_a_Tom_2.pdf

6. Луканюк Б. Думовий лад. Причинок до теорії модальності. Режим доступу: https://philology.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/12/Rodyna_Kolessiv_Lukanyk_B_Dumovyj_lad_2013.pdf .
7. Нудьга, Г. А. Українська балада : (з теорії та історії жанру). Київ: Дніпро, 1970. 257 с. , [1] с. Режим доступу: https://shron1.chtyvo.org.ua/Hryhorii_Nudha/Ukrainska_balada.pdf?PHPSESSID=p6qg0vtfjjphq71073f55nc7n4 .

Натьортишева Поліна Василівна

здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»

Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: polinanatyortysheva@gmail.com

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент **Скопцова Олена Михайлівна**

РАЙСА КИРИЧЕНКО – ДУША УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ

Актуальність. Раїса Кириченко є однією з найяскравіших постатей в українській пісенній культурі. Її ім'я стало символом душі кожного українця, голосом якої відлунюють найглибші почуття та прагнення нашого народу. Вивчення творчої спадщини Раїси Кириченко є важливим не тільки для збереження культурної пам'яті, але й для розуміння того, як музика формує національну ідентичність і зберігає традиції. У сучасний період відродження інтересу до автентичної української пісні та фольклору, дослідження творчого шляху цієї видатної співачки дозволяє осмислити культурні процеси, що досі мають значний вплив на українське суспільство.

Мета: аналіз творчого спадку Раїси Кириченко, її внеску в розвиток української народної пісні та значення її діяльності для сучасної української культури. Також досліджується, яким чином Кириченко вплинула на популяризацію народної пісні та збереження української ідентичності в періоди політичної нестабільності та соціальних змін.

Основні результати дослідження

Раїса Опанасівна Кириченко народилася 14 жовтня 1943 року в селі Землянки на Полтавщині, у звичайній сільській родині. З дитинства вона була оточена народними піснями, що звучали на святах, весіллях, а також у повсякденному житті сільської громади. Цей вплив закарбував у її серці любов до українського фольклору. Перші кроки до професійної кар'єри були нелегкими: Раїса не мала спеціальної музичної освіти, але відчувала глибокий зв'язок із народною піснею. Вона починала співати у самодіяльних колективах,

а згодом долучилася до професійного ансамблю «Льонок», де її талант швидко помітили.

З 1968 року Раїса Кириченко стала солісткою ансамблю «Веселі солісти» Полтавської обласної філармонії. Згодом вона створила свій власний колектив – «Чураївна», з яким виступала на різних сценах України та за кордоном. Її спів став справжньою візитівкою української народної пісні в Європі, Північній Америці та Азії. Кириченко виступала не тільки на концертних майданчиках, але й часто співала у храмах і на вулицях міст, зокрема під час акцій протесту на захист української мови та культури. Її пісні у записах лунали під час Помаранчевої революції та інших важливих подій в історії України.

Проаналізуємо музичний стиль та репертуар співачки. Раїса Кириченко була виконавицею, яка вміла поєднувати традиційний народний спів із сучасними музичними аранжуваннями. В її репертуарі значне місце займали пісні, які відображали повсякденне життя, любов до рідної землі, радощі та трагедії українського народу. Найвідоміші її пісні: «Мамина вишня», «Два кольори», «Я козачка твоя», «Чураївна», «Степом, степом», «Лелеча доля». Унікальність її виконання полягала в тому, що вона могла вловити найглибші емоції і передати їх через пісню.

Раїса Кириченко співпрацювала з видатними українськими композиторами, серед яких Олександр Білаш, Платон Майборода, Володимир Верменич, Ігор Поклад. Композитори писали для неї пісні, що стали класикою української музики. Вона виконувала твори як а капела, так і з оркестровим супроводом, що підкреслювало багатогранність її таланту.

Творчість та особистість Раїси Кириченко неодноразово ставала об'єктом уваги кінематографістів і телевізійних програм. Її життя та внесок у культуру були увічнінені в документальних фільмах та біографічних передачах:

1. Фільм «Мамина вишня» (2000). Цей документальний фільм був створений за підтримки Національної телерадіокомпанії України. У стрічці розповідається про життя та творчий шлях співачки, її найвідоміші пісні та стосунки з композиторами, зокрема з Олександром Білашем. Фільм також

розкриває глибокі патріотичні почуття Кириченко та її боротьбу за українську культуру в непростих умовах радянської доби.

2. *Телевізійний цикл «Життя видатних українців: Раїса Кириченко»* (2005). Цикл програм про видатних діячів української культури, серед яких окремий випуск присвячений Раїсі Кириченко. У програмі брали участь її друзі, колеги та рідні, які розповідали про особистість співачки, її любов до України та незламний дух.

3. *Фільм «Два кольори долі»* (2011). Це біографічний фільм, що фокусується на особистому житті Кириченко, її стосунках з чоловіком і боротьбі зі складними життєвими обставинами. Фільм підкреслює її силу характеру та стійкість перед життєвими викликами.

4. *Телевізійна програма «Незабутні»* (випуск про Раїсу Кириченко, 2020). У цій програмі, що виходить на телеканалі «UA: Перший», відомі діячі культури розповідають про значення творчості Кириченко для сучасної української пісні.

Щодо впливу виконавиці на розвиток української культури зауважимо, що Раїса Кириченко не тільки популяризувала українську народну пісню, але й зміцнювала національну ідентичність в період культурних і політичних потрясінь. Її творчість була важливою у часи політичних змін, таких, як розпад СРСР та здобуття Україною незалежності. Вона стала символом нескореності та патріотизму, її пісні лунали на майданах під час революційних подій та акцій національного спротиву. Раїса Кириченко своєю творчістю внесла величезний вклад у збереження та розвиток української національної традиції. Вона здобула численні нагороди, серед яких звання Героя України та Народної артистки України, що підкреслює її особливий внесок у культуру держави. Завдяки їй, українська пісня отримала нове життя і стала популярною не тільки в Україні, а й за її межами.

Висновки

Раїса Кириченко залишила слід у серцях мільйонів своїм глибоким, зворушливим виконанням пісень, що торкалися душі кожного слухача. Її творчість була не просто професійною діяльністю, а справжнім служінням

українській культурі. Вона залишила після себе незабутній музичний спадок, що продовжує надихати нові покоління. Дослідження її творчості є важливим не лише для збереження культурної пам'яті, але й для осмислення шляхів подальшого розвитку української народної пісні в сучасному світі.

Список використаних джерел

1. Антонович, С. Народна пісня в житті і творчості Раїси Кириченко. Київ, 2015.
2. Василенко, Л. Життя, присвячене пісні: Раїса Кириченко. Харків, 2012.
3. Гнатенко, О. Раїса Кириченко: душа української пісні. Полтава, 2010.
4. Офіційний сайт Національної спілки композиторів України.
<https://composersukraine.org>
5. Програма «Незабутні», телеканал «UA: Перший», випуск про Раїсу Кириченко (2020).
6. Фільм «Мамина вишня» (2000), Національна телерадіокомпанія України.

Плужник Назар Євгенійович

здобувач вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: n.ye.pluzhnik@ukr.net

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент ***Скопцова Олена Михайлівна***

МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА БОРИСА ГМИРІ: ВНЕСОК В УКРАЇНСЬКУ ОПЕРНУ КУЛЬТУРУ

Актуальність. Актуальність дослідження мистецької спадщини Бориса Гмирі обумовлена його визначним внеском у розвиток української оперної культури. Його творчість мала велике значення для становлення національного оперного мистецтва, адже співак не тільки виконував твори українських композиторів, а й створював нові інтерпретації, які ставали еталонами виконавської майстерності. Окрім того, в сучасних умовах зростання інтересу до національної культури й історії оперного мистецтва, вивчення спадщини Гмирі допомагає краще зрозуміти процеси, що формували українську оперу. Його вплив відчувається і сьогодні, зокрема у виконавській педагогіці, де його техніка та підходи стали фундаментальними принципами навчання майбутніх поколінь співаків. Вивчення творчої спадщини Гмирі є важливим кроком для глибшого усвідомлення значення української оперної культури в глобальному мистецькому контексті.

Мета: всебічний аналіз ролі Бориса Гмирі в українській оперній традиції, зокрема його внеску в популяризацію національних оперних творів та впливу на формування української вокальної школи. Дослідження охоплює його творчий шлях, технічні особливості вокального стилю та роль у формуванні

виконавських стандартів, які стали еталонними для сучасних українських оперних співаків. Основна мета роботи – виявити унікальні риси мистецької діяльності Гмирі, що дозволяють краще зрозуміти його вагомий вплив на українське оперне мистецтво та педагогіку.

Основні результати дослідження

Борис Гмиря розпочав свою кар'єру в 1939 році, дебютувавши у Харківському оперному театрі. Його природжений талант, глибокий бас і непересічна майстерність швидко зробили його одним із найпомітніших виконавців свого часу. Протягом кар'єри він працював у провідних театрах України, зокрема в Київському театрі опери та балету. Гмиря виконував широкий репертуар, який включав твори світової класики (твори Верді, Вагнера, Моцарта) та українських композиторів, зокрема Миколи Лисенка і Бориса Лятошинського. Вибір Гмирею українських оперних ролей був особливим внеском у розвиток національної культури. Його виступи вирізнялися драматичною глибиною, вмінням проникнути в емоційний і психологічний світ героїв, що приносило йому шану і любов аудиторії в Україні та за її межами. Він став символом національного культурного спадку, будучи активно залученим до гастрольної діяльності як в СРСР, так і за кордоном, представляючи українське мистецтво на міжнародному рівні.

Безперечно, потрібно говорити про внесок Б. Гмирі у розвиток української опери. Співак не лише виконував, а й активно сприяв збагаченню української оперної традиції. Виступаючи у провідних партіях національних опер, таких як «Тарас Бульба» та «Наталка Полтавка», він ставив перед собою мету показати багатство і глибину української культури. Його творчість надавала особливого значення українському репертуару, піднімаючи його до рівня загальноєвропейської культурної спадщини.

У виконанні Гмирі українські герої набували глибокого сенсу, через що кожна його інтерпретація ставала культурною подією. Його внесок полягав не тільки в особистій відданості українському оперному мистецтву, а й у формуванні та зміцненні національної ідентичності на сцені. Це стало значним

кроком у напрямку формування унікальної української оперної традиції, що відрізняє її від інших національних шкіл.

Вокальний стиль Бориса Гмирі відзначався винятковою технічною чистотою, м'якістю та глибиною звучання. Його бас мав насичений тембр і надзвичайну експресивність, що дозволяло співакові досягати унікальних ефектів у виконанні кожної ролі. Особливої уваги Гмиря надавав драматургічному аспекту творів, у які він занурювався повністю, створюючи надзвичайно емоційні й реалістичні образи. Кожен твір ставав для нього новою драматичною історією, яку він вмів розповісти з усіма емоційними відтінками та внутрішнім змістом. Цей підхід до виконавства став новим стандартом у вокальній школі, надаючи співакові не лише технічну, а й глибоку психологічну підготовку. Його робота над голосом, технікою дихання та артикуляцією стали основою для формування наступних поколінь українських співаків, які прагнуть досягти такого ж рівня майстерності.

Творча діяльність Б. Гмирі мала вагомий вплив на сучасну українську вокальну школу. Творча спадщина Бориса Гмирі сьогодні є основою для навчання українських оперних співаків. Його записи, а також численні дослідження техніки виконання, служать навчальним матеріалом у вокальних закладах. Сучасна українська вокальна педагогіка використовує його приклад як еталонний, формуючи нові підходи до техніки та інтерпретації, засновані на принципах, закладених Гмирею. Його виконавські стандарти, зокрема емоційне заглиблення у зміст твору та увага до кожної деталі, стали обов'язковими аспектами підготовки співаків в українських музичних академіях. Сьогодні Гмиря залишається зразком для українських вокалістів, а його спадщина – невід'ємною частиною національної оперної культури, що продовжує надихати нові покоління на розкриття глибоких змістів української музики

Висновки

Борис Гмиря є унікальною фігурою в українському оперному мистецтві, адже його внесок не обмежується лише виконавською діяльністю. Він залишив значний слід у формуванні української оперної культури, ставши символом

національної ідентичності на оперній сцені. Його техніка, стиль і підхід до інтерпретації музики стали взірцем для майбутніх поколінь і сьогодні впливають на розвиток української вокальної школи. Його мистецька спадщина продовжує надихати нових виконавців, зберігаючи цінності української музичної культури і сприяючи її розвитку. Його творчий шлях є важливим орієнтиром для тих, хто прагне досягти майстерності у виконавському мистецтві, а дослідження його спадщини сприяє глибшому розумінню української опери як невід'ємної частини світового музичного простору.

Список використаних джерел

1. Артем'єва Л. Борис Гмиря – український оперний співак: Життя та творчість. Київ: Музична Україна, 2008. 256 с.
2. Білаш О. Виконавська майстерність Бориса Гмирі у контексті української опери. *Українська музична культура*. 2015. № 3. С. 45–52.
3. Вербицький І. Українські оперні традиції: від витоків до сучасності. Київ: Наукова думка, 2012. 304 с.
4. Гмиря Б. Вибрані статті і спогади. Київ: Мистецтво, 1989. 214 с.
5. Коваль О. Мистецький шлях Бориса Гмирі: З історії українського оперного мистецтва. Львів: Літопис, 2003. 192 с.
6. Піскунова М. Становлення української вокальної школи: вплив Бориса Гмирі. *Музична спадщина України*. 2020. № 2. С. 73–81.

Тристан Єлизавета Олександрівна

здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання

ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: elizavetatristan@gmail.com

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,

доцент **Тормахова Вероніка Миколаївна**

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ПІСНІ ЯК СКЛАДОВА РЕПЕРТУАРУ НАРОДНО-ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ

Актуальність. Українські народні пісні є невід'ємною частиною національної музичної культури, що зберігає автентичні музичні традиції та відображає багатство духовного світу українського народу. В сучасних умовах зростає інтерес до фольклору та його популяризації. Дослідження взаємодії народних пісень з виконавськими традиціями сприяє збереженню та розвитку національної ідентичності.

Мета: дослідити роль українських народних пісень у формуванні репертуару народно-хорових колективів, вивчити їхній вплив на розвиток

виконавських традицій, збереження національної музичної спадщини та популяризацію української культури.

Основні результати дослідження

Українська народна пісня – це джерело, в якому відбивається буття нашого народу, наші традиції. З українськими народними піснями грали весілля, проводжали в дальню путь, зустрічали новий рік та проводжали старий. Наша пісня існує споконвіку й передається з покоління в покоління. Існує безліч жанрів народних пісень. За своїми ознаками, українську народну пісню можна класифікувати таким чином:

1. Родинно-обрядові пісні (весільні пісні та голосіння);
2. Календарно-обрядові пісні (включають в себе пісні різних циклів: веснянки, колядки, щедрівки, петрівки, русальні, купальські та жнивварські пісні);
3. Український епос (думи, балади);
3. Побутово-ліричні пісні – це загалом пісні, які включають в себе родинно-побутові та соціально-побутові пісні (козацькі, стрілецькі, чумацькі, рекрутські та бурлацькі пісні).

Щодо різновидів українських народних пісень, то їх набагато більше: ліричні, жартівливі, балади, думи, історичні та патріотичні пісні, колискові, танці і хороводи, стрілецькі, наймитські, рекрутські, чумацькі, кріпацькі, козацькі пісні, колядки та щедрівки, купальські пісні та ін.

Українська народна пісня є невід’ємною складовою репертуару народного хору. Як наголошує А. Бондаренко: «Близько 90% репертуару – це українські пісні або авторські композиції на українські тексти...» [1, с. 261]. У контексті хорового виконання, українські народні пісні набувають нових фарб завдяки гармонізації, аранжуванню та колективному виконанню. Саме хор допомагає зберегти та відтворити автентичність творів, водночас створюючи можливості для інтерпретацій і нових творчих підходів.

У репертуарі народно-хорових колективів українські народні пісні представлені різними жанрами, які відображають багатство та різноманітність фольклорної традиції. Як зазначають група авторів: «...основою репертуару

народних хорів є пісні, оброблені для хорового виконання, а також твори написані для подібного складу» [3, с. 230] Основні жанри українських народних пісень, які часто виконують хорові колективи, включають: обрядові, ліричні пісні, жартівливі, козацькі, стрілецькі та ін. Також в репертуарі хорів зустрічаються авторські пісні, що створені в народному стилі.

Під час російського вторгнення 2022-2024 року репертуар хорів став значно збагачуватись піснями з патріотичною тематикою. Наприклад, український народний хор імені Станіслава Павлюченка КНУКіМ включив в свій репертуар відому українську народну (стрілецьку) пісню «Ой у лузі червона калина», яка отримала нову інтерпретацію у виконанні Андрія Хливнюка, лідера гурту «Бумбокс», що прозвучала в перші дні російського вторгнення в Україну. Стара, вже здавалось би «заспівана» пісня набула нового значення. Утворився своєрідний флешмоб. Цю пісню почали виконувати гурти й окремі виконавці, вона входить в репертуар багатьох відомих народних хорів.

Українська пісня лунала і продовжує лунати скрізь. Як доказ того, Україна посіла перше місце на Євробаченні в 2022 році з піснею «Стефанія», гурту «KALUSH». Учасники українського народного хору імені Станіслава Павлюченка створили своє аранжування цієї пісні для ансамблю солістів й розмістили чотириголосне аранжування в соціальній мережі Фейсбук [4].

Як показує приклад пісні «Ой у лузі червона калина», яка після нового виконання Андрієм Хливнюком стала символом опору, пісні, які раніше вважались класичними, знайшли нове звучання й значення в сучасному репертуарі хорів. Ця пісня стала частиною своєрідного музичного флешмобу, її виконують як професійні хорові колективи, так і окремі виконавці, що підкреслює її важливість у збереженні культурної спадщини та національної ідентичності. Також пісні з патріотичною тематикою сприяли об'єднанню суспільства навколо ідеї боротьби за незалежність і свободу України.

Таким чином, патріотичні пісні стали важливим аспектом репертуару народних хорів у цей складний час, допомагаючи не лише зберігати культурну спадщину, а й підтримувати національний дух українського народу.

Висновки

Задля збереження й популяризації народних пісень їх слід включати до репертуару хорів, ансамблів та окремих виконавців. Народно-хорові колективи часто виконують обрядові, ліричні пісні, жартівливі, козацькі, стрілецькі та авторські пісні, створені в народному стилі. Ці жанри пісень у репертуарі хорових колективів дозволяють зберігати та передавати наступним поколінням багаті культурні традиції України. Під час російського вторгнення 2022-2024 років репертуар народно-хорових колективів зазнав значного збагачення патріотичними піснями, які стали важливим елементом культурного спротиву та підтримки національного духу. Народні пісні, особливо з патріотичною тематикою, знову набули популярності, здобувши нові інтерпретації в сучасних умовах.

Список використаних джерел

1. Бондаренко А. Репертуар хору імені Верьовки: жанрова і стильова еволюція. *Науковий простір: актуальні питання, досягнення та інновації*.: матеріали IV Міжнародної наукової конференції «Науковий простір: актуальні питання, досягнення та інновації», 02 грудня 2022 р. Івано-Франківськ, Україна. 2022. С. 260-262.
2. Скопцова. О. М. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець XIX-XX століття) : монографія. Київ : Ліра-К, 2017. 180 с.
3. Шевченко В. В., Ноздріна О. Ю., Павлюкова Г. В. Стильові модифікації репертуару народних хорів. *Young Scientist*. 2017. № 9 (49). С. 229–232.
4. Cover by “Stefania” (Kalush Orchestra) URL: https://www.facebook.com/story.php?story_fbid=695409484902378&id=100032999973821&mibextid=WC7FNe&rdid=PfAAOcPbhfiUwnDP (дата звернення: 28.10.2024)

Філіппенко Катерина Андріївна

здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання

ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: kat170604@gmail.com

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,

доцент **Тормахова Вероніка Миколаївна**

**ФОЛЬК-ОПЕРА «КОЛИ ЦВІТЕ ПАПОРОТЬ» ЯК СИНТЕЗ
АВТЕНТИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ ТА СУЧАСНОЇ
МУЗИЧНОЇ МОВИ**

Актуальність. Зараз спостерігається великий інтерес до українського фольклору у всьому світі. Аналіз фольк-опери «Коли цвіте папороть» дає можливість побачити, як фольклор може бути інтегрований у сучасну музику, не втрачаючи автентичності.

Мета: дослідити творчість Є. Станковича, проаналізувати інтерпретацію композитором народних елементів та їх інтеграцію у сучасну музику.

Основні результати дослідження

Музична мова українських композиторів ХХ-ХХІ століть різноманітна, але багато в чому не досліджена вітчизняними музикознавцями. У сучасному мистецтві сильніше, ніж у попередні епохи, відчувається прагнення до максимальної індивідуалізації художніх рішень, гранична суб'єктивізація самовираження, довільність вияву авторської індивідуальності.

У цій сфері представлена творчість Євгена Станковича, українського сучасного композитора, твори якого входять до Золотого музичного фонду ХХ-ХХІ ст. Він є одною з центральних постатей української музичної культури від другої половини ХХ століття до наших днів. Його творчість постійно поповнюється та включає симфонічні твори, балети, хорові, камерно-інструментальні п'єси, сонати, музику для камерного оркестру та струнного квартету, романси, твори для органу та ін.

Є. Станкович вважається композитором з великим драматичним талантом. Його вишукана композиційна техніка, детальні поліфонічні фактури та споглядальний ліризм нагадують стиль бароко, а постромантична оркестровка надає музиці теплоти та експресії. Роботи композитора є надзвичайними в зображенні емоційної свободи, досконалої технічної майстерності та гнучкості форми.

Фольк-опера «Коли цвіте папороть», написана на лібрето О. Стельмашенка у 1978 році, була створена за замовленням французької концертної компанії «Алітепа» для всесвітньої виставки в Парижі. Літературною основою опери слугували твори М. Гоголя, такі, як «Тарас Бульба» та «Страшна помста», а також обрядовий фольклор, героїчний епос, народні обряди і легенди. Вся музична тканина опери будується на основі

фольклорних інтонацій і мотивів народних пісень. Постановку опери здійснили: диригент Федір Глущенко, хоровий диригент Анатолій Авдієвський, польський режисер Збігнєв Хшановський, художник Євген Лисик і хореограф Анатолій Шекера.

Організаторами було запропоновано провести 25 вистав «Коли цвіте папороть» в Grand Opéra de Paris і контракт на 5 років співпраці. Як згадує Євген Станкович: «було сподівання, що нарешті прийшов час, коли світовий глядач зможе побачити і почути взірець найбагатшого українського фольклору і образів, викладених сучасною музичною мовою, переосмислених композитором і постановником» [1].

Події розгорталися за сценарієм, протилежним до очікуваного. Замість міжнародного визнання на оперу було накладено заборону, яку оголосив один із провідних ідеологів москви. За дві години до початку вистави тисячі глядачів були поінформовані про її скасування. Вистава «Коли цвіте папороть» містила надто потужний енергетичний потенціал і надмірно яскраво втілювала національну ідею, що спричинило тривогу в політичних колах. Художник постановки Є. Лисик зазначив, після перебування в москві: «Україна продемонструвала прагнення до незалежності» [1].

Опера «Коли цвіте папороть» виступає визначним зразком неофольклоризму в оперному мистецтві та має низку новаторських рис. Вперше в оперному жанрі композитор поєднав звучання симфонічного оркестру з автентичним співом народного хору, об'єднавши давні фольклорні традиції з авангардними засобами виразності. Крім того, в оркестрову партитуру були інтегровані народні інструменти, що додало твору унікальної тембральної палітри. Оркестровка опери відрізняється звукозображальністю, відтворює голоси природи за допомогою різноманітних прийомів гри на музичних інструментах та специфічних виконавських технік (тремоло, глісандо, флажолети та ін.).

Композитор трансформувал народні мелодії та танці, надавши їм власного авторського стилю, збагачуючи сучасною гармонією і розширюючи поліфонічний зміст. Важливо зазначити, що цей твір не є простою збіркою

фольклорних елементів або чергуванням пісенних і танцювальних сцен. Він являє собою цілісну, добре структуровану оперно-фольклорну композицію, яка складається з трьох актів. Структура твору заснована на чіткій послідовності пісенних фрагментів, інтегрованих з оригінальними авторськими музичними блоками, що додають йому як оригінальності, так і логічної завершеності. У сольних епізодах опери, таких, як «Русальчині купало» використовуються фольклорні лади, що підкреслюють тісний зв'язок з музичною традицією народних обрядів. Використання народної манери співу акцентує на обрядовому характері мелодії, наближаючи її до фольклорних джерел.

Звуконаслідування умовно поділяються на імітації тваринних, людських звуків і невизначених звуків. Вони відтворюються за допомогою звуків мовлення та шумових елементів. Для досягнення необхідного звукового ефекту композитор використовує сонорні приголосні, шумні дзвінки та глухі звуки. Спільною рисою для всіх «імітацій» є відносно визначена висота, яка може проявлятися в різних регістрах і тривалостях, мати стабільну або змінну висоту звуку, різноманітні типи глісандо, тремоло тощо.

У фольк-опері «Коли цвіте папороть» генетичний авторський стиль відіграє ключову роль, визначаючи образну структуру та драматургію твору. Це спрямовує музичний розвиток на реалізацію головної художньої мети – перетворити фольклорну ідею на професійно завершене мистецтво. Опера прагне втілити гармонію народних обрядів, вишуканість пісенного мелосу та глибину фольклорної експресії, яка охоплює як легендарно-героїчні події, так і побутові реалії, любовно-психологічні конфлікти та міфологічно-фантазійні аспекти буття.

В опері відсутні цитування народних пісень, але багато мелодій, що побудовані на типових зворотах, що притаманні календарно-обрядовому фольклору. Рада Станкович-Спольська писала в своїй дисертації: «Головним інструментом при цьому стає ще один суто український жанровий архетип – пісенна або танцювальна обробка, яка у Станковича очищується від трафаретних стилістичних нашарувань і перетворюється на креативний оперний організм, що постійно трансформується, видозмінюється,

відновлюється чи, навпаки, повністю «розчиняється» в наскрізно-організованому оперному тексті. Градації, між якими пролягають ці обробкові інновації, вражають: від хрестоматійної гармонізації в стилістиці звучання народного хору до фантастичних за складністю авторських жанрових моделей на зразок хорової фуґи» [5].

Висновки

Фольк-опера Євгена Станковича «Коли цвіте папороть» є видатним прикладом синтезу українського фольклору і сучасної музичної мови. Композитор створює оригінальні мелодії, натхненні народною музикою, уникаючи простого цитування, і збагачує їх новаторськими гармоніями та оркестровими рішеннями. Опера втілює національні ідеї, міфологічні образи та традиції, поєднуючи їх із сучасними техніками, що дозволяє глибше розкрити українську культурну спадщину. Твір залишається важливим внеском у популяризацію українського фольклору на міжнародній арені.

Список використаних джерел

1. Голінська О. Фольк-опера «Коли цвіте папороть» Євгена Станковича: український прорив у Львові. URL: <https://mus.art.co.ua/folk-opera-koly-tsvite-paporot-evhena-stankovycha-ukrajinskyj-proryv-u-lvovi/> (дата зверення: 28.10.2024)
2. Дугіна О. М. (2015). Музична культура України ХХ століття у світовому контексті. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. URL: <https://glieracademy.org/wp-content/uploads/2019/04/55-08-Dugina.pdf> (дата зверення: 28.10.2024)
3. Євген Станкович. Фінал опери «Цвіт папороті» (2020). Ковчег Україна. URL: <https://www.kovcheh.ua/uk/video/yevgen-stankovich-final-operi-cvit-paporoti> (дата зверення: 28.10.2024)
4. Колісник І. П. (2015). Становлення української фольклорної опери: від історії до сучасності. Львів: Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2015/12/diss-kolisnyk.pdf> (дата зверення: 28.10.2024)
5. Станкович-Спольська Р. А. (2015). Фольклорні основи в оперній творчості Євгена Станковича. URL: <https://view.officeapps.live.com/op/view.aspx?src=https%3A%2F%2Fmydisser%2Ecom%3A443%2Ffiles%2F34809629%2Edoc&wdAccPdf=0&wdEmbedFS=1> (дата зверення: 28.10.2024)

6. Фурдичко О. І. (2017). Стан та перспективи розвитку української культури в умовах глобалізації. *Вісник Національної академії мистецтв України*. №6. С. 21–27. URL: <https://visnik.org.ua/pdf/v2017-06-21-furdychko.pdf> (дата звернення: 28.10.2024)

Шарінова Елеонора Романівна
здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Диригентсько-хорове мистецтво (народне)»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: shaeleon118@gmail.com
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент **Тормахова Вероніка Миколаївна**

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЛІРИЧНИХ ОБРАЗІВ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ МИКОЛИ ЛИСЕНКА «НІЧОГО, НІЧОГО»)

Актуальність теми: Інтерпретація ліричних образів у камерно-вокальній музиці є важливою складовою виконавського мистецтва, оскільки дозволяє передати глибокі емоційні та філософські переживання, що є особливо значущим в українській музичній традиції, багатій на народну пісенність і образність. Твори Миколи Лисенка відображають національну ідентичність та культурний код українського народу, що робить їх актуальними для сучасного слухача й цікавими для виконавців, які прагнуть досягнути та передати емоційну суть музичного твору.

Мета дослідження: дослідити інтерпретацію ліричних образів у камерно-вокальних творах українських композиторів, зокрема в романсі Миколи Лисенка «Нічого, нічого», акцентуючи на засобах музичної виразності та ролі виконавця у розкритті емоційної глибини твору.

Основні результати дослідження

Ліричний образ є центральним елементом камерно-вокальної музики і важливим засобом вираження внутрішніх почуттів та емоцій героя твору. Поєднання поетичного тексту та музичної лінії створює глибокий емоційний зв'язок між твором і слухачем, розкриваючи найтонші відтінки душевних переживань. Камерно-вокальна музика зосереджується на інтимності та психологічній глибині, роблячи акцент на нюансах ліричного вираження.

В цьому контексті потрібно наголосити на впливі української народної пісенності на формування ліричних образів. Українська музика часто базується на народній пісенній традиції, де ліричний образ відображає глибокі

філософські та емоційні аспекти життя. Твори українських композиторів, зокрема Миколи Лисенка, вплітають народні інтонації у класичні форми, що дозволяє створювати багатогарні ліричні образи, близькі до української душі.

Проаналізуємо твір Миколи Лисенка «Нічого, нічого» як приклад інтерпретації ліричного образу. Твір «Нічого, нічого» створений на слова поета М. Вороного і передає глибокий емоційний стан героя через музику. Мелодійна лінія є плавною і стриманою, підкреслюючи внутрішню тишу, сум і безвихідь героя. Гармонічна структура твору багата на м'які дисонанси, які створюють напругу та глибокий емоційний контраст. Повторювані мотиви у вокальній партії підсилюють відчуття безнадії і постійного внутрішнього конфлікту.

Музичними засобами вираження ліричного образу у творі є:

1. *Мелодія*: плавність мелодії створює відчуття емоційного виснаження і внутрішнього занурення в біль. Мелодійні повтори відображають розпач і циклічність внутрішніх переживань.
2. *Гармонія*: використання гармонічних переходів від мінорних до мажорних акордів символізує зміну настрою та внутрішню боротьбу героя.
3. *Ритміка і паузи*: ритмічні зміни та паузи між фразами підсилюють драматизм твору, створюючи простір для роздумів та емоційного заглиблення.
4. *Темп і динаміка*: поступове наростання динаміки та зміни темпу відображають психологічний розвиток ліричного образу, його внутрішні емоційні зміни.

У створенні інтерпретації ліричного образу, у передачі емоційної глибини твору вирішальну роль відіграє виконавець: його інтерпретація визначає, як слухач сприйматиме ліричний образ. Співак повинен зуміти передати не тільки текстову драматургію, але й музичні акценти, зміни динаміки, інтонації, що розкривають характер героя. Особлива увага приділяється вокальній техніці, зокрема роботі з диханням, щоб підкреслити емоційні паузи і кульмінаційні моменти. Виконавець повинен знайти баланс між музикою та поетичним змістом, вільно оперувати динамічними і тембральними нюансами для максимальної виразності образу.

Безперечно, різні виконавці можуть по-різному трактувати ліричний образ, акцентуючи увагу на різних аспектах – трагізмі, філософії, внутрішній боротьбі або ліричності. Одні виконання можуть бути зосереджені на відчутті розпачу та відчаю, тоді як інші можуть акцентувати на можливому звільненні через самоприйняття чи філософське розуміння. Кожна інтерпретація створює нові відтінки змісту і сприйняття твору, дозволяючи слухачеві по-новому осмислити емоційний стан героя.

Ліричний образ – це тонкий психологічний механізм, який дозволяє композиторів і виконавців розкривати глибинні емоційні процеси через поєднання музики та слова. Інтерпретація ліричних образів вимагає від виконавця не лише технічної майстерності, але й глибокого проникнення в суть поетичного тексту та музичної драматургії. Камерно-вокальні твори є унікальними за своєю інтимністю та глибиною емоційної виразності, і їх інтерпретація залишається важливою складовою сучасного виконавського мистецтва.

Висновки

Інтерпретація ліричних образів у камерно-вокальних творах – це складний процес, що потребує від виконавця глибокого розуміння поетичного тексту, музичної структури та емоційного контексту твору. Твори українських композиторів, таких, як Микола Лисенко, є яскравим прикладом втілення національної музичної ідентичності через ліричний образ. У романсі «Нічого, нічого» Лисенко передає глибину внутрішніх переживань героя за допомогою тонких музичних засобів, таких, як плавна мелодія, гармонічні зміни та ритмічні паузи. Важливою є роль виконавця, який через інтерпретацію розкриває емоційну суть твору, створюючи унікальне враження для слухача.

Список використаних джерел

1. Бушак О. Музична мова камерно-вокальних творів Миколи Лисенка: лірична виразність і національні мотиви. Київ: Музична Україна, 2008.
2. Гусєва І. Український романс як жанрово-стильовий феномен: монографія. Львів: ЛНМА, 2013.

3. Загайкевич М. Українське музичне виконавство та інтерпретація: камерно-вокальні традиції. Харків: Фоліо, 2005.
5. Козаренко О. Камерно-вокальні твори М. Лисенка та інтерпретаційні можливості. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 2020, № 3, с. 76–83.
6. Кравченко Л. Літературний текст у вокальній музиці: інтерпретація і виразність. Одеса: Астропринт, 2016.
7. Марченко А. Виконавські аспекти інтерпретації романсів Миколи Лисенка. *Науковий журнал «Музична культура»*, 2017, № 4, с. 34–41.
8. Скорик М. Українська музика та національна ідентичність: історико-культурний контекст. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2011.

СЕКЦІЯ «МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР»

Бородій Дарина Сергіївна

здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» II року навчання

ОПП «Музичне мистецтво»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: daryna.borodii@gmail.com

Науковий керівник: кандидат історичних наук,
доцент **Сінельнікова Валентина Володимирівна**

ОБРЯД ІВАНА КУПАЛА З СЕЛА ТРОЩА ЖИТОМИРСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Актуальність. Кожного року стає все важче знаходити інформантів, що пам'ятають давні зразки нематеріальної культурної спадщини українського народу. Саме тому дуже важливо фіксувати будь-які згадки про традиції та обряди, для того, щоби сформувати уявлення про можливий календарно-обрядовий рік та зберегти цю інформацію для майбутніх поколінь.

Мета дослідження: описати та проаналізувати зафіксовані спогади про обрядодії та місцеві обрядові пісні, що побутували на свято Івана Купала у селі Троща Житомирської області.

Основні результати дослідження

В селі Троща Житомирської області мною було здійснено 5 експедиційних сеансів, під час яких опитано 6 інформанток: Олексюк Катерина Самійлівна 1946 р. н., Олексюк Катерина Романівна 1938 р. н., Лисак Валентина Петрівна 1939 р. н., Зелінська Надія Сергіївна 1936 р. н., Блоцька Віра Семенівна 1939 р. н., Ліда Анатоліївна 1955 р. н.). Важливо вказати, що наймолодша опитана жінка обряду Івана Купала вже не знала зовсім, а от старші жінки розповідали про названі обрядодії, проте з певними відмінностями у описі.

Святкування Івана Купала. Традиційно, свято припадало на 7 липня. Кожна з жінок розповідала про обов'язковий атрибут – ритуальне деревце «Купало». Інформантки вказали, що для нього брали різні види дерев: вербу, вишню, ясен. Для виготовлення «Купала» вирізалася красива гілка, дівчата убирали її різноманітними смаколиками та прикрасами (фруктами, пізніше цукерками та квітами).

Також Надія Сергіївна згадала, як на свято Івана Купала вони робили «качани з вишень»: сплітали грона ягід так, щоб вони формувалися в продовгувату форму. З цих «качанів» готували ще одне деревце – його рядили менш приємними речами: будяками та кропивою. Коли уся атрибутика була готова, в гру вступали хлопці. Вони бігали за дівчатами, намагаючись відібрати деревце, зламати його та дістати смаколики, але під час своїх спроб обов'язково пеклися кропивою та будяками, що тільки підсилювало азарт забави.

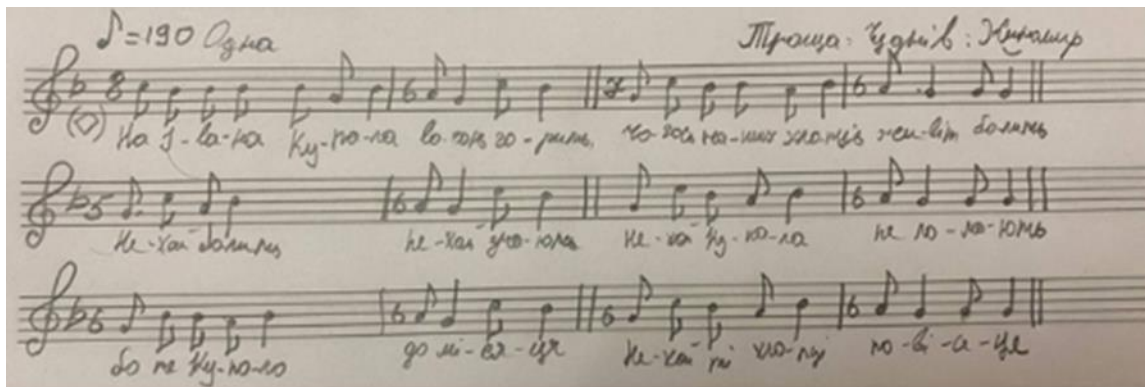
В цій частині обряду версії жінок розходяться. Одна частина стверджує, що було два окремих деревця, спочатку мали розламати «Купало» з неприємними прикрасами і тільки після того діставалося «справжнє», а інша частина стверджує, що усе вбиралося на одну гілку.

Після розламування «Купала» молодь ділила між собою здобуті скарби. Потім мати збирала залишки деревця та несла їх на город, щоб покласти «на огірки» – як стверджують інформантки, це була запорука гарного урожаю (далі пряма мова інформантів, записана під час експедиційного сеансу, розшифровка Д. Бородій із збереженням особливостей діалекту місцевих жителів): «Беремо дві гілки з верби чи там з берези, вирізаємо таке гарне деревце і вбираєм дві цих Купали. Дуже гарно вбираєм, вишні, яблука – це вбираїм. А другу вбираїмо – будяки, кропива, і це вже одні дівчата беруть цю з кропивою, а другі беруть цю і біжимо по вулиці, а хлопці ж видирають. То вони спочатку кропивою попечуть ті руки, а тоді вже цю доженуть і вже цю розламають. Вже кожне собі взяло, що треба, а мати каже, треба покласти під огірки, щоб огірки гарно родили, і оце ці кусочки ми підкладаємо».

Підтвердження слів інформантки знаходимо у І. Клименко, яка стверджує: «В етнографічних зонах Поділля та східної Волині (нині – південні райони Житомирщини й Рівненщини), а також на Середньому Поліссі..., на Середньому Наддніпрянщині, центральному й східному Лівобережжі головним атрибутом Купала стало обрядове деревце. Його прикрашають, носять селом, установлюють в центрі сходу. Основним способом його ритуального знищення є руйнація (розривання) або ж потоплення», відтак «у вказаних теренах деревце

повністю витіснило традицію запалювання вогню, ставши специфічною ознакою купальського свята українців». [2]

Що стосується музичних зразків, то з опитаних мною респонденток всього одна жінка 1938 р. н згадала, що на Івана Купала були певні наспіви, але за яких умов вони виконувалися – не згадала. Під час першого запису 7 жовтня 2022 р. проказала лише фрагмент пісні та відмовилася проспівати через трагічні події в родині, тому я провела повторний сеанс 2 листопада 2023 року. Цього разу вдалося зафіксувати повніший текст та мелодію:



*На Івана Купала вогонь горить,
Чогось наших хлопців живіт болить.
Нехай болить, нехай знають,
Нехай Купала не ломають,
Бо те Купало до місяця,
Нехай ті хлопці повісяться,
Нехай знають, нехай знають,
Нехай Купала не ломають...*

У піснях календарно-обрядового циклу Житомирщини «переважає дворядкова строфічна будова» [1, с. 721], записаний нами зразок не є виключенням. Пісня має характерний ритуальний зачин «На Івана Купала вогонь горить». В тексті описується ламання деревця «Купала», передирки між хлопцями та дівчатами. Використовуються також прийом дошкуляння та висміювання дівчатами протилежної статі. Отже, «властиві... купальській творчості жартівливі перебранки-передирки між хлопцями й дівчатами

акцентують тему шлюбних ігор неодруженої молоді. Ці пісні мають продукуюче значення, оперте на уявлення про взаємопов'язаність родючості землі із сексуальною й репродуктивною активністю людей». [2]

Аналізуючи мелодичну складову, маю зазначити, що інформантка не дуже впевнено продемонструвала зразок. Пригадуючи мотив, вона видозмінила ритмічну модель. Найпоказовішим для аналізу є третій рядок, тому беручи до уваги саме його, можемо змодельовати ритмічну модель наспіву: 11112/1212//11112/1212//. Пісня має тримірний тип ритмічної організації. Ритмічна форма – ab;ab, семантична – аб;вг, мелодична – α β;α γ.

У трьох із чотирьох тактів двох рядків ладовими опорами є 3 ступінь, тому можемо сказати, що загалом уся мелодія будується навколо нього, ніби його оспівуючи. За рахунок цього ми отримуємо кварту з малотерцієвою основою в звукоряді. І лише в кінці рядка співачка кадансує в опорний тон.

Щодо фактури: повноцінно описати її не можливо, адже інформантка проспівала мелодію сольо, але, зважаючи на подібні зразки із сусідніх місцевостей, можемо припустити, що могли бути незначні розходження в основній мелодії, тобто утворення гетерофонної фактури. Отже, приналежність таких пісень «до купальських визначається за специфічними, суто купальськими типами наспівів та приуроченістю до відповідного періоду календаря: адже в інший час ці пісні не виконувались». [2]

Висновки

Зважаючи на записані матеріали, можна з впевненістю сказати, що обряд Івана Купала побутував у селі Троща Житомирської області. П'ятеро інформанток гарно пам'ятають обрядодії, що відбувалися 7 липня, а саме дії з ритуальним деревцем «Купалом». На жаль лише одна з жінок згадала наспів обрядової пісні, проте його належність до типового для літніх пісень ритмотипу доводить його автентичність.

Список використаних джерел

1. Бобровицька Н. Особливості віршування народних пісень (за збіркою «Пісні рідного села», уклад. А. Путь), *Народознавчі зошити*, №4 (112). 2013, С. 718-721. <https://nz.lviv.ua/archiv/2013-4/24.pdf>

2. Клименко І. Магія Купала та петрівчані пісні. [Електронний ресурс]. Пісні літа. Відео-лекція. YouTube: Рись, 2020. Режим доступу: <https://youtu.be/73CWy23YUn0>
3. Скаженик М. Купальська традиція села Легедзине (східне Поділля): стилістичні зміни на межі XX і XXI століть. *Проблеми етномузикології*. 2018. Вип. 13. С. 183–205. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2018.13.145724>

Василенко Катерина Олександрівна

здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання

ОПП «Музичний фольклор»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: kvasylenko561@gmail.com

Науковий керівник: заслужений працівник культури України,

доцент **Сінельников Іван Григорович**

КОРОВАЙНІ ПІСНІ СЕЛА ПУТРІВКА ВАСИЛЬКІВСЬКОГО РАЙОНУ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Актуальність дослідження. На території Васильківського району в селі Путрівка збереглися обрядові пісенні традиції, що на сьогоднішній день приваблюють багатьох музичних дослідників народної традиції.

Мета дослідження: аналіз коровайних пісень як складової обрядової весільної традиції села Путрівка Васильківського району Київської області.

Основні результати дослідження

12 вересня 2024 року відбулася авторська експедиція в село Путрівка Васильківського району (зараз Фастівський) Київської області. Нашою інформанткою була Беньківська Валентина Карпівна 1942 року народження, співачка народного аматорського фольклорного ансамблю «Родинне дерево». Експедиційний сеанс тривав понад 3 години, за цей час авторка розвідки встигла записати від В.К. Беньківської коровайний обряд (випікання хлібу, що символізує добробут та продовження роду) з тирадами, традиції якого дотримуються жителі села і по сьогоднішній день.

Найголовнішими дійовими особами коровайного обряду були жінки-коровайниці, яких напередодні запрошувала мати молодого або молодої. Пекти коровай могли тільки щасливі жінки в шлюбі, де панував мир, злагода, повага, щастя та взаєморозуміння. Отже, саме так вони мали передати всі цінності свого сімейного життя молодому подружжю. Важливим етапом випікання

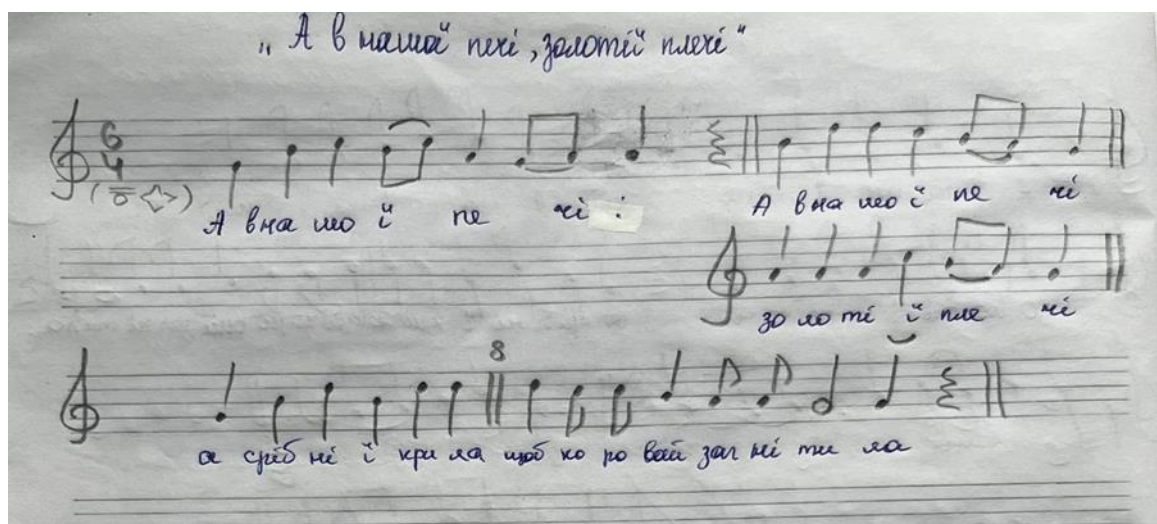
короваю були такі етапи: коровайниці місять тісто, ставлять в піч пектися, дістають на стіл в парі. Всередину короваю клали: по краях – яйця, монети, а посередині – 2 яйця (парне число).

Для молоді випікали верч – це весільний хліб овальної форми, який рідко оздоблювався прикрасами. Діставши коровай з печі в парі на стіл, коровайниці прикрашали його квітками та калиною, клали дві ложки на верч, перев'язані червоною стрічкою. Пекли також шишки (печиво) перед короваєм (з коровайного тіста), що роздавалося всім присутнім на весіллі.

Жінки одягалися в традиційні костюми, вив'язувалися хустками, прикрашали їх калиною, квітами та йшли до сватів. У сватів обмінювалися хлібом, сидівши за столом, а якщо зустрічали по дорозі стрічних коровайниць, то обмінювалися з ними хлібом.

Розподіляли коровай на весіллі так: середину (де парні яйця) давали батькам, решту короваю різали попарно і роздавали кожній парі та на другий день – всім заміжнім. Верч роздавався молоді, а шишки всім присутнім та разом з короваєм на другий день усім, кого не було у перший день на весіллі.

Коровайні пісні села Путрівка мають тирадну композицію, тобто це багаторядкові музичні твори з вторгненням. Більшість пісень з записаних автором 19-ти творів відносяться до шестидольних тирад, як наведена нижче пісня «А в нашої печі золотії плечі» (Л. Єфремова такі тиради відносить «до цілої групи наспівів, в основі яких лежить провідна роль ритмічної формульності» [1, с. 70]).



*А в нашої печі(2), золотії плечі,
А срібнії крила, щоб коровай загнітила.
Подруги, дівчата, прошу всіх до хати,
Будем нашої Галі та й коровай бгати.
Ніхто не вгадає(2), що в нашій короваю:*

*З 7-ми млинів мука, з 7-ми криниць води, з 7-ми курок яєць
на наш короваєць...*

І. Клименко стверджує: «Весільні тиради <Тб> складають самостійний меломасив на усіх рівнях його організації: композиційному, ритмічному, звуковисотному, функціональному, ареальному. Ці наспіви входять у базовий «український весільний багаж» більшості регіонів,... у занепадаючих сучасних традиціях виступають чи не останньою формою, утримуваною у пам'яті співачок». [2, с. 43]

Висновки

Коровайний обряд є складовою сучасної весільної традиції села Путрівка, що на Київщині, але вже у видозміненому варіанті: багато складових обряду втратили свою семантику або просто «випали» з обрядової дії. Однак шестидольні тиради як коровайні пісні ще зберігаються не лише у пасивному варіанті, але й активно використовуються в сучасній весільній обрядовості окресленого регіону.

Список використаних джерел

1. Єфремова Л.О. Наспиви українських весільних пісень. Київ: Наукова думка, 2006. 192 с.
https://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2006/nasp_ukr_ves.pdf
2. Клименко І. Українські весільні тиради на шестидольній основі. *Етномузика : Збірка статей та матеріалів*. Львів, 2014. Число 10(2013) / Упор. Б. Луканюк. (Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Вип. 33). С. 31–54. http://labs.lnu.edu.ua/folklore-studies/wp-content/uploads/sites/3/2018/02/Etnomuzyka_Lviv_10_2014.pdf

Венглюк Наталія Вікторівна
здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» II року навчання
ОПП «Музичний фольклор»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: nataliavengluk@gmail.com
Науковий керівник: кандидат історичних наук,
доцент **Сінельнікова Валентина Володимирівна**

ПЕТРІВЧАНА ПІСНЯ «ОЙ УГОРУ СОНЕЧКО, УГОРУ» З ПОДІЛЛЯ (ЗА ЗАПИСАМИ ІЗ СЕЛА ВЕЛИКІ ОРЛИНЦІ)

Актуальність дослідження. В ХХІ столітті дослідникам стає все складніше записати зразки архаїчного обрядового фольклору. Тож вважаємо великою вдачею фіксацію петрівчаної пісні в селі Великі Орлинці Красилівського району Хмельницької області у 2021 році.

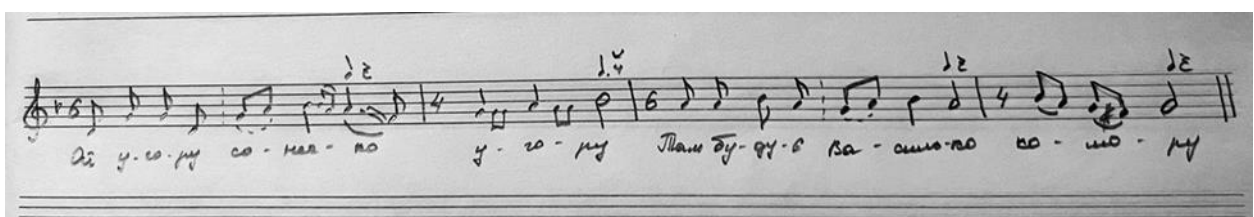
Мета: охарактеризувати мелотипологічні особливості та поетичний текст петрівчаної пісні «Ой угору, сонечко, угору».

Основні результати дослідження

В українській традиції свято Купала відзначало день літнього сонцестояння, який у наших предків був важливою точкою календарного відліку, поворотом сонця на зиму. До цього свята були приурочені певні обряди та пісні – купальські та петрівчані. Часто в одній традиції ці жанри є словами-синонімами. [1] Тематика купальських пісень представляє дві групи:

1. Ритуальні тексти, в яких описується обряд.
2. Любовно-шлюбні тексти, в яких часто відтворюються передирки між дівчатами та хлопцями.

Пісню «Ой угору, сонечко, угору» я записала в 2021 році, від Сільвеструк Віри Карпівни 1942 р. народження в с. Великі Орлинці, Красилівського району Хмельницької області. Під час запису інформантка наспівала два тексти на одну мелодію, проте, нажаль, з другого тексту – лише одну строфу. Наведемо нотну транскрипцію (транскриптор Н. Венглюк, під керівництвом доц. М. Скаженик), поетичний текст пісні, та проаналізуємо їх.



*Ой угору сонечко, угору,
Там будує Василько комору...*

*Тай приходить до нього Галюня його:
Будуй, будуй, Василько, широко...*

*Будуй, будуй, Василько, широко,
Тай прорубай віконечко далеко,*

*Шоб до мене соловейки, залітали,
А щоб вони ранесенько, пробуджали,*

*Бо й у мене свекруха, не рідна мати,
Вона мене ранесенько, не збудить...*

*Вона мене ранесенько, не збудить,
Тільки вийде на вулицю, осудить...*

*Чужі дівки - невісточки, в поле жати йдуть,
А десь моя ледащиця, досі спить...*

*Ой нехай спить, ой нехай спить, нехай спить,
Нехай її голівонька не болить...*

*Бо як буде голівонька боліти,
Тоді буде робітонька кортіти.*

Другий текст

*Ой на горі пшениченька стояла,
Там молодая Галюня зажинала...*

Особливістю цієї пісні є поетичний текст, який до четвертої строфи розвивається за сюжетом, характерним для любовної тематики петрівок: «Ой угору сонечко, угору, там будує Василько комору, тай приходить до нього Галюня його: «Будуй, будуй, Василько, широко...». У наступних же строфах описуються напружені стосунки між свекрухою та невісткою. Дівчина жаліється, що мати чоловіка не дбає про неї: «Вона мене ранесенько не збудить, тільки вийде на вулицю, осудить». Неприязнь дівчини підтверджується в наступному куплеті зі словами: «Чужі дівки - невісточки в поле жати йдуть, а десь моя ледащиця досі спить». Останні куплети співаються від імені чоловіка, який стає на захист жінки: «Ой нехай спить, нехай спить, нехай її голівонька не болить».

Друга частина тексту за сюжетом нагадує зміст ліричних пісень. Проте, приклад схожого тексту знаходимо у дев'ятому томі книг «Записи народної творчості. Пісні, записані з голосу Лесі Українки» [2, с. 46]. Тож можемо

припустити, що не зважаючи на свою нетиповість, цей сюжет є приуроченим до свята Купала. А знахідка схожого сюжету у збірнику підтверджує його питомість для досліджуваної території.

Складочислова форма вірша 53², реалізована у строфічній дворядковій формі. Така силабічна форма є характерною для купальських пісень. Кількість складів в тексті за рахунок дроблення може варіюватися від 7 до 8 у першій силабогрупі та від 3 до 5 – у другій. Ритмічна форма наспіву – ab; ab. Мелодична форма – $\alpha \beta$; $\alpha_1 \gamma$. Діапазон мелодії охоплює кварту з малотерцієвою основою, додатково його розширює субкварта.

Не зважаючи на велику кількість дроблень, співачка виконувала усі варіанти мелодії впевнено. В транскрипції їх позначаємо штилем донизу та над нотним станом.

Висновки

Обрядові наспіви, зокрема Купала, з кожним роком стає все важче фіксувати. Тож кожен такий зразок представляє неабияку цінність для етномузикологів. Проаналізований зразок із села Великі Орлинці, що на Хмельниччині, є рудиментом музичного супроводу давнього обряду Купала, що побутував в цій місцевості.

Список використаних джерел

1. Клименко І. Магія Купала та петрівчані пісні. [Електронний ресурс]. Пісні літа. Відео-лекція. YouTube: Рись, 2020. Режим доступу: <https://youtu.be/73CWy23YUn0>
2. Українка Л. Повне академічне зібрання творів. Том 9. Записи народної творчості, пісні, записані з голосу Лесі Українки. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки. 2021.
3. Скаженик М. Купальська традиція села Легедзине (східне Поділля): стилістичні зміни на межі XX і XXI століть. *Проблеми етномузикології*. 2018. Вип. 13. С. 183–205. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2018.13.145724>

Вінчура В'ячеслав Григорович
здобувач вищої освіти ОС «Бакалавр» II року навчання
ОПП «Музичний фольклор»
e-mail: slava.zp.ua@gmail.com

Шарапат Анастасія В'ячеславівна
здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» II року навчання
ОПП «Музичний фольклор»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: sarapat.n@gmail.com
Науковий керівник: заслужений працівник культури України,
доцент **Сінельников Іван Григорович**

СУЧАСНИЙ СТАН ПІСЕННОЇ ТРАДИЦІЇ СЕЛА ВАСИЛЬКІВСЬКЕ ВІЛЬНЯНСЬКОГО РАЙОНУ ЗАПОРІЗЬКОЇ ОБЛАСТІ (ЗА ЕКСПЕДИЦІЙНИМИ МАТЕРІАЛАМИ 2023 РОКУ)

Актуальність. Фіксація локальних пісенних традицій є одним із найнагальніших питань сучасної етномузикології. Особливої уваги потребує дослідження територій, що раніше не мали достатнього обстеження науковцями, а зараз знаходяться неподалік від зони проведення бойових дій. Предметом розгляду є сучасний стан фольклорної традиції села Васильківське Запорізької області.

Мета: охарактеризувати зафіксовану етнографічну інформацію та описати жанрову палітру збережених пісень.

Основні результати дослідження

Територія сучасної Запорізької області відома своєю історією, що сягає часів козаччини. Ці землі часто опинялися під набігами нагайців, турків, кримських татар, через що не мали постійного осілого населення. Кінець XVIII століття характеризується активним заселенням цих територій українцями з різних етно-регіонів.

Довгий час ці землі не отримували достатньої уваги науковців-фольклористів. Активне дослідження фольклорних традицій Запорізької області розпочалось у 80-х роках XX століття. Слід згадати збірник Н. Полякової «Козацькі пісні. Українські народні пісні» (вид. 1991 р.) [3], роботи Л. Іваннікової [1]. На початку 2000-х років місцевий фольклор фіксували Арт Велес, І. Фетисов та С. Карпенко, Є. Пихтін, локальні записи здійснювало Запорізьке обласне відділення Українського фонду культури. Пісні із села

Водяне Запорізької області представлені на сайті онлайн-архіву «Поліфонія» [2].

Ставши студентами освітньої програми «Музичний фольклор», ми почали проводити власні фольклорні експедиції. Першим виїздом стало село Васильківське Запорізької області 12 листопада 2023 року. Учасниками експедиції були В'ячеслав Вінчура, Євгеній Лозінський та Анастасія Шарапат. Інформантами стали вісім співаків, серед яких були корінні жителі села та сусіднього міста.

1. Лідія Григорівна Удод (Погрібна), 14.10.1939 р.н. (місцева), Запорізька обл., Вільнянський р-н., с. Васильківське (Ново-Олександрівка), 8 класів освіти.

2. Чеберко Олександра Михайлівна (Горетая), 10.11.1939 р.н. Курська обл., Глушківський р-н., с. Коровяковка, 4 класи освіти. У Васильківське переїхала у 1966 р.

3. Марія Степанівна Сулій (Переходюк), 04.10.1923 р.н. Житомирська обл., Новоград-Волинський р-н., с. Косині, 3 класи освіти.

4. Тетяна Омелянівна Нолтон (Удод), 11.02.1940 р.н. (місцева), Запорізька обл., Вільнянський р-н., с. Васильківське (Ново-Олександрівка), вища освіта.

5. Галина Андріївна Ганошенко (Брижан), 09.10.1941 р.н., Запорізька обл., Вільнянський р-н., с. Люцерна, проживає у м. Вільнянськ (приїхала співати авторські пісні).

6. Олександр Краснокутський, 24.03.1938 р.н., Запорізька обл., Запорізький р-н., с. Петрополь, проживає у м. Вільнянськ (приїхав співати авторські пісні).

7. Галина Григорівна Компанієць (Сулій, донька Марії Степанівни № 3), 29.06.1943 р.н. (місцева), Запорізька обл., Вільнянський р-н., с. Васильківське (Ново-Олександрівка).

8. Федір Федорович Шарко, 28.05.1939 р.н., Запорізька обл., Оріхівський р-н., с. Єгорівка.

Сеанс тривав 5 годин, під час яких було зафіксовано 48 пісенних зразків

різних жанрів та 2 години інформації.

Етнографічні відомості. Основними спогадами інформантів є проведення зимових свят, проводи в армію, деякі згадки про весілля та Купала. Ми опишемо найцікавіші, на нашу думку, обряди та інформацію.

Зимовий період (відомості подаються із хбереженням діалектної мови інформантів). Перші зимові обходи дворів починали маленькі хлопчики та дівчата 24 грудня (6 січня за старим стилем). Вони носили «вечерю» своїм хрещеним і родичам. З собою брали кутю, зварену з пшениці або перловки, задобрену маком, медом, залиту узваром, а пізніше – «кампотом», 2-3 пирога. Заходячи казали, «Батько й мати прислали вечерю передати, з празником, з кутюю, будьте здорові, святый вечір, добрий вечір!». Після цього хрещені чи родичі куштували кутю і додавали туди свою. Дітям дарували подарунки, і вони продовжували носити вечерю далі.

На Святвечір готували 12 пісних страв. Цікавим звичаєм на вечерю було «годування Мороза»: ввечері, коли вся сім'я збереться за столом, батько казав: «Ану беріть кутю в ложки і виходьте на двір, і гукайте: «Мороз, мороз іди до нас кутю їсти!». Це робилося для того, щоб водилась худоба в господарстві.

25 грудня (7 січня за старим стилем) на «Рожество», «Роздво», «Різдво» колядували тільки хлопці. Підходячи до хати, стукали у двері чи вікно, і питали: «Чи можна колядувати?». Після згоди хазяїв, заходили в середину і починали колядувати. За коляду їх обдаровували різними гостинцями: насінням соняшника, здобою, грошима, «в кого що було».

Ввечері 31 грудня (13 січня за старим стилем) перед Василем до 12 ночі щедрують виключно дівчата. Так само як і хлопці, підходять до хати, стукають у вікно чи двері, питають дозволу на щедрування: «Чи можна щедрувати?». Після згоди заходять в хату і щедрують, по закінченню щедрувальниць обдаровували.

Посівали хлопці на Василя 1 січня (14 січня за старим стилем), починаючи з 12 ночі переважно парубки і до самого ранку, а менші за віком хлопці «з 3 по 4 клас – повідну». Посівали зерном, яке потім лежало в хаті не менше доби, після чого його змітали і віддавали курям – «щоб краще неслися».

Цікавим обрядом на Новий рік є «Продавання сіна»: онуки чи правнуки, або малі хлопчики, обходять родичів пропонуючи – «Будете куплять сіно?». Після ритуальної «купівлі», частину цього сіна кладуть на покуті, а другу під стіл. Тоді онука посилають під стіл сісти на це сіно, і поквотати «Кво-кво-кво» – «щоб квочки сідали».

Купала. У Васильківському, за згадками інформантів, святкували Івана Купала, проте згадали лише, як дівчата плели вінки і кидали їх на воду. Пісень ніяких до свята не пригадали. А от Федір Федорович Шарко 1939 р.н., який народився в с. Єгорівка Оріхівського р-н., Запорізької обл., пригадав один цікавий обряд на це свято з його села. Він згадує, як розводили багаття, чекали поки пройде активна фаза горіння. Тоді хлопці, дівчата і більш старші люди, як зауважив Федір Федорович «годів по 50, 60», стрибали через вогонь. «Було і сміху, хтось не успів перестрибнути, трошки підсмавився, але ніхто не жалувався». Через вогонь мали стрибати майже голими – дівчата та жінки підбігаючи до багаття піднімали сорочку, а хлопці скидали штани. Потім всі чекали доки перегорить вогонь і кожен собі брав з цього по кілька недогорівших вуглин. Прийшовши додому, їх розкладали по кутах як оберіг, який лежав до наступного року – «і його ніхто нікуди не дівав».

Музичний фольклор Васильківського. Зафіксовані зразки представляють різні жанри: ліричні пісні побутового змісту, колядки та щедрівки, романси, жартівливі, приспівки та авторські пісні. Розглянемо детальніше найяскравіші, на нашу думку, музичні твори.

Зимовий репертуар представлений п'ятьма дитячими зразками, до яких входять 3 колядки (скандування), 2 щедрівки (скандування) та 1 посівальна (примовка). Дорослого репертуару не згадали, окрім загально відомих «Нова радість стала» і «Добрий вечір тобі, пане господарю». Дитячі зразки мають чотиридольну основу.

	
Ко-ляд, ко-ляд, ко-ляд-ни-ця	- колядка
Ко-ля-дин, ко-ля-дин	- колядка
Ще-дрі-во-чка ще-дру-ва-ла	- щедрівка

Ліричні пісні представляють 27 зразків, що мають переважно любовний та побутовий зміст. Серед цих наспівів можемо виділити дві групи: більш давніші твори (наприклад, «Строкова», «Ой на горі чорний ворон криче» та ін.) та пісні пізнішого походження (наприклад приспівки, 9 зразків), зокрема:

*Чом до мене не прийшов,
чи ти чуні не найшов,
хоть би бабині одів
та й зі мною посидів...*

*Ой чарка мала
да горілки ж нема,
хилю, хилю не тече,
коло серця пече... та ін.*

Не обійшлося і без сучасного репертуару – це авторські твори та пісні романси, серед них – відомий «В саду осіннім айстри білі».

Висновки

На сучасному етапі побутування пісенної традиції села Васильківське Запорізької області найкраще збереглися ліричні пісні (27 зразків). Зимові представлені більше дитячим репертуаром, є згадки про обряди святкування традиційних зимових і літніх свят. Частину репертуару складають новотвори – авторські пісні та романси. Фіксація локальних пісенних традицій є одним із найнагальніших питань сучасної етномузикології, а особливої уваги потребує дослідження територій, що раніше не отримували достатнього обстеження науковцями, а зараз знаходяться неподалік від зони проведення бойових дій. Тож наша робота є черговим кроком до заповнення білих плям на етномузикологічній карті України.

Список використаних джерел

1. Іваннікова Л. Пісні про зруйнування Січі в записах Якова Новицького. *НТЕ*, 1993, № 3, с. 53 – 60.

2. Онлайн-архів українського фольклору «Поліфонія», пісні з села Водяне Запорізької області:
https://www.polyphonyproject.com/uk/records?L=%5B%22%D0%97%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%B7%D1%8C%D0%BA%D0%B0+%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8C_11%22%5D
3. Полякова Н. Козацькі пісні. Українські народні пісні. 1991.
4. Скаженик М., Чухно Т. Записи музичного фольклору на Миколаївщині: експедиційне обстеження і стан традиції на межі ХХ–ХХІ століть. Дніпро : Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. статей. Вип. 21(2). 2021. С. 32–49. DOI: <https://doi.org/10.33287/222128>

Дебопре Юліана Олександрівна
здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» II року навчання
ОПП «Музичний фольклор»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: debopreyuliana2006@gmail.com
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент **Скаженик Маргарита Вікторівна**

ДАВНІ ЩЕДРІВКИ В ТРАДИЦІЇ СЕЛА КИЛИКІЙВ НА СЛАВУТЧИНІ: МЕЛОДІЯ, СЮЖЕТИ, ВИКОНАВЦІ

Актуальність. Ранньотрадиційні зимові мелодії середньої Волині добре вивчені етномузикологами. Цій темі присвятили свої статті Олена Серко та Анастасія Колодюк [3]. Проте, навіть у ретельно досліджених традиціях лишаються окремі необстежені села. Одним із таких осередків є село Киликийів, що неподалік містечка Славута на півночі Хмельницької області. Фольклористичний сеанс з колишньою мешканкою цього села дозволив мені та Майї Сайпель (керівниці славутського дитячого фольклористичного гурту «Перлінка») закрити цю невеличку прогалину.

Мета: оприлюднити записи двох щедрівок із села Киликийів: «В полі, в полі плужок ходить» та «Прилетіла ластівонька». Пісні були записані у 2024 році від Софії Пилипівни Мархайчук 1940 року народження. І хоча жінка давно мешкає в місті Славута, вона добре пам'ятає пісні, які засвоїла ще в дитинстві у своєму рідному селі.

Основні результати дослідження

Джерельна база. Із Софією Пилипівною я спілкувалася кілька разів. Спершу ми відвідали її разом із Майєю Сайпель 8 вересня 2024 року. Сеанс тривав близько трьох годин. Серед обрядів зимового циклу інформантка детально розповіла про святкування першої Вілії (Святвечора), обряди з кутею та «колядобою» (снопом колосся). Тоді ж вона і згадала щедрівки, які стали

предметом дослідження. У процесі опрацювання матеріалу виникли нові питання, які я з'ясувала у телефонній розмові 28 жовтня 2024 року.

Щедрування в селі Киликий. Ритуальні обходи дворів із щедрівками відбувалися напередодні Нового року (13 січня). Місцева назва щедрівки – «щодру́ха». Виконавцями щедрівок були підлітки – «підростки», причому хлопці і дівчата щедрували окремо. Хлопці співали «В полі, в полі плужок ходить», а дівчата – «Прилетіла ластівонька».

Софія Пилипівна так описала початок щедрування: «Підходили до порога і питали: “Пане господарю, чи дозволите защодрувати?”, і тоді господар закликав до хати». За гарну щодруху господарі давали: гроші, пироги, горіхи, насіння. На завершення щодрувальники вітали господарів з прийдешнім Новим Роком та бажали доброго врожаю. Цих примовок інформантка не пригадала.

Тепер охарактеризую мелодію щедрівок та зміст поетичних текстів.



Наспів має дворядкову строфічну форму з ритмом висхідного іоніка (це чотирискладова тридольна ритмічна фігура, що складається з двох коротких і двох довгих складів – 1122). Усі чотири силабогрупи мають однаковий ритм, тому ритмічна форма наспіву – аа;аа. Семантична форма пісні – аб;рс (де літерами «р» і «с» позначаємо слова приспіву: «Щедрий вечоір, добрий вечір»). Мелодія охоплює діапазон квати з великою терцією в основі. Мелотематична форма – αβγγ₁. Дослідники помітили, що в цьому ритмі третя силабохрона кожної силабогрупи набуває ладової опорності, тому опорними є наступні шаблі звукоряду: 2, 4; 1, 1. Ірина Клименко мелодії з такою послідовністю опор визначила як «волинський» різновид [2, с. 57, карта А7]¹. Проспівані щедрівки у помірному темпі.

¹ Інші варіанти звуковисотного та композиційного вирішення цього ритмотипу розглянуті, зокрема, у статті М. Скаженик [4].

Пісенні тексти щедрівок:

Співають хлопці:

В полі, в полі плужок ходить.

Приспів: Щедрий вечір, добрий вечір*

* *Приспів повторюється у кожній строфі.*

За тим плугом сам Бог ходить...

Божа мати їсти носить ...

Обід носить, Сина просить ...

Гори, синку, цюю нивку ...

Та й посієм жита мірку ...

З колосочка жита – бочка ...

А з другого – жита много ...

Співають дівчата:

Прилетіла ластівонька

Приспів: Щедрий вечір, добрий вечір*

* *Приспів повторюється у кожній строфі.*

Сіла вона на воротях ...

Стала вона щебетати ...

Господаря викликати ...

Вийди, вийди, господарю ...

Подивися на кошару ...

Там ягнички окотились ...

А ягнятка народились ...

Хлопчача щедрівка «В полі, в полі плужок ходить» має аграрну тематику, починається мотивом засівання ниви: «За тим плугом сам Бог ходить», «Гори синку цюю нивку». Заклучні рядки обіцяють багатий врожай: «З колосочка жита бочка / А з другого жита много». Дійовими особами є святі (Бог і Божа Мати).

Дівоча щедрівка «Прилетіла ластівонька» символізують родючість та достаток. Ластівка, що «прилітає» і «сідає на воротях», вважається символом весняного новоліття. Цей образ можна розглядати як символічне очікування весни, як надію на відродження природи та плодючість худоби. Ластівка сповіщає господаря про приплід у кошарі: «Там ягнички окотились / А ягнятка народились».

Висновки

Строфічні щедрівки з ритмом висхідного іоніка добре збереглися в пам'яті Софії Пилипівни Мархайчук 1940 року народження. Це настановує на думку, що у 1950–1960-х роках ці пісні ще активно побутували в традиції села Киликиїв Славутського району Хмельницької області.

Жінка запевнила, що хлопці та дівчата співали щедрівки з різними текстами. Хлопці бажали господарям у Новому році врожаю (аграрна тематика), а дівчатка – плодючості худоби (це символізує родючість у цілому та достаток у господарстві). Обидва тексти були проспівані на одну мелодію. Цей

політекстовий наспів виявився найпоширенішим серед щедрівок середньої Волині та суміжних земель [2; 3; 4].

Список використаних джерел

1. Клименко І. Пісні зими. [Електронний ресурс]. Відео-лекція. Рись, 2021. Режим доступу: <https://rysproject.com/lecture-21.html>
2. Клименко І. Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву: типологія і географія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2020. Т. 2: Атлас. 100 с. + DVD.
3. Колодюк А. Традиційні зимові наспіви середнього межиріччя Горині й Случі: збереження та сучасний стан. *Проблеми етномузикології*. Вип. 12. Київ, 2017. С. 66–80.
4. Скаженик М. Щедрівки з ритмом висхідного іоніка в басейні Уборти (Середнє Полісся). *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво*. Чис. 1/2 (69/70). Київ, 2020. С.28–41.

Кердан Катерина Юріївна

здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» II року навчання
Факультету післядипломної освіти, ОПП «Музичне мистецтво»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: ket.kerdan@gmail.com

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент **Скаженик Маргарита Вікторівна**

КАНТ «ПТИЧКА НЕВЕЛИЧКА» В РЕПЕРТУАРІ СПІВАЧОК З МІСТЕЧКА ПІДГОРОДНЕ (ДНІПРОПЕТРОВЩИНА)

Актуальність. Під час сучасних експедиційних виїздів етномузикологів цікавлять не лише традиційні мелодії (обрядові та ліричні), а й пісні пізнішої стилістики, зокрема канти. Світський кант «Птичка невеличка по полю літає» зафіксовано в різних традиціях українського лівобережжя. Зразок з містечка Підгородне (розташованого неподалік обласного центру), має свої оригінальні риси, що і стало предметом дослідження

Мета: охарактеризувати сюжет канту «Птичка невеличка» з міста Підгородне, проаналізувати ритмомелодичні особливості пісні та порівняти із зразками з інших регіонів.

Основні результати дослідження

Репертуар сучасних сільських співаків складається не тільки із ранньотрадиційних жанрів, а і налічує твори пізнішого походження. Нарівні із обрядовими та ліричними піснями можна почути міські романси, світські та

різдвяні канти тощо. Такі жанри ми зафіксували і в репертуарі фольклорного гурту «Криниця» міста Підгородне Дніпропетровської області. Особливо нас зацікавила мелодія канту зі словами «Птичка невеличка по полю літає». Ці тези присвятимо аналізу поетичного тексту та мелотипологічних особливостей пісні. Нашими завданнями є транскрибування канту, його аналіз і порівняння з іншими зразками цього ж поетичного тексту.

Лариса Івченко у статті «Український кант XVII-XVIII століть» зазначає: «Кант – багатоголосна (найчастіше триголосна) пісня напівпрофесійного походження із силабічним (або силаботонічним) текстом побутового світського або духовно-моралітичного змісту» [7, с. 4]. Основним періодом розквіту жанру канту науковці вважають XVIII століття. В цей час виникають жанрові різновиди світського канту – урочисті, любовні, бесідні (застільні), гумористичні [6]. Більш розгорнуто про цей жанр написано в роботах Л. Івченко [7], А. Іваницького [6], Л. Корній [8].

З часом канти отримали широкої популярності у сільських співаків та закріпилися в їхньому репертуарі. У відкритому доступі мережі інтернет знаходимо ще 4 зразки з подібним текстом та інципітом «Птичка невеличка». Досить відомою є пісня з репертуару гурту «Божичі» – це зразок з хутора Пуста Гребля Коропського району Чернігівської області [2]. Фольклорний гурт «Кралиця» співає зразок із села Карильське Коропського району Чернігівської області [5]. На сайті онлайн-архіву «Поліфонія» знаходимо пісню «Птичка невеличка» із села Солониця Лубенського району Полтавської області (тут її жанр визначено як романс) [3]. Схожий текст опубліковано в збірнику Лідії Івченко «Український кант XVII–XVIII століть» де замість «птички» співається про «перепеличєньку». [7, с. 45–46]

Пісня від співачок з м. Підгородне зафіксована під час різних експедицій. Одна із виконавських версій оприлюднена на сайті онлайн-архіву «Поліфонія» (запис І. Фетисова та М. Бота у 2016 році) [4]. Але для аналізу ми обрали запис із архівного диску 1995 року, яким виконавиці поділилися із авторкою під час одного з експедиційних візитів. Цей запис давніший і має більш повнозвучну фактуру. Наведемо його нотну та поетичну транскрипцію:



Птичка-невеличка по полю літає,
по полю літає.

По полю літає, травку розгортає,
травку розгортає.

Травку розгортає, сокола й шукає,
сокола й шукає

Сокіл, сокілочок злетів на дубочок,
злетів на дубочок.

Злетів на дубочок, на самий вершочок,
на самий вершочок.

На самий вершочок, клює орішочок,
клює орішочок.

Клює орішочок, крилами махає,
крилами махає.

Крилами махає, птвичку й гукає,
птвичку й гукає.

Поетичний текст канту «Птичка невеличка» розповідає про птвичку та сокола. Це алегоричне порівняння птахів із людьми (птичка – дівчина, сокіл – хлопець, козак). Сюжетна лінія побудована на описі дій героїв, які шукають одне одного – птвичка «травку розгортає, сокола й шукає», а сокіл «крилами махає, птвичку й гукає». Очікуваного возз'єднання не відбувається – остання строфа залишає фінал відкритим.

На відміну від інших зразків, у тексті з Підгородного відсутня друга частина сюжету, в якому конкретизуються образи та наявна заключна мораль. Так, у чернігівських версіях: «Да жартуєш ти мною <...>. Да туман долиною, а козак дівчиною» (варіант з репертуару гурту «Божичі»); «Да як вітер – травою, козак – дівчиною» (варіант гурту «Крالیця»); у полтавському варіанті: «Як вітер – горою, козак – дівчиною».

Вірогідно, у співачок Підгороднянського гурту «Криниця» текст зберігся у редукованому вигляді. Натомість загальна сюжетна лінія більш насичена та розгорнута. У інших записах «сокіл» згадується лише у одній-двох строфах, у той час як у Підгородному співачки присвячують йому 5 строф: 1 – «злетів на дубочок»; 2 – «на самий вершочок»; 3 – «клює орішочок», 4 – «крилами махає»; 5 – «птвичку гукає». Тобто, у зразку з Підгородного не збереглася друга

частина сюжету, натомість розвинулася деталізованими описами початкова частина, в якій сокіл шукає птичку. Ще однією особливістю нашого поетичного тексту є велика кількість слів у зменшувально-пестливих формах – «птичка-невеличка», «травка», «сокілочок», «дубочок», «вершочок», «орішочок». Цей поетичний прийом додає тексту особливої ніжності.

Музичні характеристики канту. Усі знайдені наспіви за музичними ознаками можемо розділити на дві групи. Зразки гуртів «Божичі» та «Кралиця» схожі мелодично, припускаємо, що це зумовлено їх походженням з однієї місцевості. Зразок із Підгородного має схожі мелодичні звороти із полтавським наспівом – у кульмінації теж використовується хід звуками тонічного тризвуку. Найбільш контрастним виглядає книжковий варіант (він має іншу мелодію). Детальне порівняння цих пісень може стати темою окремого дослідження.

Мелодична версія з м. Підгородне. Складочислова форма пісенного вірша – 6+6+6. Пісня має строфічну форму з розспіваним повтором другої силабогрупи (другого шестискладника). Мелодична форма – $\alpha \beta \gamma$, ритмічна – $a a_1 b$, семантична – $a \text{ б } б$.

Мелодія канту насичена розспівами. Прослідковуємо певну закономірність у побудові мелодичної лінії. Перші два такти мелодія рухається плавно, в основному гамоподібно, активно використовуючи оспівування. Контраст і кульмінаційний момент виникає у третьому такті, що орієнтовно припадає на точку золотого перетину. В цьому місці у верхнього голосу звучить емоційний (романсової природи) хід на октаву по звуках тонічного тризвуку (соль–сі бемоль–ре–соль). Цей розспів додає мелодії експресії.

Третій такт особливо розспіваний. Якщо у перших двох тактах на один склад припадало два звуки, то у третьому такті – від чотирьох до шести звуків у верхньому голосі. Через таку надмірну розспіваність складів третя силабогрупа перевершує тривалість дві перші (16 чверток на противагу 12-ти). Такі довготривалі складорозспіви походять від стилістики протяжної ліричної пісні.

Лад наспіву визначаємо як гармонічний мінор – на це вказує систематичне використання VII підвищеного щабля. Проте в розспіві третьої силабогрупи зустрічаємо тризвук на VII натуральному, що своєю появою відтіняє заключний

гармонічний каданс D – t. Заклучний мелодичний хід у верхнього голосу (ре – фа-дієз – соль) та автентичні гармонічні співвідношення демонструють зв'язок цього народного канту із жанром романсу.

Фактура пісні характерна для жанру канту – основний голос та вивід майже весь час рухаються у терцію (стрічкове двоголосся), а бас має гармонічну функцію, створюючи акордові співзвуччя. Завдяки педалізованому басу (на V-му щаблі) у музичній тканині виникають тризвуки та їх обернення, домінантовий септакорд з пропущеними терцієвим або квінтовым тонами (див. другий такт) і навіть домінантовий нонакорд (нона виникає у розспіві верхнього голосу на третій чвертці другого такту). Діапазон пісні (враховуючи всі голоси) охоплює ундециму.

На противагу багатим гармонічним вертикалям в основній частині канту, в заклучному кадансі голоси сходяться в унісон (верхній голос – в октавний унісон), що характерно для підголоскової фактури традиційної ліричної пісні.

Висновки

Пісня «Птичка невеличка по полю літає» з міста Підгородне Дніпропетровської області демонструє приклад *народного світського канту*. На приналежність до цього жанру вказує насамперед характерна кантова фактура – переважає стрічкове двоголосся та функційний бас.

Водночас, у цьому пісенному зразку проявляються ознаки *романсу*, які прослідковуються у гармонічному мінорі з домінуванням автентичних гармонічних співвідношень, плавній мелодії, яка оспівує окремі щаблі або рухається по звуках акордів тощо. Як пише Л. Івченко: «В канті <...> співіснують принципи середньовічної модальності і функціональної системи мажоро-мінору, певна лінеарність – з яскраво вираженим гомофонно-гармонічним складом, силабічна система віршування – з силаботонічною» [7, с. 4]. Згадаємо, що Анатолій Іваницький називає кант «важливою ланкою у створенні пісні-романсу» [6, с. 224].

Окрім того, в канті є ознаки *традиційної ліричної пісні*, які проявляються у надмірній розспіваності складів (в умовах повільного темпу це звучить

особливо протяжно), кадансуванні в октаву та розлогому сольному заспіві. Про ці двоякі риси кантів Л. Івченко зазначала: «Взаємодію канта й пісні можна охарактеризувати терміном "взаємоперетворення"» [7, с. 5].

Отже, музичній тканині пісні «Птичка невеличка» з міста Підгородне з передмість Дніпра притаманне жанрово-стилістичне розмаїття – прослідковуються як риси канту, так і народної пісні, і навіть романсу.

Список використаних джерел

1. Богданова О. Духовна пісня в лірницькому репертуарі. Історія української музики: у 7 т. Том 1, Книга 1. Народна музика. Від давніх часів до XVIII століття. Київ: ІМФЕ, 2016. С. 325-340.
2. Божичі. Я птичка-невеличка (кант) | Ukrainian folk song. [Електронний ресурс]. Поза часом. YouTube: Bozhychi, 2022. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=2wOfJLGvwbk> Назва з екрану.
3. Бот М. Птичка невеличка по полю літає. Полтавська область / Солониця. [Електронний ресурс]. Проєкт «Поліфонія»: Онлайн-архів музичного фольклору, 2015. Од. зб. BMI_UK15070072. Режим доступу: https://www.polyphonyproject.com/uk/song/BMI_UK15070072
4. Бот М. Птичка-невеличка по полю літає. Дніпропетровська область / Підгородне. [Електронний ресурс]. Проєкт «Поліфонія»: Онлайн-архів музичного фольклору, 2016. Од. зб. BMI_UK16050166. Режим доступу: https://www.polyphonyproject.com/uk/song/BMI_UK16050166
5. Сінельников І. «Кралиця». «Птичка невеличка». заспів К. Овсієнко, вивід А. Князікевич, пташиний спів М.Тотовицький. [Електронний ресурс]. YouTube, Іван Сінельников. ансамбль Кралиця КНУКІМ, 2019. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=DIFEC9w75I4> Назва з екрану.
6. Іваницький А. Український музичний фольклор. Підручник для вищих навчальних закладів. Вінниця: НОВА КНИГА, 2004. С. 224–226.
7. Івченко Л. Український кант XVII–XVIII століть. [Електронний ресурс]. Київ: Музична Україна, 1990. 200 с. Режим доступу: https://chtyvo.org.ua/authors/Ivchenko_Larysa/Ukrainskyi_kant_XVII-XVIII_stolit.pdf
8. Корній Л. Кант. Українська музична енциклопедія. Том II. Київ: Видавництво ІМФЕ НАН України, 2008. С. 313–315.

Корж Іванна Михайлівна

здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: novotvory@gmail.com

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент **Скаженник Маргарита Вікторівна**

ВЕСНЯНА ГРА «МОСТИ» В ТРАДИЦІЇ СЕЛА ГРУДКИ (ЗАХІДНЕ ПОЛІССЯ)

Актуальність. Від початку нової російсько-української війни значно зріс інтерес до виховання дітей на фольклорному матеріалі. Навчання через гру є одним з найефективніших способів розвитку, оскільки саме гра найпершою знайомить дітей з традиційною культурою. Проте культурно-мистецькі осередки, школи, дитячі фольклорні колективи стикаються з браком дитячого матеріалу, через що репертуар часто не відповідає віковим особливостям учнів. Оприлюднення нових фольклорних записів не тільки слугуватиме джерельною базою для подальших етномузичних досліджень, але й буде корисним для батьків, вчителів і керівників колективів у навчальному процесі.

У зв'язку з цим основна **мета** тез: навести нотну і поетичну транскрипцію дитячої весняної гри «Мости» з села Грудки Камінь-Каширського району Волинської області та детально проаналізувати цей твір.

Основні результати дослідження

У квітні 2023 року авторка тез разом одногрупницями С. Цивінською та К. Сідельниковою записали багато цікавого фольклорного матеріалу від Акулини Мефодіївни Никонюк 1937 р. н. (див. фото 1). Наша співачка народилася і виросла в селі Грудки Камінь-Каширського району. У 21 рік вона



виїхала з рідного села на заробітки, а пізніше вийшла заміж і оселилася поблизу селища Іваничі (у селі Щенятин) на Півдні Волинської області. Сам запис вже відбувся в Іваничах, куди літня жінка переїхала до дочки. Попри вік і тривале проживання за межами рідного села, співачка добре пам'ятала пісенний репертуар, який вивчила ще у дитячі та юнацькі роки.

Фото 1. Акулина Мефодіївна Никонюк

Акулина Мефодіївна пригадала багато пісень різних жанрів. Особливу увагу привернула дитяча весняна гра зі співом, в яку гралися діти біля церкви на Великдень. Сама жінка в цю гру, начебто, не гралася, але бачила її в своєму рідному селі Грудки (про цей факт авторка тез додатково перепитувала). Саму гру ми назвали «Мости», спираючись на її сюжет та хореографію, а також на аналогічні веснянки із Західного Полісся.

Наведемо нотну і словесну транскрипцію пісні та проаналізуємо їх. Окремо охарактеризуємо хореографічні рухи гри.

Грудки (Волинська: Камінь-Каширський)

-Жальман,
Жальман.
Жальманові
люди
Що ви там
робили?
- Моста
будували.
Збудували
моста
Для пана
староста.

Вигукуючи : "Куда йдеш?!"

- Вшисці² коні запрагали
А єдного зоставляли
Вигукуючи: «Куда йдеш?!»

В основі мелодії лежить чотиридольна ритмомелодична формула, яка постійно повторюється. Пісня починається з модельного ритму (4 чвертки = 4 склади), який в подальшому зазнає силаборитмічних варіювань. Найчастіше розщеплюються дві перші чвертки, утворюючи шестискладові силабогрупи (в цьому випадку акцент припадає на третю долю, п'ятий склад). Логіка такого наголосу збивається лише раз, у рядку «Для пана староста», де довга нота припадає на ненаголошений склад.

Наприкінці мелодії силаборитмічного дроблення зазнають усі чотири чвертки, утворюючи максимальну кількість складів – вісім. У межах чотиридольника виникає додаткова віршова цезура (4+4 склади), показана в нотах пунктирною тактовою рисою («Вши-сці ко-ні / за-пра-га- ли», «А єд-но-го / зос-та-в-ля-ли»). Наголоси при такому дробленні припадають на другу і четверту долі – третій і сьомий склади.

² Від польського слова «wszyscy», що перекладається як «всі».

На початку пісня звучить на двох звуках на відстані великої секунди. Під кінець твору діапазон розширюється, коли співачка входить в ігровий темпоритм (див. останні два проведення мелодії в нотах). Там де розщеплюються усі чвертки, кожен чотирискладник співачка починає з вигуку (акцентуючи перший склад) та інтонаційно трохи вище (спочатку на висоті малої терції, а потім – кварта). Нарешті, вкінці спів переходить на вигук-запитання *«Куда йдеш?!»*.

Текст і хореографія. Рухи в цій грі зумовлені текстом пісні. *«За руки бралися і так співали, а другі проходили. Хтось пройде, а хто не пройде – затримують»* – розповідає Акулина Мефодіївна. Уточнимо хореографію, як ми її зрозуміли. Двоє дітей утворюють «ворота» – тримаючись за руки, піднімають їх вгору. Усі інші учасники ланцюжком пробігають по-під руками. На кульмінаційному моменті – *«Усі коні запрагали, а одного залишали»* – учасники прискорено пробігають крізь «ворота», щоб не бути впійманими. Тимчасову зупинку гри знаменує заключний вигук: *«Куда йдеш?!»*. На цих словах «ворота» ловлять одного з учасників. Той кого зловили, приєднується до воріт. Гра продовжується, поки не впіймають останнього гравця.

Хоча текст побудований як діалог, але ймовірно, під час гри пісню співали усі учасники. За словами інфомантки, гралися разом і дівчата, і хлопці.

Окреме питання становлять перші слова пісні: *«Жальман, Жальман, жальманові люди»*. На запитання *«Хто такий Жальман?»* Акулина Мефодіївна відповіла наступне: *«Ну такий жадний і голодний напевно. <...> То такий Жальман був, казали, що паску забірав. Може то колись так було»*.

В етимологічному словнику української мови зустрічаємо таке пояснення: *«Жа́льман, же́льман – походить від антропоніма Зельман (прізвище); назва гаївки відбила взаємостосунки населення Поділля з орендарем церков, які відмовились від унії; в гаївці прихожани зверталися до Зельмана з проханням відчинити їм на Великдень церкву; з часом гаївка наповнилась іншим змістом, зберігши тільки назву»* [3, с. 258].

Олекса Воропай в етнографічному нарисі *«Звичаї нашого народу»* пише: *«Зельман або Жельман – це не якийсь символ, а конкретна особа <...> Зельман*

(від Zollmann митник) орендував старостинські доходи: пропінації, млини, солярні, фільварки та села Дрогобицького староства. Уславився своїми надужиттями та злочинствами, за які його і стято року 1775-го» [2, с. 223].

На західному Поділлі побутує інша весняна гра (гаївка), що так і називається – «Жельман» («Зельман»). Її ареал бачимо на одній із карт І. Клименко [4, с. 70, Карта А 32]. Але ця гра має зовсім інший зміст, хореографію і мелодію. У ній відсутній ключовий сенс гри з с. Грудки – пробігання по-під руками-ворітьми та лови того хто не встиг пробігти. На Полісся могло проникнути саме слово «Жельман», яке приєдналося до сюжету гри «Мости», як своєрідний зачин.

Висновки

За спогадами Акулини Мефодіївни Никонюк 1937 р. н., весняна гра «Мости» побутувала в традиції села Грудки Камінь-Каширського району у 1930-х – на початку 1940-х років. Пісня має спільну хореографію та мелодію із багатьма поліськими іграми, наприклад, «Яворові люди» [4, с. 64, Карта А 21]. В основі цих ігор лежить ключовий хореографічний елемент – пробігання ланцюга учасників під «ворітьми» із рук (див., до прикладу, другу частину гри «Володар» [1]). За аналогією з поліськими весняними іграми ми також назвали веснянку з с. Грудки «Мости».

Проаналізована в тезах пісня-гра добре підходить дитячій аудиторії. Під час проходження практики в культурно-освітньому центрі «Дивосвіт» (2024), що функціонує при Спільці українців у м. Лісабон (Португалія), я розучила цю гру з дітками 8–12 років. У реконструкції також брали участь С. Цивінська та К. Сідельникова. Ми були приємно вражені, наскільки легко діти вивчили веснянку та з яким захопленням гралися. Тому весняна гра зі співом «Мости» є вдалим варіантом інтеграції української традиційної культури у сучасний навчально-виховний процес.

Список використаних джерел

1. Весняні танки та ігри Прип'ятського Полісся | гурт Володар. [Електронний ресурс]. YouTube: Володар / Volodar, 2024. Режим доступу: https://youtu.be/at10ntWpAeM?si=WxzXwk_EfixLeb_o&t=886
2. Воропай О. Звичайі нашого народу. Етнографічний нарис. Т. 1. Мюнхен, 1958. 309 с.
3. Етимологічний словник української мови. У семи томах. Т. 2. Київ: Наукова думка, 1985. 573 с.
4. Клименко І. Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву: типологія і географія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2020. Т.2: Атлас. 100 с.+ DVD.
5. Клименко І. Пісні весни: Зимові обряди навесні; Веснянки і Володар, що відчиняє ворота; Весняний танок. [Електронний ресурс]. Відео-лекція. Рись, 2020. Режим доступу: <https://rysproject.com/lecture-14.html>

Лакатош Єлизавета Юріївна

здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Музичний фольклор»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: lakatosh212@gmail.com

Науковий керівник: кандидат історичних наук,
доцент *Сінельнікова Валентина Володимирівна*

МУЗИЧНИЙ АНАЛІЗ ДИТЯЧИХ ЩЕДРІВОК «ОЙ НА РІЧЦІ НА ОРДАНКІ» І «ВАСИЛЕВА МАТИ ПІШЛА ЩЕДРУВАТИ» (З С. АНТОНІВКА СВІТЛОВОДСЬКОГО РАЙОНУ)

Актуальність дослідження. На Кропивниччині (колишній Кіровоградщини) зберіглося багато пісень зимового циклу, зокрема колядки та щедрівки, які записала авторка на Олександрійщині.

Мета: аналіз дитячих щедрівок, записаних неподалік місті Олександрія (щедрівки з села Антонівка Світловодського району).

Основні результати дослідження

Авторська експедиція відбулася 18 грудня 2022 року в місті Олександрія, що на Кропивниччині. Наша інформантка Мотрона Макарівна Сепер 1927 р. н. (на фото разом з авторкою тез) на момент експедиції проживала в місті Олександрія, але народилася вона і провела свою юність і молодість у селі Антонівка Світловодського району, що на Кропивниччині. Мотрона Макарівна добре пам'ятає події свого дитинства, що прийшлися на нелегкі часи між Голодомором 1932-33 рр. та Другою Світовою війною; попри всі складнощі, що



довелось пережити українцям, говорить, що на різдвяні свята молодь і колядувала, і маланкувала, і щедрувала. Під час сеансу було записано не тільки щедрівки, а й весільні та ліричні пісні.

Щодо щедрівок, які виконувалися напередодні Нового Року та напередодні Водохреща, зазвичай виконували їх діти або молодь підліткового віку. Більшість дитячих щедрівок мають дуже прості мелодії, в основі яких поспівка з кількох звуків, яка постійно повторюється. Також дитячі щедрівки мають дуже прості ритмічні форми: тридольні та чотиридольні. Основні теми включають побажання щастя, добробуту, здоров'я. Дитячі щедрівки допомагають зберегти культурні традиції, формують у дітей почуття спільності та єдності, а також сприяють розвитку музичних навичок. Вони створюють святкову атмосферу та радують як виконавців, так і слухачів.

Дитячі колядки та щедрівки мають одноелементну форму – це багаторазовий (варійований) повтор короткої ритмо-мелодичної поспівки: тобто мелодія повторюється, а слова змінюються. Дослідники вважають, що це найпростіший спосіб формотворення. Важливо зауважити, що у дитячих колядках рефрену немає.

Щедрівка «Василева мати пішла щедрувати» має християнізований текст, який також характерний для так званих "лівобережних Меланок" (оскільки поширені на Лівобережній Наддніпрянщині). Зазвичай Меланки починаються так:

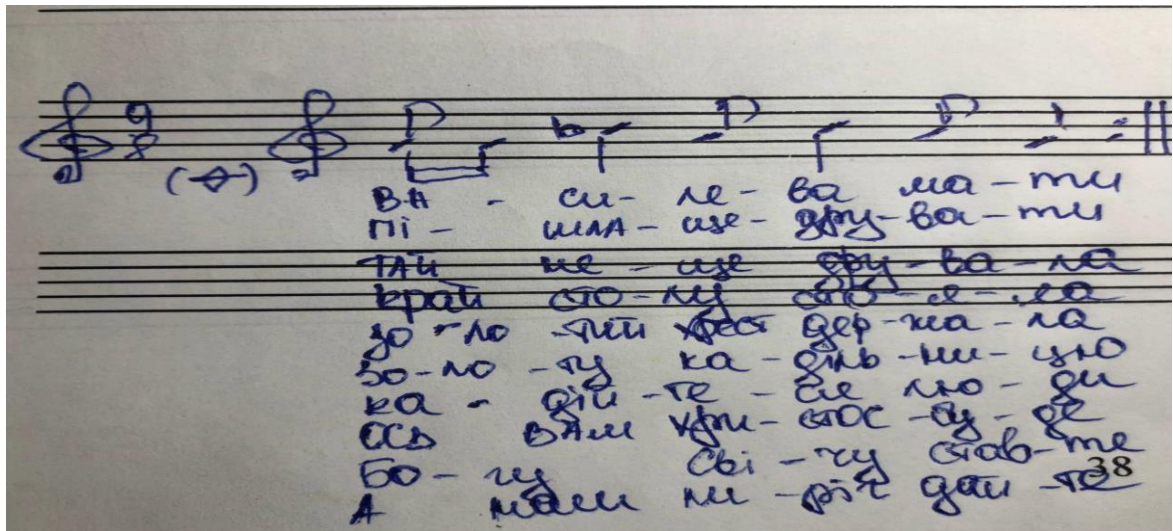
*Меланка ходила,
Василька просила:
«Васильку, мій батьку,
Пусту мене в хатку...»*

А в нашому випадку інформантка наспівала щедрівку, яка має такий текст:

Василева мати дішла щедрувати,
Край столу стояла,
Золотий Хрест держала,
Золоту кадильницю:
«Кадійтеся, люди,
Ось вам Христос буде,
Богу свічу ставте,
А нам пиріг дайте»

Вигукують:

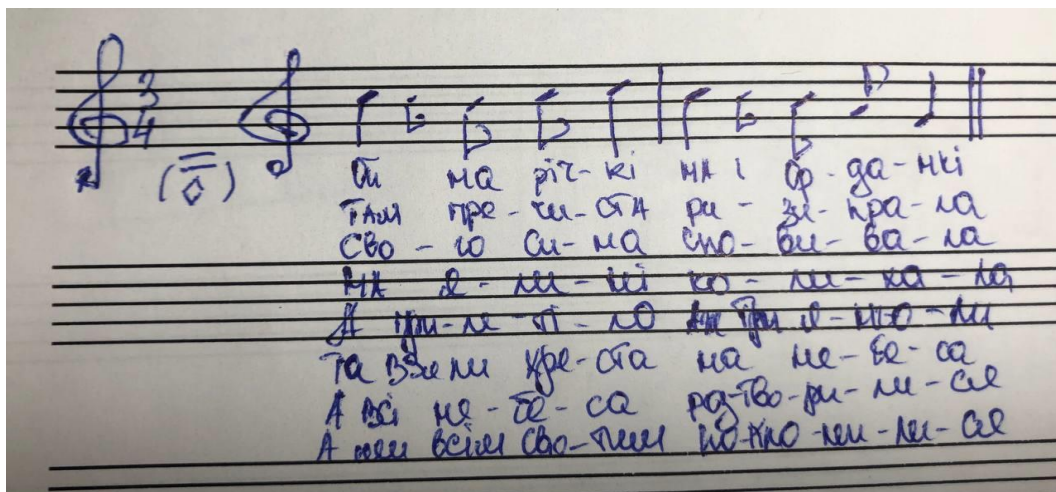
«Не ламайте, нам ціленький дайте!»



Тип ритмічного устрою – тримірний, ритмічна форма: а а а...т. д. Композиція пісні – одноелементна, семантична форма – а, б, в...т. д; в моделі вірш (рядок) має шестискладову будову; лад – терцієвий, в основі мала терція, опорний звук – нота соль.

Щедрівка проспівана сольо, але Мотрона Макарівна пригадала, що дітки щедрували гуртом. Очевидно, пісню співали в унісон.

Щедрівка побудована на трьох нотах і має простий ритм, через це вона і є легкою у вивченні та виконанні для дітей.



Друга щедрівка «Ой на річці на Орданкі», також має християнізований текст з різдвяними мотивами:

*Ой на річці на Орданкі
Там Пречиста ризи прала,
Свого Сина сповивала,
На ялині колихала.
А прилетіло аж три янголи
Та взяли Хреста
На небеса,
А всі небеса розтворилися,
А ми всім святим поклонилися...*

Ця мелодія має двомірний тридольний тип ритму. На відміну від першої мелодії, цей наспів двоелементний, бо має дві контрастні інтонації - мелодія піднімається вгору (перша інтонація), а потім спадає вниз (друга інтонація), хоча ритм в обох тактах однаковий – аа.

Силабічна (складочислова) форма – 4+4; семантична форма – аб. Ця щедрівка має ширший діапазон, який сягає квінти. Зазвичай подібні мелодії виконуються в унісон.

Висновки

В місті Олександрія, що на Кропивниччині, яскраво збереглися щедрівки, які притаманні традиції цього регіону, завдяки Сепер Мотроні Макарівні, яка немісцева, з села Антонівки Світловодського району, переїхала до іншого міста

і привезла ці щедрівки з собою. Манера, характер, діалектні особливості і мотиви притаманні Середній Наддніпрянщині.

Список використаних джерел

1. Проект «Баба Єлька» відроджує стародавні колядки і щедрівки. <https://babayelka.kr.ua/news/57-baba-ielka-vidrodzhuie-starovinni-koliadki-i-schedrivki>
2. Скаженик Маргарита, відкрита лекція: «Дитячі колядки та щедрівки: музичні ознаки та особливості виконання». <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=4XJMb2LuIX0>
3. Скаженик М. Ранньотрадиційні зимові наспіви придніпровських сіл Переяславщини: типологія та географія. Проблеми етномузикології, Вип. 15. С. 100–133. Київ, 2020 : НМАУ ім. П. Чайковського. URL: <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2020.15.219392>

Мельник Діана Олександрівна

здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: 03.diana.melnik@gmail.com

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент **Скаженик Маргарита Вікторівна**

КУПАЛЬСЬКИЙ ОБРЯД У СЕЛІ НАРАЇВКА НА ГАЙСИНЩИНІ: СУЧАСНИЙ СТАН ТРАДИЦІЇ

Актуальність. Купальський обряд приваблює своєю архаїчністю. Це відгомін давніх ритуалів, якими наші предки відзначали літнє сонцестояння. Особливо добре купальські обряди утрималися на східному Поділлі, про що свідчать мої експедиції в село Нараївка Гайсинського району Вінницької області.

Метою роботи є характеристика місцевих купальських обрядодій та приурочених до нього пісень.

Основні результати дослідження

У своєму рідному селі Нараївка Гайсинського району я записувала багато разів. Безпосередньо про Купальський обряд і пісні я розпитувала 28 серпня 2022 року та 31 серпня 2023 року. Моїми інформантками були учасниці місцевого фольклорного гурту «Чарівниці». Це сім жінок 1950-х років народження, усі місцеві. Про обряди найбільше розповіли Наталія Григорівна Ситник 1951 р. н., її доповнювала Ніна Григорівна Талабко 1951 р. н. та Ганна

Петрівна Гулько 1952 р. н. Також багато інформації я зафіксувала від своєї бабусі – Тетяни Яківни Мельник 1959 р. н. А от купальські пісні жінки співали усім гуртом.

Описуючи Купальський обряд села Нараївка, спробуємо їх вистроїти за хронологією ритуальних подій. Окрему увагу приділимо пізнішим нововведенням, які відображають «діяльність» місцевого будинку культури. В характеристиці купальського обряду та пісень будемо спиратися на роботи Ірини Клименко [1; 2] та Маргарити Скаженик [3].

Купальські обрядодії. За день до Івана Купайла заготовляли деякі прикраси для купальського деревця: наривали вишні з хвостиками, квіти.

Безпосередньо купальський обряд відбувався 7 липня «з обіду на вечір» (перед заходом сонця). Розпочиналося з того, що хлопці рубали вербу, приносили до ставка і закопували. Про деревце жінки згадують так: «...вибирали таке щоб було кругле, славне, гияку чи вершок вибирали» (Н. Ситник), «В нашому селі купальске деревце було верба, зрізали велику гияку цієї верби ставили на плату, наприклад коло клубу, чи хто там де» (Н. Талабко).

Наступним етапом обряду було прикрашання ритуального деревця квітами і вишнями: «Рвали ягоди із хвостиками, плели кукурузки, намиста з ягід вішали на те Купайло» (Н. Талабко), «Дівчата убирали це Купайло: чіпляли кукурузки, вінки плетяні, зроблені намиста» (Н. Ситник). Найбільше жінки згадують про «кукурузки» з вишень: «Брали патичок [невеличка паличка – Д. М.], і це кожна ягідка із хвостиком, і це береться зверху три ягоди, а тоді підбавляється на той патичок, і нитками обмотується, виходе – кукурузка» (Т. Мельник). Пізніше почали додавати й куповані смаколики: «На дерево чіпляли цукерки в кого були, бублики» (Н. Талабко).

Із наведених цитат видно, що прикрашене ритуальне деревце називали «купайло», зі слів Н. Ситник – «...верба була символ Купайла». Процес прикрашання супроводжувався співом купальських пісень, про що буде сказано окремо.

Прикрашали не лише саме деревце, але й під ним: «Під Купайло стелили зілля» (Н. Талабко). Зразу сідали кругом Купайла кружком, співали пісні» (Н.

Ситник). Біля Купайла не тільки співали, але й влаштовували ритуальну трапезу: *«Потім сідали кругом Купайла, мамі виносили вареники з ягідьми, пекли пиріжки, кампоти виносили, сідали коло того Івана Купайла і гуляли»* (Н. Ситник).

По завершенню обряду ритуальне деревце знищували – розривали: *«Ломали те Купайшло, хто тільки як міг скільки ухопити»* (Н. Ситник). Але гілочки ці не викидали, а несли додому і кидали на огірки (у місцевій вимові – «гоїрки»). Так робили, бо вірили в продукуючу магію купальських атрибутів: *«Ломали по гиляках, додому несли і клали на гоїрки. <...> Звичай такий був, що будуть гоїрки добре родити, зелені довго будуть, гарно в'язатись будуть і рясні»* (Н. Ситник), *«Кукурузки кидали на гоїрчиння, щоб воно тоже в'язалося і були гоїрки»* (Г. Гулько).

У літературі описані ритуальні протистояння між хлопцями і дівчатами. Мешканки села Нараївка також згадали про шкоду, яку роблять хлопці: *«А як дівчата і хлопці були, то хлопці дровичилися з нами. Виходили зразу помагали, а потім відійдуть далеко від цього Купайла, і в нас кидали засидяними яйцями – бовтами. Ми тікали від того Івана Купайла далеко, щоб воно не воняло»* (Н. Ситник та Н. Талабко). В інший раз жінки уточнили, що хлопці кидали яйцями на чужих, можливо на тих, хто з іншої вулиці, з іншої компанії: *«А тоді хлопчики приходили, та й кидали <...> на незапросяних тухлими яйцями (бовтами), розгонили дівчат, бо їх не запросили»* (Н. Талабко).

Останні десятиліття ХХ століття купальський обряд робили з ініціативи місцевого будинку культури. На жаль, діяльність місцевих «культурних діячів» негативно позначилася на збереженні давніх обрядодій. Було внесено багато нових театралізованих елементів і персонажів (Водяник, русалки, Іван Купало), які ніяк не були пов'язані із місцевою традицією. Ось збірна цитата усіх трьох інформанток: *«А потім Водяник із Іваном Купайлом припливали на лотці до Купайла, вітали всіх людей, грала духова музика, сходилося майже все село і ще й з навколишніх сіл були. Від клубу йшли співали до ставка. Робили циганське шатро. Ще й в цей день відправляли комбайни в поля – виїзд у поле»*. Організатори намагалися створити масове гуляння, задіяти людей різними

іграми, лотереями, концертом: *«Дівчата плели віночки, кидали на воду, вони співали купальські пісні і українські. Було дуже весело, були ігри, розігравалась подарунки»* (Н. Талабко).

Купальські пісні. На обох сеансах було записано 10 купальських пісень. Це два різні купальські наспіви: з модельною будовою вірша 5+3 (7 текстів) та 5+4 (5 текстів). Пісні мають переважно любовну тематику, деякі мають гумористично-дратівливий зміст (дівчата кепкують із хлопців). Купальські пісні жінки співали гуртом, майже в унісон. Детальніша характеристика мелодій та поетичних текстів вимагає окремого дослідження.

Висновки

Дослідження купальської традиції села Нараївка Гайсинського району Вінницької області дозволяє виділити основні етапи обряду та простежити зміни, які у ньому відбулися.

Купало святкували увечері 7 липня. Ось ключові моменти обряду.

Перший етап. Спершу хлопці й дівчата заготовляли атрибути (хлопці вирубували гілку або вершечок верби, а дівчата готували прикраси із квітів та вишень). Іноді прикраси починали заготовляти ще у переддень Купала.

Другий етап. В центрі обряду було прикрашання ритуального деревця (купайла), що супроводжувалося співом купальських пісень. У місцеві традиції співіснують два політекстові наспіви. Біля прикрашеного деревця також влаштовували спільну трапезу.

Третій етап. Кульмінацією обряду було ритуальне знищення купайла – його ламали, а гілочки та «кукурузки» з вишень клали в огірки, щоб ті добре родили. Хлопці могли влаштовувати ритуальні бешкетування – кидатися у непрошених відвідувачів, а подекуди і у своїх дівчат, тухлими яйцями. На заключному етапі також могли звучати пісні, зокрема жартівливого змісту (дівчата висміювали хлопців).

В останні десятиліття ХХ століття традиційний обряд видозмінився під впливом сучасної масової культури. Акцент було перенесено на видовищність, включаючи масові ігри, лотереї, гру духового оркестру та створення

театралізованих сцен, таких як «циганське шатро», поява ряджених персонажів (Водяника, Івана Купала, русалок). Купальське свято могло об'єднуватися з іншими суспільними подіями, як-от урочистий виїзд комбайнів у поле. Ця клубна самодіяльність

Як бачимо, традиційні елементи тут практично не фігурують або губляться у масовості самодіяльних активностей біля клубу. На щастя, жінки 1950-х років народження дуже добре пам'ятають традиційне святкування Купала. Це означає, що у 1960–1970-х роках побутував не лише давній обряд, але й пов'язані із ним пісні.

Список використаних джерел

1. Клименко І. Купальські та петрівські пісні. Історія української музики. Том 1. Від найдавніших часів до XVIII століття. Книга 1. Київ: ІМФЕ, 2016. С. 74–91.
2. Клименко І. Магія Купала та петрівчані пісні. [Електронний ресурс]. Пісні літа. Відео-лекція. YouTube: Рись, 2020. Режим доступу: <https://youtu.be/73CWy23YUn0>
3. Скаженик М. Купальська традиція села Легедзине (східне Поділля): стилістичні зміни на межі XX і XXI століть. *Проблеми етномузикології*. 2018. Вип. 13. С. 183–205. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4212.2018.13.145724>

Сідельникова Катерина Михайлівна

здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Музичний фольклор»

Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: katernafolk@gmail.com

Науковий керівник: кандидат історичних наук,
доцент **Сінельнікова Валентина Володимирівна**

НАРОДНИЙ РОМАНС «РИБАЛКА МОЛОДЕНЬКИЙ» В ТРАДИЦІЇ СЕЛА ВОДЯНЕ НА ЗАПОРІЖЖІ

Актуальність. Збереження та оприлюднення зразків українського народнопісенного мистецтва, що побутовало в селі Водяне Василівського району (раніше Кам'янка-Дніпровського району) Запорізької області, яке наразі перебуває в російській окупації та має критично високу вірогідність зникнення, сьогодні є одним з ключових завдань сучасної фольклористики, адже з фізичним знищенням села як локусу збереження традиційної культури Запоріжжя зникнуть власне й артефакти цієї культури.

Метою нашого дослідження є введення в науковий обіг народного романсу «Рибалка молоденький», записаного в селі Водяне Запорізької області, а також аналіз цього твору та дослідження його походження. Цей романс є унікальним зразком народної творчості, який відображає культурні та історичні особливості регіону.

Основні результати дослідження

Ця пісня була записана авторкою в селі Водяне Василівського району (на той час Кам'янка-Дніпровський район) 30 липня 2017 року, на одній з репетицій місцевого автентичного ансамблю «Надвечір'я», в якому я мала честь бути учасницею. Після початку повномасштабної війни для мене, як носія традицій, було неймовірно боляче усвідомлювати окупацію рідних земель. Це відчуття супроводжувалося не лише почуттям осиротілості, але й «обкраденості», ніби в мене вкрали те, що не можна повернути, навіть звернувшись за допомогою. Велика кількість носіїв традиції померла за ці роки, адже більшість з них перебували в поважному віці, а ця воєнні події принесли неабиякий стрес та забрали багатьох людей, які насправді чули, співали та жили в традиційному середовищі, коли пісня була невід'ємною частиною сільського життя.

Приблизно з 10-ти років я стала частиною народного фольклорного колективу «Надвечір'я». Я відвідувала всі репетиції та брала активну участь в концертній діяльності колективу. Для мене це було ніби колискою, і будучи дитиною, здавалося, що ці люди та традиції, які вони несуть, будуть завжди навколо мене та ніколи не зникнуть. Російська навала безумовно забрала в мене можливість у свідомому віці якісно провести експедиційні сеанси та записати людей, які вклали в мене традиційну мелодику мого регіону.

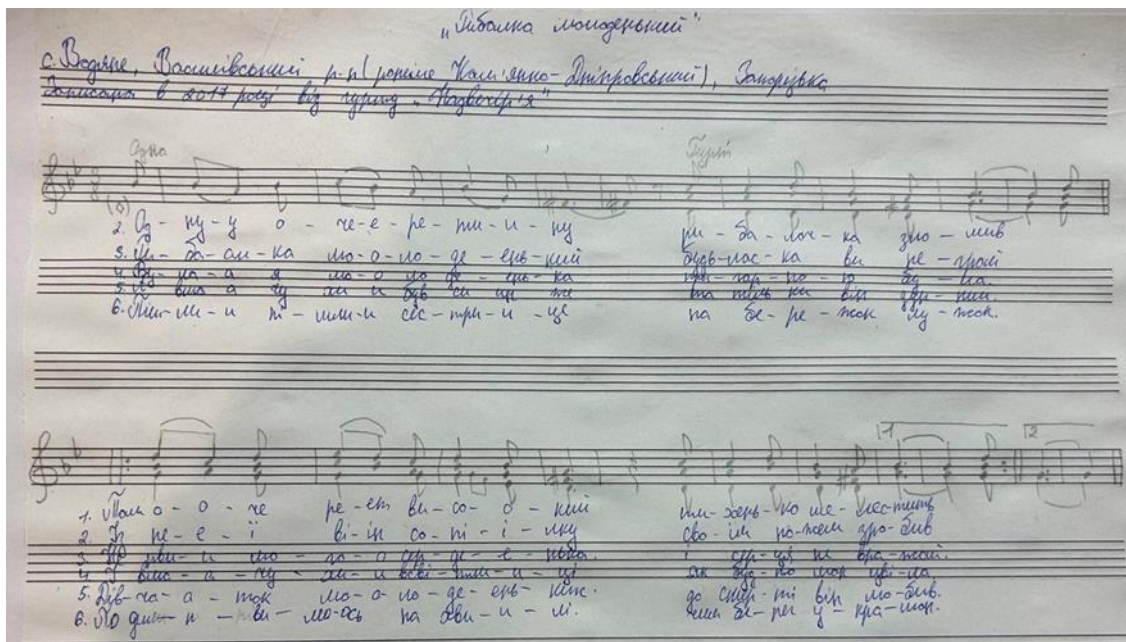
Ансамбль «Надвечір'я» з села Водяне Запорізької області є справжнім носієм автентичної народної пісні. Колектив був створений у 1980-х роках і з того часу активно популяризує народну творчість регіону. Керівником ансамблю є Ганна Іванівна Трошина, яка з великою любов'ю та відданістю передає традиції своїм учасникам. Колектив є носієм традиції «Степового розспіву Запорізького краю» - елементу нематеріальної культурної спадщини

Запорізької області, внесеного 2017 року до переліку та просування до Національного реєстру України та міжнародних списків ЮНЕСКО.

Репертуар ансамблю «Надвечір'я» включає велику кількість пісень різних жанрів, зокрема: ліричні пісні (пісні з особистого та родинного життя): ці пісні відзначаються особливою мелодикою та манерою виконання, характерною для степового краю; пісні літературного походження; канти: духовні пісні, що виконуються у багатоголосному складі; колядки та щедрівки: обрядові пісні, що виконуються під час зимових свят; родинно-обрядові пісні (весільні); календарно-обрядові (колядки); жорстокі романси. Перелік жанрів, які зберегалися в селі станом на лютий 2022 року, підкреслює пізню заселеність регіону, але це не відмінняє неповторності та унікальності розспіву цього села.

На превелику радість мені вдалося віднайти записи, які були зроблені мною на репетиціях ансамблю «Надвечір'я» на диктофон телефону. Народний романс, який презентується у цій розвідці, здається, не дуже притаманний для цього села, оскільки не має характерного візерунку степового розспіву, через що добре запам'ятався. Цей запис був зроблений мною (Сідельниковою Катериною) 3 липня 2017 року, виконавці: Трошина Ганна Іванівна (1954 р. н.), Шевер Ганна Дмитрівна (1953 р. н.) та Клобукова Ольга Василівна (1957-2022 р.р.).

Аналіз твору дає можливість побачити багато цікавих нюансів. Жанр: жорстокий романс. Для цієї пісні характерні типові ознаки романсу: гармонічний мінор; розспівана, плавна мелодія з вальсовими ритмом; чіткі співставлення гармонічних функцій, автентичного співвідношення: рядок починається тонічною гармонією, в середині переходить на домінанту, яка в кінці розв'яжеться в тонічну гармонію (другий рядок має таку саму логіку гармонічних співставлень); триголосна фактура з рухом двох верхніх голосів паралельними терціями. Мелодія звучить в верхніх голосах, а бас виконує функціональну гармонічну основу компенсуючі відсутність інструментального супроводу.



На відміну від ранньотрадиційних мелодій, цей романс має акцентно-динамічний ритм (для нього характерне чергування сильних і слабких долей. Ця мелодія починається із слабкої долі, з-затакту). Пісня має куплетну форму, два великі довгі рядки з повтором другого рядка. Віршованість та разюча відмінність тексту та розспіву від інших народнопісенних зразків регіону безперечно спонукають на дослідження історії походження цього романсу.

На щастя, керівнику колективу «Надвечір'я» Ганні Іванівні Трошиній буквально нещодавно пощастило виїхати з окупації, та наразі наш зв'язок відновився. У телефонній розмові з нею підтвердилася теорія авторства пісні «Рибалка молоденький», але ім'я автора залишилося невідомим. Цитую пряму мову Г.І. Трошиної (подається із збереженням місцевої говірки інформантки): *«Я думала, що це Шевченко, але перелистала всі томи, - нема там і в помині...ніде...»*.

Також в розмові, я дізналася повний текст (початок пісні, якого не було на моєму записі) та її закінчення, адже на сцені не співали частину твору, де описане жорстоке вбивство головної героїні, щоб «не вражати публіку» (текст надається із збереженням місцевої говірки).

Рибалка молоденький
Над бережком сидить,
Там очерет високий

(слова які не співали)
Тут він мого кохання
У мене запрохав,
Я слухать не схотіла,

Тихенько шелестить.

А він «Уб'ю!» сказав.

Одну очеретину
Рибалонька зломив,
Із неї він сопілку
Своїм ножем зробив.

Сказав, - і зразу в груди
Загнав мені свій ніж,
Та ніччю біля річки
Мене сховав тоді ж.

Рибалка молоденький,
Будь ласка, ви не грай,
Не рви мого серденька
І серця не вражай.

Тепера надо мною
Очерети ростуть,
А в них усі печалі
Життя мого живуть.

Була я молоденька,
Пригарною була,
І в мачухи в світлиці,
Як будто мак цвіла.

Рибалко молоденький,
Молю ж тебе, не грай!
Не муч мого серденька,
Жалю не завдавай!..

А в мачухи був син же,
Та тільки він дурний,
Дівчаток молоденьких
До смерті він любив.

Пішли-пішли, сестрице,
На бережок-лужок,
Подивимось на хвилі,
Чим берег украшон.

Зацікавленість в пошуку автора не залишила мене, та я натрапила на роботу відомої дослідниці жорстоких романсів Наталі Хоменко «Проблема дифузії у фольклорі: український жорстокий романс» [4], де мені пощастило ознайомилися не тільки з терміном дифузії книжної та фольклорної традиції, а ще й виявити, що твір «Рибалка молоденький» - це показовий приклад фольклоризації відомої балади М. Лермонтова «Тросник» (в Україні цей текст побутує в перекладі Я. Жарка). Два зразки цього романсу у певних варіантах наведено у названій праці Н. Хоменко.

У результаті опрацювання електронних архівів українського фольклору мені вдалося знайти ще кілька варіантів пісні «Рибалка молоденький». На сайті «Поліфонія» є зразок цього романсу з села Яструбине Сумського району Сумської області [3], під назвою «Рибалко молоденький на бережку сидів» цей романс розміщено на ютуб у виконанні Любові Сандул 1942 р. н. з села Журавлінка Голованівської громади Кіровоградської області (запис було

здійснено в рамках ініціативи «Стань агентом Баби Єльки», що реалізується громадською організацією «Баба Єлька»). [1]

Версію романсу, записану в с. Бобровиця Чернігівської області від М. Горошок та Є. Галинської у 1950 р. та варіант мелодії, записаної в с. Куковичі Менського району Чернігівської області у 1960 р., розшифрував Л. Ященко. [2] Зразок названого романсу зустрівся нам також в роботі «Пісенність із Нобеля» Інни Шкльоди та Юрія Горблянського: «Рибалка молоденький» був записаний 2004 р. від Шкльоди Антоніни Гнатівни, 1932 р. н. [5] В останньому варіанті розв'язка сюжету є ще більш «кривавою», адже дівчину хлопець вбиває, бо «любив її серденько, не міг перенести», потім просить у неї пробачення і «з досади» вмирає:

«Прости мені, кохана, прости ж мені, прости,

Любив твоє серденько, не міг перенести».

І там лежать два трупа, два трупа молоді,

Їх голови до купи, неначе ще живі.

І там лежать два трупи... <?>

В дівчини ніж в серденьку, козак з досади вмер. [5, с. 83]

Висновки

Дослідження цього романсу дозволяє глибше зрозуміти музичну культуру регіону та зберегти її для майбутніх поколінь. Важливо зазначити, що такі твори є не лише музичними, але й історичними документами, які відображають життя та світогляд людей того часу.

Список використаних джерел

1. Рибалка молоденький на бережку сидів (романс), село Журавлинка Голованівської громади: <https://youtu.be/MeGT24-Kp4g?si=tJn14bpl4CEPyY42>
2. Рибалка молоденький, українська народна пісня: <http://surl.li/vbiibi>
3. Рибалка молодесенький над бережком сидів (романс), село Яструбине Сумського району Сумської області: https://www.polyphonyproject.com/uk/song/BMI_UK18060695
4. Хоменко Н. Проблема дифузії у фольклорі: український жорстокий романс. *Слово і Час*. 2012. № 1. С. 87-95. <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/144630/14-Khomenko.pdf?sequence=1>

Хачатрян Елеонора Аліковна
здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» II року навчання
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: el_khachatryan@ukr.net
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент *Скаженник Маргарита Вікторівна*

БАЛАДА «ЖИЛА-БУЛА ВДОВА СІМ ГОД НА ПОДОЛІ» В ПІСЕННІЙ ТРАДИЦІЇ СЕЛА ВЕРБИНЕ (ЦЕНТРАЛЬНА ПОЛТАВЩИНА)

Актуальність. Ліричні пісні з традиційними баладними сюжетами дедалі важче записати у фольклористичних експедиціях. Проблему також становить пошук зіспіваного гурту, який знає старосвітський пісенний репертуар.

У селі Вербине, поблизу містечка Хорол на Полтавщині, вдалося записати дві рідкісні на сьогодні балади: «Ой ходив Донець сім год по Дону» та «Жила була вдова сім год на Подолі». Пісні проспівані місцевим фольклорним гуртом «Вербиченька», що складався з п'яти жінок 1935–1953 років народження. Особливо гарно і з повним текстом співачки виконали баладу «Жила була вдова сім год на Подолі», яка стала **предметом** нашого дослідження.

Мета: музично-стильовий аналіз пісні та характеристика її поетичного тексту. При написанні тез насамперед будемо опиратися на праці відомого фольклориста Олексія Дея [2; 3] та дослідниць співочих традицій Полтавщини Тетяни Сопілки [6] й Олени Мурзиної [5].

Основні результати дослідження

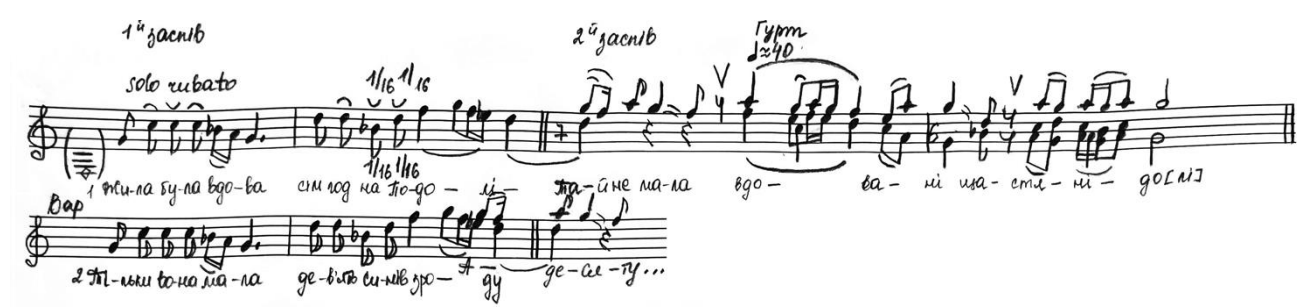
Балада «Жила була вдова сім год на Подолі» є улюбленою піснею гурту «Вербиченька», яку жінки назвали своєю «візитною карточкою»³. Саме з неї розпочалася наша перша зустріч, яка відбулася 23 липня 2021 року. Катерина Дмитрівна Мороз (1948 р.н.) зазначила, що баладу вона вивчила зі своєї старшою сестрою Лідою Дмитрівною Мисак (1935–2022) від матері та бабусі, які були родом із сусіднього села Новоіванівка: «*Це співали ще, ну дідусь наприклад мій. У нас у сім'ї їх шіснадцятьоро було і всі цю пісню співали*».

³ Див. за посиланням баладу «Жила була вдова сім год на Подолі» <https://youtu.be/BxieBjXOwIM?si=ADg67-pqmwULc-i>

Під час другого експедиційного сеансу (18 серпня 2021 року⁴) від Катерини Дмитрівни було зафіксовано дві перші строфи ліричної пісні з баладним текстом «Ой ходив Донець сім год по Дону». Розмірковуючи, чому жінки не можуть згадати цю пісню, Ліда Дмитрівна сказала: *«Вона давня, да, ну тіки, що я її не співала. Ну чогось чи ніхто її не починав, чи просто не приходило, щоб той [співати – Е. Х.]»*.

Спершу дамо визначення жанру фольклорної балади з Української музичної енциклопедії: «Ліро-епічні фольклорні твори з розгорненим гостро драматичним сюжетом, часто з елементами фантастики. У баладах відтворюються виняткові, незвичні життєві події, фатальні збіги обставин в особистому, сімейному та громадському житті» [4, с. 125–126]. Олексій Дей вважає, що «Народна свідомість так і сприймає балади – як віддзеркалення дійсного, справжнього, а не вигаданого, казкового» [2, с. 8]. У сюжетах родинно-побутових балад транслуються реальні події з сімейного життя, які не виходять за межі дійсності. У поетичних текстах акцентується на особистій долі героїв, які за гострих обставин виносять на поверхню проблеми соціуму.

Балада *«Жила була вдова сім год на Подолі»* проспівана з повним текстом, який нараховує 11 строф:



Жила була вдова сім год на Подолі
Та й не мала вдова ні щастя, ні долі.

– А я краю-краю, краю долиного
А я роду-роду, роду вдовиного.

Тільки вона мала дев'ять синів зроду,
А десяту Галю за крамаря дану.

– Братця, мої братця, що ж ми нарobili
Шо ми сестру Галю вдовою зрobili.

Як поїхав крамарь у Крим торговати
Довелось крамарю в лісі ночувати.

Ой вставайте, братця, помолимось Богу
Та й виведем Галю з лісу на дорогу.

⁴ Ця експедиція відбулась спільно з етномузикологами та моїми викладачами Маргаритою Скаженик та Олегом Коробовим.

Ой де ж узялося дев'ять розбіжків
Шо крамаря вбили над Галею стали.

Ой іди ж ти, Галю, степами-лугами
Та й не кажи, Галю, що бачилась з нами

Шо найстарший каже: «Давай зарубаєм»
А найменший каже: «Давай розпитаєм».

Та й не кажи, Галю, що бачилась з нами
Щоб нас молоденьких та й не розстріляли

– Ой скажи ж ти, Галю, з якого ти краю?
З якого ж ти краю, з якого ти роду?

Поетичний текст пісні. Сюжет розпочинається із зав'язки, яка описує передісторію головних героїв, хто вони і звідки (перші дві строфи пісні). У центрі сюжету – трагічні події нападу розбійників на родину «крамара» (торговця) і його вбивство. Найтрагічніший момент – прозріння одного з розбійників, який впізнає у жінці вбитого рідну сестру (восьма строфа). Своєрідним епілогом є каяття братів, які відпускають сестру (дев'ята строфа). Вони благають Галю не говорити нікому про вбивство, боячись суспільної кари (десята й одинадцята строфи).

Олексій Дей зараховує подібні тексти до сюжетного циклу «Сімейні нещастя від розбійництва», де брати-розбійники вбивають чоловіка й роблять вдовою (знеславляють) свою невпізнану сестру [2, с. 8, 12, 428]. Класифікуючи баладні сюжети, подібним текстам дослідник присвоїв кодове позначення П-Р-1 [3, с. 79].

Головною ідеєю балади є прагнення пробудити людське сумління та застерегти від імпульсивних і необдуманих дій, що можуть призвести до трагічних і навіть летальних наслідків. У широкому розумінні подібні тексти націлені на відновлення морально-етичних цінностей. Олексій Дей наголошує: «Ці твори виходять за межі родинної сфери, в їх підтексті відчутне й громадське звучання» [2, с. 8]. Для розв'язки подібних сюжетів властива мораль, де злочинців так чи інакше обов'язково чекатиме розправа [2, с. 18]. У нашому зразку один із братів-розбійників сам усвідомив провину, осягнувши її масштаби (восьма і дев'ята строфи пісні).

Музичний аналіз. Пісня має строфічну дворядкову композицію з будовою вірша (6+6)2, що типово для українських балад [1, с. 302]. Діапазон нижнього голосу сягає октави, яка зразу «декларується» у заспіві. В основі звукоряду мала терція. Шостий щабель у першому рядку на відстані півтона від п'ятого, а

у другому рядку – на відстані цілого тону. Фактура пісні – багатоголосна із сольним октавним виводом (його співає Зоя Матвіївна Мисак, 1953 р.н.). Мелодія виводу має діапазон квінти (від п'ятого щабля до другого щабля через октаву). Епізодично виникає триголосся (третій середній голос з'являється у кадансовій зоні та у третьому такті).

У традиції села Вербіне лише в цій баладі зустрічається ускладнена форма заспіву – спів «з перехватом», де по черзі солують дві співачки. Ліда Дмитрівна заспівує, а її сестра Катерина Дмитрівна перехоплює заспів. У першій строфі друга заспівувачка вступає на початку другого мелорядка, а в наступних строфах – раніше (на останніх складах першого мелорядка). Кожного разу другий заспів частково накладається на перший. За спостереженнями Т. Сопілки, опозиція двох солістів є характерним виконавським прийомом для «локальних традицій західної Полтавщини та в басейні Хоролу» [6, с. 45].

У цілому заспів нашої балади займає майже дві третини строфи. Така тривалість заспіву свідчить про індивідуалізацію сольного начала, що також властиво для музичної стилістики Середньої Наддніпрянщини [там само].

Цікаво простежити не лише протиставлення двох заспівів, але й співвідношення заспіву в цілому та гуртової частини пісні. *Заспів першої солістки* рубатний з рисами імпровізаційності, охоплює діапазон октави. Мелодія межує з мовними інтонаціями, що надає їй епічного звучання. *Заспів другої солістки* має вузький діапазон, мелодія оспівує перший щабель октавою вище, на висоті майбутнього виводу. Перехват розспіваний, темп поступово заспокоюється. *Гуртова частина* звучить протяжно та повільно, що властиво для питомих ліричних пісень Полтавщини. Саме у гуртовій частині урівноважується ритм і встановлюється темп (чвертка дорівнює 74 удари на хвилину). Протиставлення заспіву і гуртової частини, за спостереженнями Олени Мурзиної, є характерною ознакою наддніпрянської ліричної пісні давнішої стилістики: «Протяжній манері властива бінарна асиметрія строфи – декламаційний початок сольного заспіву і кантиленне продовження у гуртовій частині з уповільненням темпу» [5, с. 31].

Висновки

Серед українських ліричних пісень особливо поширилися баладні сюжети. Вони піднімають питання загальнолюдських та сімейних цінностей на противагу кривді, допомагають розрізнити добро і зло. Пісня «Жила була вдома сім год на Подолі» належить до балад родинно-побутової тематики. Сюжет розповідає про братів-розбійників, які вбили чоловіка невідомої сестри та знеславили її. Олексій Дей зараховує такі тексти до сюжетного циклу «Сімейні нещастя від розбійництва», які були опубліковані у збірнику «Балади. Родинно-побутові стосунки» (1986).

Сюжет пісні вражає своєю драматичністю уяву співаків та слухачів. Можливо саме тому вона збереглася в репертуарі фольклорного гурту села Вербине на Хорольщині до наших днів (запис 2021 року). Більше того, у співачок ця балада була найулюбленішою піснею, хоча за мелодією вона значно складніша за інші ліричні пісні. Саме ця балада зберегла в собі музичні ознаки питомої лірики, характерні для пісенних традицій Полтавщини: довгий сольний заспів, розподілений між двома співачками (заспів з перехватом); контрастне співставлення сольної та гуртової частини пісні (рубатна речитація та повільний розспіваний гуртовий спів).

Список використаних джерел

1. Грица С. Балади. Історія української музики: у 7 т. Том 1. Від найдавніших часів до XVIII століття. Кн. 1. Народна музика. Київ: Видавництво ІМФЕ НАН України, 2016. С. 289–315.
2. Дей О. Родинно-побутові Балади [вступна стаття]. Балади. Родинно-побутові стосунки. Київ: Наукова думка, 1988. С. 7–22.
3. Дей О. Українська народна балада. Київ: Наукова думка, 1986. 263 с.
4. Єфремова Л., Кушнірук О. Балада. Українська музична енциклопедія. Т. 1. Київ: Видавництво ІМФЕ НАН України, 2006. С. 125–126.
5. Мурзина О. Середня Наддніпрянщина в історичному контексті формування традиції. *Проблеми етномузикології*. 2014. Вип. 9. С. 12–38.
6. Сопілка Т. Традиційне вокальне виконавство: регіональна специфіка (деякі спостереження на матеріалі пісенної традиції Полтавщини). *Студії мистецтвознавчі*. Число 4 (8). Київ, 2004. С. 44–49.

Христенко Анна Василівна
здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Музичний фольклор»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: annakhristenko23@gmail.com
Науковий керівник: кандидат історичних наук,
доцент *Сінельнікова Валентина Володимирівна*

МУЗИЧНИЙ АНАЛІЗ ВЕСІЛЬНОЇ ПІСНІ «ОЙ МАТІНКО ТА Й ГОЛУБОНЬКО» (З С. БІЛОУСІВКА, ЩО НА ДРАБІВЩИНІ)

Актуальність дослідження. На теренах Золотоніського (колишнього Драбівського) району дуже добре збереглися зразки давніх обрядових пісень, зокрема весільні протяжні пісні. Авторці вдалося записати значну кількість таких рудиментів традиції, один з них ми проаналізуємо в цій розвідці.

Мета: аналіз весільної пісні з села Білоусівка на Драбівщині.

Основні результати дослідження

Вийзд експедиції до села Білоусівка Золотоніського (колишнього Драбівського) району відбувся 26 жовтня 2022 року. Нашими інформантками були жінки з місцевого гурту «Родовід» при сільському будинку культури: Клівак Валентина Іванівна (1951 р. н.); Яремич Валентина Петрівна (1958 р. н.); Селецька Марія Яківна (1948 р. н.); Ткаченко Валентина Михайлівна (1971 р. н.); Бондар Людмила Дмитрівна (1952 р. н.); Маляр Мотрона Миколаївна (1948 р. н.); Ткаченко Тамара Анатолівна (1973 р. н.).



Сеанс тривав біля двох годин, за цей час нам вдалося записати 16 одиниць пісенних артефактів, половина з яких – весільний репертуар (на фото – фрагмент з експедиції до с. Білоусівка, 26.10.2022).

Записана під час названого сеансу пісня «Ой матінко та й голубонько» [1] має поетичний текст «журливо-прощальної тематики» [4, с. 147]; виконувалася, зі слів інформантів, ввечері на дівич-вечір, коли молода востаннє знаходилася в колі своїх найближчих

подруг; в тексті пісні «замальовується образ... розлучення дівчини з домівкою і ріднею». [3, с. 135] За сюжетом пісні прослідковуємо ліричний діалог матері з дочкою:

Ой матінко,
ой матінко та й голубонько,
Ізмий мені та й голівоньку.
Ізмий мені,
ізмий мені та й голівоньку
Увечері у суботоньку.
Бо вже більше,
бо вже більше та й не митимеш,
Своїх ручок не томитимеш.
Бо вже більше,
бо вже більше не чесатимеш,
Своїх ручок не ламатимеш.
Заплітала,
заплітала мене дядина,
Заплітала та й не плакала.
А сестриці,
а сестриці подивилися,
Слізоньками та й умилися. [1]

При виконанні цього народнопісенного зразка в інформанток виникали великі складорозспіви та довгі словообриви. З точки зору виконавської майстерності виділимо характерний грудний широкий звук, округлений яскраво виражений тембр та повільну розспівану манеру співачок.

Виконавською особливістю весільної пісні «Ой матінко та й голубонько» села Білоусівка на Драбівщині є сольний зачин разом з другою половиною куплету, також зазначимо дещо цікавий темпоритм цієї композиції, де друга (гуртова) частина куплету співається значно швидше, порівняно з сольним заспівом (першою частиною).

Родзинкою цієї пісні є тончик (діал. *пищик*) – спів тонким голосом, який дублює основний (другий) голос пісні, що є характерним тільки для Середньо-Наддніпрянської традиції.

Одна

Ой ма - ті - нко Ой ма - тін - ко та й го -

Гурт

лу - бо - (го) - нько із - мий ме - ні тай го - лі вонь[ку]

Далі розглянемо музичну складову цієї композиції. В основі пісні лежить трирядкова шестидольна ритмоформула, що є притаманним окресленій традиції, адже «пісні досліджуваного типу спираються на монохронний шестидольний ритмомалюнок». [4, с. 147] В традиції села Білоусівка побутує модифікований варіант цього зразка з редукованим (скороченим) першим рядком (замість 6-ти модельних складів тут 4, з меншою кількістю силабохрон), який набув вигляду зачину.

Тип ритму – двомірний, цезурований, ритмічна форма – а; А А1, силабічна (складочислова) форма – 4; 4+5; 4+5, семантична форма – а; А, Б.

В основі другого (основного) голосу квартовий діапазон з малою терцією в основі, – це зразок триопорного ладу, де зачин закінчується другим шаблом, перший рядок закінчується першим, і вся строфа кадансує на другому шаблі.

За фактурою це різнорегістрове триголосся, яке чітко прослідковується в другій половині першого рядка і в останньому рядку, який вирішений співпаралельними октавами. Додамо також, що «ритмічні модифікації весільних моделей... Полтавщини постають передусім внаслідок таких прийомів як наддроблення, вторинна ямбізація та вільна агогіка (рубатне прочитання моделі). Кожен з цих прийомів може застосовуватися як сам по собі, так і в комбінаціях з іншими прийомами». [2, с. 121]

Висновки

В селі Білоусівка на Драбівщині збереглися рудименти весільного обряду та зразки весільних протяжних пісень. Співачки є яскравими представницями Середньо-Наддніпрянської співочої манери, про що свідчать тембри і характерна орнаментика голосоведення. Опрацьований матеріал – укладені реєстри та транскрибовані пісенні тексти – допомагають сформулювати завдання для майбутніх експедицій.

Список використаних джерел

1. «Ой матінко та й голубонько», весільна пісня
<https://open.spotify.com/track/067hFELw4TafES9yY6glSP?si=ApCkWlrGR2io1dyshK7MCw&context=spotify%3Aalbum%3A4XtyM1iEjY04fRfNyac6gt>

2. Зачикєвіч Т., Клименко І. Весільні пісні Полтавщини: ритмотипологія і географія. *Проблеми етномузикології*. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2013. Вип. 8. С. 118-130.
3. Скаженник М. Трирядкові весільні наспіви з шестидольною основою на полісько-волинському пограниччі (північна Житомирщина): ритмічні та звуковисотні різновиди. *Проблеми етномузикології*. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2013. Вип. 8. С. 131-142.
4. Хачатрян Е. Весільні шестидольні строфічні пісні в традиції села Вербине на Хорольщині. *Молода музикологія: наука і практика – 2023*: збірка матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених. Київ: КНУКіМ, 2023. С. 144-149.

Цицьора Владислава Віталіївна
здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» II року навчання
ОПП «Музичне мистецтво»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: tsytsoravlada@gmail.com
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент **Скаженник Маргарита Вікторівна**

ЖНИВНІ ОБРЯДИ І ПІСНІ В СЕЛІ ГУЩА ЛЮБОМЛЬСЬКОГО РАЙОНУ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Актуальність. Жнивна обрядовість і пісенність упродовж ХХ століття значно спростилися і поступово вийшли з ужитку. Тому в наш час складно записати жнивні пісні та обряди. Втім, у 2023 році мені пощастило зафіксувати жнивну пісню в селі Гуща Любомльського району Волинської області (регіон Західного Полісся). Приємно вразив той факт, що пісню з повним текстом знали як старша співачка (Любов Сергіївна Сахар 1949 р. н), так і значно молодші виконавиці (Олена Миколаївна Баштанська 1970 р. н. та Валентина Костянтинівна Охнелюк 1963 р. н.). Жінки охоче розповідали про обжинки, але найбільше про ці ритуали я записала від рідної бабусі Ольги Іванівни Долгунської 1958 р. н, яка також народилася в селі Гуща (саме її цитати наведені в тексті тез).

Записана мною жнивна пісня (у місцевій термінології – «обжинкова») та спогади про обряди завершення жнив і стали **предметом** дослідження.

Метою роботи є оприлюднення нових експедиційних матеріалів та їхня характеристика: огляд обжинкових обрядодій та аналіз самої пісні (її поетичного тексту і мелодії).

Основні результати дослідження

Жнива на Поліссі – це не просто сільськогосподарська праця, а важлива складова традиційної культури цього регіону. З розповідей моєї бабусі я можу точно сказати, що жнив у селі Гуща чекали всі. Святкували початок та кінець

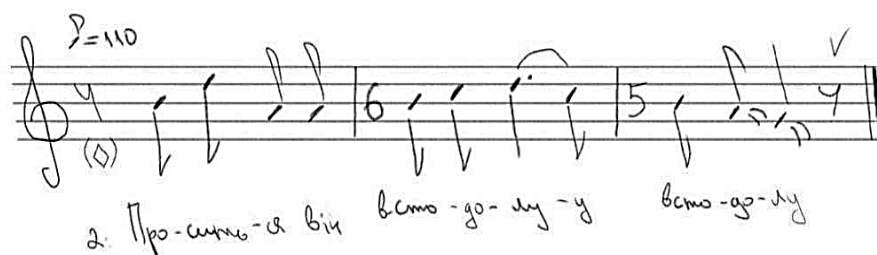
жнив: *«Свято Першого снопа – початок жнив, свято останнього снопа – обжинки, кінець жнив».*

Найважливішим був фінальний етап, коли святкували завершення збору врожаю – *«обжинки»*. Цей етап складався з кількох обрядодій. Одним із обрядів було *«завивання бороди»*, коли останні незрізані колоски зв'язують і лишають на полі. Сучасні інформантки вже не можуть пояснити значення цих дій: *«А для чого воно, я їй не знаю, завязують вузол з пшениці»*. Але дослідник поліської жнивної обрядовості Корнелій Кутельмах з'ясував, що це символізувало своєрідне жертвоприношення. Це була частка врожаю, яку лишали на полі для предків [2].

Окрім бороди жниці робили сніп для господаря, пізніше роль господаря виконував голова колгоспу: *«Останнє що залишається збирають і роблять сніп, сніп дарували голові колгоспу, а вінки плели з останньої пшениці комбайнерам»*. Сніп для Голови прикрашали стрічками та квітами.

Моя бабуся також розповідала про багатий святковий обід на обжинки: *«Боже, таке свято було: пекли шинку, зі свіжої намеленої пшениці пекли хліб житній і білий. А ще на тому столі все було: голубці, ковбаса. Це десь [19]76-79 роки були»*.

Обжинкові обряди супроводжувались піснями. Під час експедиційного виїзду в село мені вдалося записати обжинкову пісню з повним довгим текстом.



Наведемо її та проаналізуємо поетичний текст і мелодію:

Ходить колос по полю, по полю,
Проситься він в стодолу, в стодолу.
Я вже в полі набувся, набувся,
Буйно вітру начувся, начувся.
Наш хазяїн патлатий, патлатий,
Він на гроши багатий, багатий.
Як він женців понаймав, понаймав,

В полі колос позбирав, позбирав.
А хазяйка гоп-часа, гоп-часа,
Згубила ключ з пояса, з пояса.
Дай же, Боже, здибати, здибати,
Нам закуску принести, принести.
Ой заріжте качура, качура,
Щоб була в нас вечера, вечера.
Ой заріжте яндика, яндика,
Щоб була нам музика, музика.
Жилі жито ще й кукіль, ще й кукіль,
Хазяйові на спокін, на спокін.

У поетичному тексті пісні «колос» виступає символом урожаю та достатку. Колос «проситься в стодолу», тобто до комори, де зберігають зерно. Колос «*на полі набувся*», що натякає на завершення його природного шляху – від поля до місця зберігання. Цей образ може втілювати завершення сезону збору врожаю. Господаря названо «*патлатим*», а також «*багатим на гроші*», що свідчить про його успішність у господарстві. Оспівується в тексті й вечере, яку жниці очікують від господарів за свою працю. В останніх рядках згадується, що жито залишають хазяїнові «*на спокін*» (ймовірно на майбутнє чи як знак стабільності). У цьому прослідковується побажання достатку, щоб сім'я завжди була забезпечена врожаєм.

Пісня має однорядкову строфічну композицію з будовою вірша 4+3+3. Мелодія спирається на квінтовий ладозвукоряд з великою терцією в основі. Головною ладовою опорою є 1 щабель звукоряду (звук соль, який виникає лише наприкінці наспіву). Ладової опозиційності набуває 5 щабель (звук ре у другому такті), він маркує верхню межу звукоряду. Усі три жінки співали мелодію в унісон.

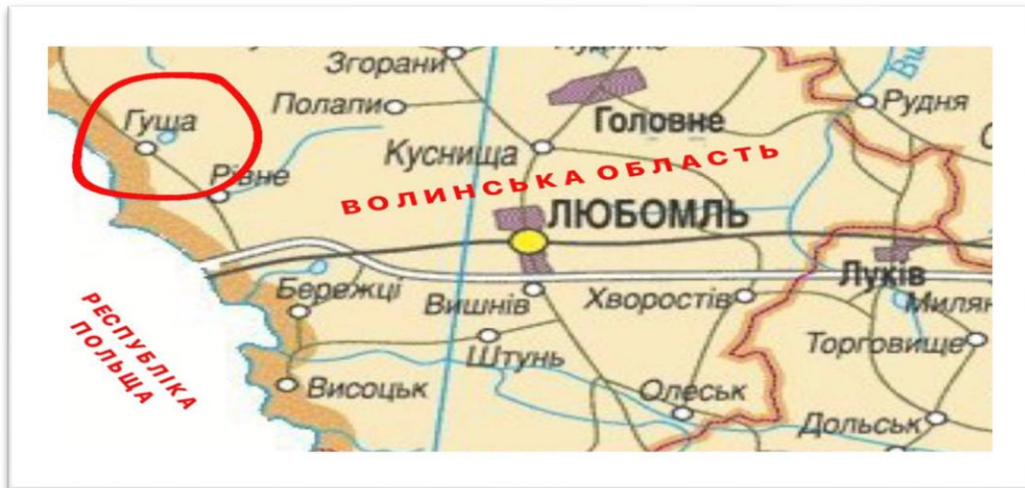
Висновки

У традиції села Гуща Любомльського району Волинської області збереглися спогади про жнивні обряди і пісні до 2020-х років. Навіть жінки 1940–1960-років народження можуть дещо розповісти про святкування обжинок. Справжньої вдачею є запис обжинкової пісні, яку жниці співали для господаря поля, а в пізніші часи – для голови колгоспу.

Список використаних джерел

1. Клименко І. 12.4 Жнивні пісні – Ірина Клименко | Пісні літа. [Електронний ресурс]. Відео-лекція. Рись. Київ, 2020. Режим доступу: <https://youtu.be/EQToQDor5AA>. Назва з екрану.
2. Кутельмах К. Генетичні витоки «Спасової бороди». *Древляни. Зб статей і матеріалів з історії та культури Поліського краю*. Львів. 1996. Вип. 1. С. 233–250.

Додатки



Карта 1. Село Гуша Волинської області.



Фото 1. О. І. Долгунська (моя бабуся)



Фото 2. О. М. Баштанська



Фото 3. В. К. Охнелюк



Фото 4. Л. С. Сахар

СЕКЦІЯ «БАНДУРИ ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА»

Борсук Віта Віталіївна

здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання

ОПП «Бандура і кобзарське мистецтво»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: vitaborsuk2001@gmail.com

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,

старший викладач **Роюк Наталія Василівна**

БАНДУРА В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ОЛІЙНИКА

Актуальність. Творчий доробок Юрія Олійника набуває особливої актуальності у контексті розвитку академізованого бандурного мистецтва, адже він збагатив своїм оригінальним композиторським мисленням, не тільки репертуар сучасного виконавця, а й на многі покоління укорінився в історію, створивши яскраву сторінку в українській музичній культурі.

Мета: проаналізувати творчий доробок Юрія Олійника у контексті розвитку української музичної культури.

Основні результати дослідження

Становлення та розвиток академічного бандурного виконавства починається у другій половині XX століття. Наприкінці 1940-х років, завдяки тривалій праці багатьох видатних майстрів-бандуристів, були створені нові моделі сучасної бандури та впроваджено їх у серійне виробництво. У 1954 році на Чернігівській фабриці музичних інструментів почали виробництво бандур І. Скляра, а з 1964 року на Львівській фабриці з'явилося кілька моделей бандури «Львів'янка», створених В. Герасименком. Одночасно відкривалися спеціалізовані класи бандури на всіх рівнях державної музичної освіти України, що сприяло створенню нового різножанрового репертуару, відповідно до вимог навчального процесу.

Відомо, що сольо-інструментальне виконавське мистецтво бандуристів в Україні за останні десятиріччя досягло найвищого розвитку за всю історію цього жанру. Його здобутками пишається музичне вітчизняне мистецтво, тепер відоме у багатьох країнах і континентах [1, с. 6]. Серед професійних композиторів, які створили перші зразки сонати, концерту, варіації та інші

музичні форми для бандури, були Костянтин М'ясков, Микола Дремлюга, Анатолій Коломієць, Віталій Кирейко, Антон Муха, Микола Сільванський та інші. До цієї невеликої групи композиторів наприкінці 1980-х років приєднався американський композитор українського походження Юрій Олійник, який створив свій Перший «Американський» концерт для бандури та симфонічного оркестру на замовлення Віктора Мішалова у 1987 році [2, с. 3].

З цього часу минуло багато років, упродовж яких композитору вдалось створити аж шість концертів для бандури та симфонічного оркестру (з них V-й - для хору і симфонічного оркестру, а VI-й – для двох бандур з оркестром). Концерти Юрія Олійника звучали в Україні та в багатьох країнах світу на різних континентах у виконанні визначних бандуристів та відомих симфонічних оркестрів. Їх популярність зростає з кожним роком. Тому можна стверджувати, що вже на сьогодні музика Юрія Олійника стала вагомим внеском не лише у скарбницю сучасного бандурного мистецтва, а й у розвиток світової музичної культури.

Композитор, піаніст, педагог і музично-громадський діяч Юрій Олійник народився 1 грудня 1931 року в Тернополі в родині відомого українського правника. Його першою вчителькою гри на фортепіано була Ірина Крих, видатна піаністка та педагог. У повоєнні роки родина Олійників зазнала переслідувань з боку радянської влади, внаслідок чого вони змушені були емігрувати. У 1950 році Юрій Олійник разом із батьками та сестрами переїхав до США. Там він здобув вищу музичну освіту у Клівлендському музичному інституті в класі відомого американського піаніста Артура Лессера (ступінь бакалавра, 1956) та у Кейс Резерв Університеті по музикології (ступінь магістра, 1959). Окрім власних творів, творів класиків та сучасних композиторів, у своїх концертних виступах на американському континенті Юрій Олійник завжди виконував музику Василя Барвінського, Станіслава Людкевича, Миколи Колесси, Віктора Косенка, Левка Ревуцького, Романа Савицького. Юрій Олійник завжди був активним громадським діячем української діаспори у США.

Композиторський талант Юрія Олійника почав проявлятися ще під час його навчання в університеті, коли він написав свої перші серйозні твори, зокрема «П'ять спонтанних танків для фортепіано» (1959), які неодноразово виконувала відома піаністка Оксана Рапіта у Львові. Згодом Юрій Олійник створив фортепіанну Фантазію для лівої руки (1962) та П'ять етюдів для фортепіано (1969). Серед творів, які композитор сам виділяє у своїй творчості, - тричастинна Соната для фортепіано (1977), Концерт для фортепіано з оркестром «Обрядовий» (або «Ритуальний», 1988) та Концерт для кларнета з оркестром (2005). Усі вище згадані твори Юрія Олійника написані сучасною музичною мовою із застосуванням різноманітних композиторських засобів. У творчій доробку композитора є низка камерних інструментальних та вокально-інструментальних творів, а також збірка дитячих п'єс для фортепіано, написаних на основі українського народного мелосу. В останнє десятиліття Юрій Олійник зосередився на створенні музики для бандур, що стало можливим завдяки подальшій співпраці з його дружиною, відомою бандуристкою та заслуженою артисткою України Ольгою Герасименко-Олійник. Вона не тільки стала музою композитора і його ідейним супутником, а й значно сприяла й доклала чималих зусиль до друку і видання творів композитора.

Музика Юрія Олійника не лише збагатила навчально-педагогічний та концертний репертуар бандуристів, а й стала прикладом нового оригінального композиторського мислення у творчості для бандури. Такі твори, як Соната для бандури (1988), рондо «Українське Різдво» (1990), Токата (1991), а також дві сюїти для бандури з фортепіано – «Чотири подорожі до України» (1995) та «Неймовірні пригоди Козака Мамая» (2009), поліфонічні цикли і ряд п'єс – усі ці роботи стали комерційними частинами бандурного репертуару. Вокальний репертуар бандуриста поповнився твором «Балада про Чорнобильське село» (1991) та численними обробками українських народних пісень і колядок.

Основні стильові характеристики бандурних творів Юрія Олійника включають яскравий тематизм, насичений народно-пісенними, романсовими та танцювальними інтонаціями. Розвиток драматургії у переважній більшості

творів відбувається за принципом постійних тематичних та образно-емоційних контрастів, мелодична рельєфність партії бандури виступає у гармонійному поєднанні з її віртуозною насиченістю. Характерною рисою є також часте використання поліфонічних прийомів розвитку, таких як канонічні імітації та контрапунктичні зіставлення тем, які здебільшого поєднуються з іншими типами фактури. Бандурна музика Юрія Олійника вирізняється яскравим гармонічним колоритом, що обумовлено застосуванням мажоро-мінорної системи, натуральних ладів і сучасних виразових засобів, зокрема політональності. Незаперечним є і вплив американської музики на стиль композитора, що відчувається у використанні характерних ритмів та гармонічних зворотів.

Висновки

Бандура, як унікальний український музичний інструмент, глибоко вкорінена в українській культурі і традиціях, а Юрій Олійник як вірний слуга музичного мистецтва ніколи не забував про своє походження і все своє життя докладав зусиль, щоб про існування незалежної України, знали і пам'ятали у світі. Його активна виконавська, педагогічна, музично-громадська діяльність, а зокрема, композиторська творчість є переконливим свідченням служіння своєму народові.

Своєю бандурною творчістю композитор створив яскраву сторінку в українській музичній культурі. Твори Юрія Олійника – це монументальні полотна, які вражають не лише оригінальністю авторського задуму, а й щирим, всеохоплюючим почуттям любові, що пронизує цю музику. Це любов до рідного краю, до людей, до історії свого народу та до національного інструмента – бандури, яка стала для композитора-піаніста особливим інструментом.

Список використаних джерел

1. Брояко Н. Б. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста: Монографія. Івано-Франківськ: Обласна друкарня. 1997р. 78 с.

2. Олійник Ю. Концерт № 1 «Американський» для бандури та симфонічного оркестру. Вид. 2-ге зі змін. та доповн. Львів: ТеРус, 2010. 44 с.
3. Олійник Ю. Концерт № 3 «Екзотичний» для бандури та симфонічного оркестру. Вид. 2-ге зі змін. та доповн. Львів: ТеРус, 2010. 48 с.
4. Олійник Ю. Твори для бандури. Видання друге, доповнене. Львів: «Левада», 2017. 44 с.

Бровій Уляна Володимирівна
здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Бандура і кобзарське мистецтво»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: brovyy26@gmail.com
Науковий керівник: заслужений артист України,
доцент **Лігус Валентин Олександрович**

ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ГАЛИНИ МЕНКУШ У БАНДУРНОМУ ВИКОНАВСТВІ

Актуальність. Сучасне бандурне виконавство об'єднує плеяду яскравих та самобутніх виконавців, які пропагують і розвивають традиції бандурного мистецтва як в Україні так і за її межами. Тому дослідження творчості українських митців-бандуристів є важливим чинником в осмисленні перспектив розвитку бандурного мистецтва, його впливу на збереження національної ідентичності, патріотичного виховання українців. Серед найвидатніших представників бандурного виконавства сучасності – Галина Менкуш.

Мета: дослідити життя і творчість Галини Менкуш: проаналізувати творчий доробок, концертну діяльність і репертуар.

Основні результати дослідження

Галина Менкуш – талановита представниця бандурного мистецтва, яка яскраво заявила про себе в Україні і за її межами. Як зазначає Б. Фільц, «її мистецтво приваблює глибокою змістовністю, емоційною наснаженістю, одухотвореністю, щирістю і безпосередністю передачі різноманітних нюансів людських почуттів». [4, с. 112] Репертуар вражає великою кількістю історичних пісень, дум, балад, ліричних романсів та інструментальних творів. Як зазначає О. Герасименко, важливим внеском мисткині у розвиток українського бандурного виконавства є «створення жіночого вокального репертуару для солісток-бандуристок» [3, с. 21]. Однак Г. Менкуш не лише сольна виконавиця, а й активна учасниця моно-вистав, вона талановито озвучувала кінофільми й

телевізійні вистави, записувала програми на аудіокасети і компакт-диски, співпрацювала з артистами-читцями, відомими поетами та композиторами.

Г. Менкуш народилась у Львові 1944 року в родині активних борців за свободу України, учасників УПА. У 1962 році закінчила Львівську спеціальну музичну школу-інтернат ім. С. Крушельницької, а згодом Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка по класу бандури. Її викладачем з фаху був знаний педагог В. Є. Герасименко, з теорії музики та гармонії – видатний композитор А. Кос-Анатольський. Г. Менкуш отримала кваліфікацію педагога, диригента та концертного виконавця.

Свою концертну діяльність бандуристка розпочала як солістка Укрконцерту в Києві. Згодом вона взяла участь в Українському республіканському конкурсі молодих виконавців де отримала першу премію та звання лауреата (1969). Завдяки цьому конкурсу перед Г. Менкуш відкрився шлях на сцени різних міст України та багатьох республік колишнього Радянського Союзу. У період 1969-1974 років виконавиця працювала солісткою Державного заслуженого Українського народного хору ім. Г. Верьовки, а з 1974 по 1991 рік була солісткою Київської філармонії. У 1995 році Галина Менкуш отримала звання заслуженої артистки України, а у 2002 році – Народної артистки України.

З 1990-х років Г. Менкуш також розпочинає педагогічну діяльність: спочатку в Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського (1992-1996 рр.), з 1994 року – в Київському університеті культури, а з 1996 року в Київській дитячій академії мистецтв. Серед її випускників – лауреати Міжнародного конкурсу бандуристів ім. Г. Хоткевича у Харкові, випускниці Київського університету культури сестри Сокальські у складі тріо бандуристок, лауреати Всеукраїнських і міжнародних конкурсів студентки Київської дитячої академії мистецтв Катерина Коврик, Іванна Калашник, Анастасія Кравченко. Крім того, в Г. Менкуш забажали навчатись гри на бандурі й іноземні учні – працівники посольства Японії в Україні. Вони вивчали українські пісні та інструментальні твори для бандури протягом двох років.

Завдяки спілкуванню з багатьма музичними діячами, Г. Менкуш часто отримувала запрошення для участі в авторських концертах композиторів, зокрема, А. Кос-Анатольського, О. Білаша, Б. Фільц, у вечорах Спілки письменників. Ця практика вплинула на розширення її репертуару та створення власних пісень для голосу із супроводом бандури на вірші українських поетів: Т. Шевченка «Гомоніла Україна», «Кругом неправда і неволя»; О. Олесь драматична балада «Ворони», «Лебідь»; М. Вороного «Євшан-зілля»; Д. Павличка «Смерека»; В. Симоненка «Ой майнули білі коні», «Ти знаєш, що ти людина», «Лебеді материнства»; В. Стуса «Ярій, душе», «Ой земля втрачена, явився», «Сто років, як сконала Січ»; Л. Костенко «І як тепер тебе забути», «Осінній день»; В. Іванишина «Колискова», «Загаси білу ватру в грудях», «Осене, осене», «Джерело», «Бойкиня», «Тернова ружа».

Одне з найголовніших місць у творчості займають народні пісні. Зокрема, це веснянки «Не стій вербо», «Ходить жучок», колядки «Там на річці, на Йордані», «Що то за предиво», ліричні «Скаче сорока потока», «Ой заїхав козак та й з Україноньки», «Ой дуб, дубе» та історичні пісні «Ой на горі вогонь горить», «Ой крикнула лебедонька», «Ой полети, галко», кобзарські думи (всього 10). Чимало цих пісень записані українськими письменниками Л. Українкою, С. Руданським, І. Франком, П. Тичиною. У її інтерпретації набули нового звучання твори «Ой поїхав мій миленький до млина», «Через сад виноград», «Козака несуть», «Гандзя». Особливу увагу Г. Менкуш також приділяє романсам, створеним українськими композиторами: «Гей закуй мені, зозуля» Д. Січинського, «І снилося...», «Дівчино кохана», «За твої дівчино», «Баркарола» С. Людкевича, «Цитьте, вітри» А. Коціпінського, «Вітре буйний» Б. Фільц.

Висновки

Галина Менкуш зробила великий внесок у розвиток музичного мистецтва в Україні, про що писало чимало дослідників її життєтворчості [1; 2; 3; 4]. Її творчий шлях є прикладом відданості бандурному мистецтву та педагогіці. Мистецтво бандуристки продовжує надихати нові покоління виконавців на

цьому інструменті, а її педагогічні методи залишаються актуальними й сьогодні.

Список використаних джерел

1. Бобечко О. Епічні твори в репертуарі жінок-бандуристок: традиції та новітня виконавська тенденція XX століття. *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style : Collective monograph*. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2021. Р. 106. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/>
2. Бобечко О. Звукозаписи Галини Менкуш як вагомий чинник збереження виконавського мистецтва бандуристів. *Українська музика*. 2024. С. 14-24.
3. Герасименко О. Галина Менкуш. Її життя – бандура. *Бандура*. 1990. № 33–34. С. 18-22.
4. Фільц Б. Багатогранність творчої діяльності Галини Менкуш. До 60-ліття від дня народження бандуристки. *Народна творчість та етнологія*. 2006. № 3. С. 112.

Гойман Інна Борисівна

здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Інструментально-оркестрове мистецтво (народне)»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: innagoiman.com@gmail.com

Науковий керівник: заслужений працівник культури України,
доцент **Андрійчук Петро Олександрович**

КРИТЕРІЇ ВІДБОРУ ДІТЕЙ ДЛЯ НАВЧАННЯ ГРИ НА КСИЛОФОНІ

Актуальність: Естетичне виховання дітей стає все більш важливим аспектом їх розвитку в сучасному світі. Завдяки знайомству з різноманітними формами мистецтва діти отримують можливість не тільки розвивати творчі здібності, а й сформувати свої смаки. В умовах стрімкого розвитку технологій і рутинного життя важливо знайти шляхи зацікавлення дітей, що дозволить виявити їхній природний потенціал. Вибір музичного інструмента, який відповідав би індивідуальним особливостям дитини, є надзвичайно важливим для розвитку її музичних навичок і формування особистості.

Мета: розкрити значущість естетичного виховання через музику та активну участь дітей у музичних колективах. Визначити важливі фактори, що впливають на вибір музичного інструмента для дітей, зокрема фізичні можливості, музичні уподобання і тип темпераменту. Головне завдання – сприяти формуванню оптимальних умов для розвитку кожної дитини, забезпечуючи їй можливість проявити себе у світі мистецтва та знайти своє місце в ньому.

Основні результати дослідження

У розвитку дітей надзвичайно важливим є естетичне виховання. Воно можливе через ознайомлення з різними видами мистецтва: музикою, театром, живописом, літературою, хореографією. Найперше потрібно зацікавити дитину. Тому перед учителем стоїть завдання знайти шляхи своєчасного прояву у кожної дитини інтересів, природних задатків, здібностей і створити оптимальні умови для їх розвитку. Також співпраця гри в музичному колективі може допомогти дітям розвивати комунікативні навички та взаємодію з іншими музикантами.

Важливим є вибір для дитини музичного інструмента. Інструмент має відповідати можливостям і рівню розвитку дитини. Варто враховувати різні фактори, які можуть вплинути на її розвиток. Музичні уподобання дітей різноманітні. Деякі відчувають пристрасть до ритму і темпу, тому для них ідеальним вибором можуть стати ударні інструменти, які допоможуть їм проявити свою енергію та ритмічність. Інші можуть відчувати потяг до струнних, які дозволяють виразити емоції та почуття через мелодійність та тембр. Також є ті, хто прагне застосовувати свій голос як музичний інструмент, і для них вокал може стати найкращим вибором. На духових інструментах акцент робиться на розвиток техніки дихання та губ. На фортепіано дитина вчиться грати одночасно двома руками, розвивається координація рук.

Інший важливий фактор – це індивідуальні особливості дитини. Кожна має свої унікальні риси характеру, темпераменту та здібностей. Деякі діти є значно активнішими і енергійнішими, тоді як інші – зосередженішими і витривалішими. Вони можуть бути більш спокійними та роздумливими, тому їм підійдуть інструменти з мелодійними можливостями, наприклад, фортепіано. Інструмент, який відповідає інтересам дитини, зробить процес навчання значно захоплюючим та мотивуючим.

Кожен музичний інструмент має специфічні вимоги щодо розміру, сили і координації рухів. Наприклад, для маленької дитини буде складно грати на великих інструментах, а на скрипці - з недостатньо розвиненою координацією

рук. Тому варто звернути увагу на інструменти, які мають компактні розміри і надають зручність виконанню.

Ксилофон - музичний інструмент, що належить до родини ударних. Є кілька передумов, щоб почати грати на ньому:

1. Практика та зацікавленість: як і при спробі опанувати будь-який інструмент, варто мати бажання та зацікавленість до ксилофона, адже чим більше практики, тим краще буде оволодіння інструментом.

2. Відповідна фізична підготовка: гра на ксилофоні потребує від музиканта певної фізичної витривалості, оскільки в процесі виконання використовуються як руки, так і ноги, що є характерним для ударних інструментів, зокрема і на ксилофоні.

3. Музичний слух та відчуття ритму: ксилофон вимагає чіткого розуміння висоти звуків та точного відтворення метро-ритмічних малюнків. Гра на цьому інструменті потребує хорошої координації обох рук, тому необхідно навчитися впевнено та плавно переміщувати палички по пластинах.

4. Наполегливість та регулярні заняття: оволодіння ксилофоном вимагає великого терпіння та багато практики, як, власне, і для інших інструментів. Регулярні заняття допоможуть швидше досягти бажаних результатів.

Висновки

Дуже важливим є розвиток естетичного виховання дітей та роль мистецтва в цьому процесі. Ознайомлення з різними видами мистецтва допомагає формувати у дітей інтереси та скеровувати здібності. Важливо, щоб учитель вчасно виявив зацікавленість та природні задатки кожної дитини, створюючи оптимальні умови для їх розвитку. Співпраця в музичному колективі сприяє розвитку комунікативних навичок та взаємодії. Потрібно враховувати індивідуальні особливості дітей для правильного вибору музичного інструмента, зокрема їхній темперамент та емоційність. Інструмент повинен відповідати фізичним можливостям дитини. Для гри на ксилофоні потрібні фізична сила, музичний слух, відчуття ритму. Регулярні заняття і наполегливість є ключовими для успішного освоєння. Тож, правильний вибір

інструмента, відповідність його можливостей здібностям дитини, а також умови для навчання суттєво впливають на успіх у музичному вихованні.

Список використаних джерел

1. Вплив музики на розвиток дитини. <https://aytuzon.com.ua/myzuka-dlya-rozvytky/>
2. Психологічні аспекти вибору дитячих музичних інструментів – як обрати інструмент для вашої дитини. <https://psychologist.com.ua/psixologichni-aspekti-viboru-dityachix-muzichnix-instrumentiv-yak-pravilno-obrati-instrument-dlya-vashoi-ditini>
3. Типова освітня програма для закладів загальної середньої освіти. <https://school3.dnepredu.com/uk/site/education-process.html>

Гордієнко Альона Володимирівна

здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання

ОПП «Бандура і кобзарське мистецтво»

Київський національний університет культури і мистецтв

alona.gordiienko@gmail.com

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,

старший викладач **Роюк Наталія Василівна**

РЕПЕРТУАРНА ПАЛІТРА БАНДУРИСТА У СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСЬКОМУ ПРОСТОРІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ДЛЯ БАНДУРИ З ОРКЕСТРОМ КОСТЯНТИНА МЯСКОВА)

Актуальність. Бандурна творчість у сьогоденні має стрімкий розвиток через зростаючий інтерес до національної ідентичності. Серед визначної та різножанрової творчої спадщини Костянтина Мяскова вагоме місце займають його твори, написані для бандури з оркестром. Вивчення даного репертуару потребує більш детального дослідження та осмислення, на чому буде зосереджена наша увага.

Мета: дослідити репертуар бандуриста-виконавця через призму творчості Костянтина Мяскова (на прикладі творів для бандури з оркестром).

Основні результати дослідження

В сьогоденні бандурне мистецтво активно розвивається у колі мистецьких надбань сучасної музичної науки. Саме усвідомлення власної ідентичності та значущості дає поштовх до зацікавленості власними народними інструментами, серед яких бандура займає одне з визначальних місць. Для цього інструменту пишуть твори багато композиторів-професіоналів та композиторів-виконавців, які збагачують репертуар бандуристів. Серед них провідне місце займає

творчість Костянтина Мяскова – Народного артиста України, баяніста та композитора.

Костянтин Мясков народився 15 серпня 1951 року в Полтаві. Першим вчителем його був батько. Закінчивши семирічку, у 1937 вступив на 2-й курс до Харківського музичного училища, де він провчився до 1940 року. У 1940-1941 рр. працював баяністом-концертмейстером в ансамблі Харківського військового округу. 1946-1951 – був солістом Донецької обласної філармонії, 1951-1952 – соліст республіканської філармонії у Києві. У 1958 р. закінчив композиторський факультет Київської консерваторії у класі композитора, диригента та педагога Костянтина Данькевича. У 1952 р. Костянтин Мясков вступив до Спілки композиторів України, де і розпочалась його професійна композиторська діяльність. Формування творчої особистості Мяскова, як композитора, припало на розквіт та становлення народно-інструментального виконавства.

Завдяки творчій співпраці з Народним артистом України, професором та автором багатьох творів для бандури Сергієм Баштаном було написано низку творів для інструмента, які є частиною навчального та концертного репертуару сучасного бандуриста-виконавця. Саме Сергій Васильович ознайомив Костянтина Олександровича зі специфікою інструмента, його тембровими та виконавськими можливостями.

Бандурна творчість композитора по-новому розкриває темброву палітру нашого інструмента. Його твори мають особливий композиторський стиль та технічно складні для виконання (мають насичену змінну фактуру, наповнені альтераціями). Композитор використовує увесь діапазон бандури, застосовує багато тональних відхилень. Незважаючи на складну музичну мову, його твори є дуже зручними для виконання.

Основою творчості Костянтина Мяскова є народно-пісенні мотиви, що надають його музиці яскравої мелодійності, впізнаваності та жанрового виразного характеру. Він значно збагатив інструментальний репертуар для народних інструментів.

У його доробку низка оперет, кантат, поем, сюїт, музики до кінофільмів, пісень для дітей (понад 200), обробки українських народних пісень та близько

70 творів для бандури. Спадщина автора налічує концерти для баяна, домбри, бандури, ксилофона, сопілки у супроводі з оркестром народних інструментів та симфонічним оркестром [4].

Костянтин Мясков був зачинателем великих форм для бандури з оркестром. Саме ним було написано 3 Концертино для цього інструменту у супроводі оркестру. Більшість його творів для бандури, через любов до українського фольклору, написані на теми українських народних пісень. Деякі твори залишилися в рукописах, деякі не видані, тому перерахувати усі праці непросто [10, с. 6-15; 2].

Твори Костянтина Мяскова є важливою складовою як навчального, так і концертного репертуару сучасного бандуриста-виконавця. Найпоширенішими творами для бандури з оркестром К. Мяскова є:

1. Концертна п'єса «Байда» для бандури та оркестру народних інструментів – мотиви пісень «Ой ходила дівчина бережком», «Пісня про Байду»; [3].
2. «Фантазія на народні теми» для бандури та оркестру народних інструментів – мотив пісні «Мав я раз дівчиноньку»; [9].
- «Концертна п'єса» для бандури та оркестру народних інструментів – мотив пісні «Вечір надворі»; [8].
- Концертино для бандури з оркестром №1 (g-moll); [5].
- Концертино для бандури з оркестром №2; [6].
- Концертино для бандури з оркестром №3 – створена на основі інтонацій української народної пісні «Вечір надворі», «Скажи мені, дівчино, куди йдеш» [7].

Більшість творів можна виконувати як з оркестром так і під супровід фортепіано.

Висновки

Отже, творчий внесок Костянтина Мяскова має велике значення у формуванні та збагаченні навчального та концертного репертуару сучасного виконавця. Творчість Мяскова нерозривно пов'язана з народною піснею, що

робить репертуар особливим, популярним, цікавим та доступним як для виконавця, так і для слухача.

Митець писав у різних стилях та жанрах. Провідне місце у його творчості займає інструментальний жанр: концертні п'єси, варіації, фантазії. Більшість творів написані для виконання бандури соло з оркестром, що по-новому розкриває темброві та виконавські можливості бандури.

Список використаних джерел

1. Буга О. П. Bandura space. <https://banduraspace.com/> (дата звернення: 20.10.2024).
2. Буга О. П. Костянтин Мясков: вокальна і бандурна творчість у сфері народно-інструментального виконавства: наукове обґрунтування творчого мистецького проекту. Київ, 2022. 130 с. (дата звернення: 21.10.2024).
3. Мясков К. О. Концертна п'єса для бандури «Байда». Виконує Башмакова Анастасія, 2023. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sUkdxqTkDxQ> (дата звернення: 25.10.2024).
4. Мясков К. О. Біографія. <https://www.pisni.org.ua/persons/2540.html> (дата звернення: 23.10.2024).
5. Мясков К. О. «Концертино для бандури з оркестром №1 (g-moll)». Виконує оркестр народних інструментів Національної музичної академії України. Відео з конкурсу «Кубок Києва», 2020. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=dXxV5ycFP4Y&t=571s> (дата звернення: 25.10.2024).
6. Мясков К. О. «Концертино для бандури з оркестром №2». Виконує Сударчікова Марія, концертмейстер Большакова О. А., 2022. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Tt_v-9mpGlk (дата звернення: 25.10.2024).
7. Мясков К. О. «Концертино для бандури з оркестром №3». Виконує Шуляр Соломія, концертмейстер Парова В.П., 2023. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TZi0iLR2w2I&t=5s> (дата звернення: 25.10.2024).
8. Мясков К. О. Концертна п'єса «Вечір на дворі». Соліст Ваколюк Владислав. Виконує оркестр народних інструментів Національної музичної академії України, 2022. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aXLbjBn7jQY> (дата звернення: 25.10.2024).
9. Мясков К. О. «Фантазія на народні теми для бандури та оркестру народних інструментів». Солістка Задорожна Віта-Вікторія. Виконує оркестр народних інструментів Національної музичної академії України, 2021. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9U3h2r2WsJ8> (дата звернення: 25.10.2024).
10. Стельмах І. Бандурна творчість Костянтина Мяскова. Львів, 2024. 37 с. (дата звернення: 24.10.2024).

Коваленко Аліна Андріївна
здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Бандура і кобзарське мистецтво»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: alinakovalenko2903@gmail.com
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
старший викладач *Роюк Наталія Василівна*

ТВОРЧИЙ ВНЕСОК ВАЛЕНТИНИ МАРТИНЮК У РОЗВИТОК СУЧАСНОГО БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА

Актуальність. Активне впровадження бандури, яку можна розглядати як один з ключових елементів національної музичної культури України, у академічну музику XX-XXI століть, сприяло подальшому розвитку оригінальної інструментальної композиції. Завдяки прогресу в бандурній освіті, модернізації інструмента та співпраці з сучасними композиторами набувають особливої актуальності нові можливості для створення різноманітного концертно-академічного репертуару. Всебічному збагаченню бандурного репертуару сприяє творчість заслуженої діячки мистецтв України Валентини Мартинюк, української композиторки з Дніпра, що є надзвичайно актуальним в контексті сучасної музичної культури. Її авторству належать оригінальні вокальні та інструментальні твори для бандури соло і капели бандуристів на ґрунті українського народномузичного матеріалу.

Мета: проаналізувати творчий доробок Валентини Мартинюк у контексті сучасного бандурного виконавства.

Основні результати дослідження

У результаті модифікації конструкції бандури та розвитку професійного бандурного виконавства відбулося значне поповнення навчального та концертного репертуару. Залучено багато професійних композиторів та виконавців, які написали велику кількість нової та цікавої музики, а також зробили перекладення творів різних століть для українського національного інструменту – бандури. Серед цих композиторів назовемо М. Дремлюгу, А. Коломійця, В. Зубицького, К. Мяскова, А. Муху, О. Герасименко та багато інших. Ці композитори дуже часто використовують у своїх творах образно-тематичний матеріал, який має тяжіння до народної пісенності. У своїх творах вони часто звертаються до фольклору, або ж створюють власні оригінальні мотиви, що близькі до народних пісень. Ця тенденція існувала дуже давно, і

зараз має неабияку популярність у бандурній творчості, адже бандура здавна має зв'язок з українською культурою та традицією [3, с. 10].

Мартинюк Валентина Миколаївна – українська композиторка, член Національної спілки композиторів України, лауреат премій ім. Г. Петровського (1986), ім. Д. Яворницького (1991), ім. В. Кирейка (2007), обласної премії «За особливий внесок у розвиток композиторської школи Дніпропетровщини» (2002), викладач композиції і музично-теоретичних дисциплін Дніпропетровської музичної академії, заслужений діяч мистецтв України. Авторка працює у різноманітних жанрах і напрямках музики. Найвиразнішою рисою творчості Валентини Мартинюк є величезна любов та зацікавленість українським фольклором та народною тематикою. Здебільшого майже кожен свій твір композиторка насичує українською піснею та народними мотивами.

У творчому доробку композиторки є твори для театру, хору, симфонічного оркестру, камерна вокальна та інструментальна музика, твори для бандури соло та капели бандуристів, зокрема:

1. Варіації на тему української народної пісні «Не співайте півні» для струнного оркестру та фортепіано (1979);
2. «Там над шляхом матуся стояла» – поема для хору та фортепіано, слова народні (1988);
3. «Радуйся, земле» на народні слова (2000);
4. «Ой, прийшла весна», вільна обробка народної пісні для голосу та фортепіано (2006);
5. Алюзії на українську народну тему «Як поїхав чумак» для бандури та фортепіано (2008);
6. Хорал і fuga на тему пісні В. Заремби «Дивлюсь я на небо» та на тему української народної пісні «Йшли воли, воли з діброви» для бандури соло (2009);
7. Фантазія на тему української народної пісні «Не сіяно, не орано» для бандури соло (2011);
8. «Fuga та постлюдія» на теми українських народних пісень «Ой у полі, в полі біл камінь лежить» та «Ти ж мене підманула» для бандури соло («2012);

9. Фуга та коломийка на тему української народної пісні «Ой за током, за током» для бандури соло (2017);
10. Кантата «Ішов козак долиною» на теми козацьких пісень Дніпропетровщини у шести частинах (слова народні) для солістів, капели бандуристів, фортепіано та ударних (2018);
11. Концерт «Bandura forever» для бандури та струнного оркестру (2011 р. – клавір, 2013 р. – оркестровка для струнного оркестру, 2019 р. – друга редакція, клавір); побічна партія – тема української народної пісні «Калиноньку ломлю»;
12. Пародійна комічна опера «Як в далеку давнину» у 2-х діях (2019), лібрето Г. Хананаєвої. У лібрето, окрім авторських, використовується народні тексти або їх вільна обробка та багато інших. [1, с. 7-8].

Варто зазначити, що бандурна творчість композиторки має глибокий національний аспект. Велике відчуття національної єдності та лірико-епічна тематика поєднані в її музичних композиціях, написаних саме для бандури, із цікавими стилістичними та композиторськими рішеннями. Майстерне поєднання традицій і новацій у творчості Валентини Мартинюк є великим кроком у потужний розвиток академічних канонів виконавства для українського національного інструмента – бандури.

Камерні твори для бандури авторки мають широкий жанровий обсяг, демонструючи різні стильові напрямки. Це інструментальні мініатюри: «Нитка Аріадни», «Con moto»; солоспіви з народно-фольклорною тематикою – «Повернися, козаченьку», «Доле, доленько моя», «Тарасу Шевченкові»; солоспіви-романси – «Істини буття», «Маленька українка» та інші. Ще особливу цікавість представляють твори для ансамблю бандуристів: «Прилітай, моя ластівко», «Колискова Марії», «Зозуля часу», «Колискова Парижу», «Вільшанка», «Легенди про Кобзаря», «Прощальна мелодія» тощо. Особливу увагу привертає кантата «Ішов козак долиною» на теми козацьких пісень Дніпропетровщини для солістів, капели бандуристів, фортепіано та ударних [2, с. 6].

Тяжіння до яскравої цікавої сучасної музики, наштовхує композиторку

звертатися до імпровізаційності, театральності, а застосування цікавих прийомів гри – ритмізовані постукування по грифу бандури та стопою ноги, глісандо, флажолети, – розкривають фонічні можливості інструмента [2, с. 10].

Висновки

Отже, наголошуючи на значному розвитку професійного бандурного виконавства, констатуємо велику необхідність щодо збагачення репертуару бандуриста. Праця Валентини Мартинюк – це яскравий приклад того, як традиційні національні інструменти можуть займати важливе місце в сучасній музиці, слугуючи мостом між минулим і сьогоденням. Її роботи не лише зберігають українську культурну спадщину, але й відкривають нові горизонти для її розвитку, сприяючи популяризації бандури як академічного інструмента.

Список використаних джерел

1. Мартинюк В. М. «Bandura forever» концерт для бандури з оркестром (клавір): навч.-метод. посіб. / В. М. Мартинюк, С. В. Овчарова, С. А. Щітова. Дніпро: ЛПРА, 2019. 60 с.
2. Овчарова С. В., Овчаров В. С. Формування навичок творчого мислення бандуриста-виконавця (на прикладі камерних вокально-інструментальних творів для бандури композитора Валентини Мартинюк). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Вип. 6. Харків, 2016 р. С. 90–95.
3. Оліяр Т. І. Творчість українських композиторів для бандури: дипломна робота на здобуття ступеня «Бакалавр». *ЛНМА ім. М. В. Лисенка*, факультет оркестрових інструментів, кафедра народних інструментів; наук. кер. Кужелев Д. О., рец. Ніколенко О. І. Львів, 2022. 22 с.

Ковальчук Світлана Олександрівна

здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання

ОПП «Бандура і кобзарське мистецтво»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: svetakovalchuk393@gmail.com

Науковий керівник: заслужений артист України,

доцент ***Лігус Валентин Олександрович***

ПЕРСПЕКТИВИ СУЧАСНОГО БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Актуальність. Бандурне мистецтво сьогодення активно розвивається. Виконавці-бандуристи шукають нові прийоми гри, розширюють

колористичне звучання інструменту, удосконалюють конструкцію бандури, поєднуючи її із можливостями комп'ютерних технологій синтезу звуку, збагачують концертний репертуар. Тому дослідження процесів та тенденцій розвитку сучасного бандурного мистецтва науковцями та виконавцями-бандуристами видається доволі актуальним.

Мета: окреслити шляхи розвитку сучасного бандурного мистецтва та виявити його перспективні напрями в контексті сучасних тенденцій та виконавських пошуків нових виражальних засобів та прийомів гри на цьому інструменті.

Основні результати дослідження

Історично склалося, що концертний репертуар бандуристів формувався на основі народної та класичної музики, проте сьогодні бандуристи все частіше інтегрують у свої виступи й інші жанри, такі, як: джаз, рок, поп, експериментальна музика тощо. Таке жанрове розширення сприяє популяризації бандури у мистецькому середовищі й суспільстві та виводить цей інструмент на новий професійний рівень. Дослідники відзначають, що сучасні виконавці освоюють нові техніки, експериментують з імпровізацією, додають неординарні прийоми гри, що дає можливість створювати багатопланові фонічні звучання, робити бандуру цікавішою для слухачів [1; 2; 3]. До прикладу, бандурист Юліан Китастих використовує імпровізацію, обігруючи народні мелодії в джазових та блюзових стилях. Такий спосіб гри вимагає від виконавця глибокого знання структури традиційних пісень і водночас відкритості до нових ритмів та гармоній.

Важливим аспектом розвитку сучасного бандурного виконавства є впровадження електронних засобів, зокрема електробандури, а також використання сучасного саунд-дизайну та комп'ютерних ефектів. Такі інновації відкривають нові можливості для експериментів і популяризації бандурного мистецтва серед широкої аудиторії. Одним із яскравих представників, які активно використовують електронну бандуру, є Марина Круть (KRUTЬ). Вона поєднує традиційне звучання бандури з сучасними ефектами, додаючи до виконання електронні засоби трансформації звуку. Її музика має унікальний стиль, де українська традиція поєднується з елементами поп-музики. Ще одним відомим музикантом є Тарас Яницький,

який використовує електробандуру у поєднанні з роком та альтернативними жанрами. Його підхід демонструє, що бандура може бути гнучким інструментом і гармонійно звучати в агресивнішій музичній стилістиці.

Гурт ONUKA також використовує в своїх виступах електробандуру, додаючи її звучання до електронної музики. Завдяки такому експерименту гурт зміг створити свій власний оригінальний стиль, який об'єднує українське етно з електронікою. Такі експерименти з електробандурою демонструють, що інновації можуть розширювати межі традиційного бандурного мистецтва, робити його привабливим для нових поколінь. Також важливо, що усі ці виконавці, усвідомлюючи, що бандура є символом української культурної ідентичності, популяризують українське мистецтво на міжнародному рівні.

На нашу думку, майбутнє бандури має значний потенціал для розвитку. Сучасні розробки електронних бандур та цифрових ефектів відкривають нові можливості для інтеграції бандури з іншими жанрами. Вдосконалення електробандури з можливістю підключення до комп'ютерних програм дозволяє музикантам створювати електронні музичні композиції та керувати звуками на рівні, який був недоступним раніше. Завдяки цьому бандура може відігравати важливу роль в глобальних колабораціях, де її традиційне звучання буде доповнюватися елементами інших культур.

Наприклад, об'єднання бандури з африканськими барабанами або латинською перкусією створило б нові музичні напрямки. Інструмент має унікальне, емоційне звучання, яке може використовуватися і для написання саундтреків у фільмах, серіалах, відеоіграх. Він може допомогти у моделюванні унікальної звукової атмосфери, надаючи творам глибини й автентичності. Залучення бандури у масову культуру може зробити її популярнішою серед міжнародної аудиторії. Подальший розвиток бандурного мистецтва, таким чином, може підтримувати баланс між збереженням культурної спадщини та впровадженням сучасних технологій, що дозволить зберегти автентичність інструмента, а також зробити його універсальним засобом самовираження для нових поколінь музикантів та слухачів.

Висновки

Сучасне бандурне мистецтво переживає важливий етап еволюції, поєднуючи традиційні техніки з новітніми музичними напрямками та технологіями. Розширення репертуару, інноваційні техніки гри, імпровізація та використання електронних засобів дозволяють виконавцям приносити цікаві ідеї та сучасне бачення в бандурне мистецтво, зберігаючи його культурну значущість. Розвиток освітніх програм і використання технологій сприятиме популяризації бандури серед молоді, що дозволить інструменту залишатися актуальним і розвиватися в музичному просторі.

Таким чином, баланс між збереженням традицій та відкритістю до нових можливостей забезпечить стійкість та перспективу розвитку бандурного мистецтва, роблячи його сучасним, цікавим і доступним для нових поколінь.

Список використаних джерел

1. Дружба І. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; Харк. нац. ун-т мист. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 24 с.
2. Лісняк І. М. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2019. 254 с.
3. Матвіїв Г. В. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський підхід: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 20 с.

Лавренчук Аліна Анатоліївна

здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Інструментально-оркестрове мистецтво (народне)»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: alinalavrencuk090@gmail.com

Науковий керівник: заслужений працівник культури України,
доцент **Андрійчук Петро Олександрович**

ФЛЕЙТА В ЖИТТІ ТА ТВОРЧОСТІ МОЦАРТА

Актуальність. Флейта у творчості Вольфганга Амадея Моцарта посідає важливе місце, хоча не була таким часто використовуваним інструментом, як

скрипка чи фортепіано. Проте, флейтові твори митця стали для виконавців еталоном музичної майстерності. Тому вони є актуальними і сьогодні та постійно звучать на різних професійних й аматорських сценах. Дослідження флейтової творчості Моцарта сприятиме глибшому розумінню специфіки його композиторського письма та внеску у світову музичну культуру. В.А. Моцарт писав для флейти як для сольного, ансамблевого чи оркестрового інструмента в різних жанрах: сонатах, концертах, симфоніях, операх. Але найбільшого значення вона набула в опері «Чарівна флейта», де стала не тільки символом усього твору, а й центральним музичним інструментом. Підсумовуючи, можна зробити висновок, що Моцарт, не зважаючи ні на що, розумів справжню цінність флейти та шанував її.

Мета: виокремити з творчості композитора твори для флейти, а також проаналізувати їхнє значення в репертуарі флейтиста та в загальному музичному контексті.

Основні результати дослідження

Вольфганг Амадей Моцарт (1756-1791) – австрійський композитор, визнаний одним із геніїв світової музики. Разом з Йозефом Гайдном і Людвігом ван Бетховеном він вивів віденську класичну школу на еталонний рівень майстерності. Особливістю композитора є те, що він творив у всіх музичних жанрах свого часу і досяг видатних успіхів у кожному з них. Його володіння формою було бездоганним, він з неймовірною легкістю створював досконалі музичні структури.

Звернення до творчості Моцарта є невід’ємною частиною професійного становлення кожного музиканта, флейтиста зокрема. Виконання його творів вимагає не лише технічної досконалості, але й розуміння глибокого, неповторного внутрішнього світу Митця. Моцарт часто використовував флейту як сольний інструмент, ансамблевий чи оркестровий в різних жанрах: концертах, сонатах, симфоніях, операх. Деякі твори спочатку написані для інших інструментів (скрипки, гобоя), згодом були перекладені для флейти: «...композитор змушений шукати цілком інший, відмінний підхід та методи викладу музичного матеріалу від тих, що він звик застосовувати при написанні творів для універсальних інструментів – фортепіано, оркестру чи рідної йому скрипки». [2, с. 12]

На думку дослідниці Оксфордського університету Марти Кінгдом Уорд, Моцарт недолюблював флейту [цитуються за: 1, С. 294]. На це вказує його лист

до батька, Леопольда Моцарта, від 14 вересня 1778 р., у якому він писав: «Ви знаєте, що я стаю абсолютно безсилим, коли мені доводиться писати для інструмента, який я не можу винести...». Цей уривок стосується творів для флейти, які у Моцарта замовив голландський флейтист-любитель Г. де Жан, у період, коли композитор перебував у Мангеймі. Домовленості композитор не виконав і з очікуваних «трьох маленьких легких і коротких концертів та пари квартетів», – писав Моцарт в іншому листі до батька, Г. де Жан отримав тільки два концерти (№1 G-dur K.314, №2 D-dur K.315) та три квартети для флейти, скрипки, альту і віолончелі (№1 D-dur K.285; №2 G-dur K.285 a; №3 C-dur K.285 b). Що стосується концерту №2 D-dur, відомо, що Моцарт схитрував і видав раніше написаний концерт для гобоя за концерт для флейти, перетранспонувавши його з тональності C-dur в D-dur (більш зручну для флейти). Невідомо, яка розмова сталася між композитором і замовником, але Моцарт не отримав і половини обіцяних грошей за свою роботу. Це дратувало митця, бо він був переконаний, що має важливіші завдання, ніж писати «дрібниці» для голландського аматора.

Пояснити таке неоднозначне ставлення композита до інструмента можна завдяки історії розвитку флейти. У часи Моцарта флейта існувала як інструмент недосконалий, вона мала низку недоліків, і освоїти її було доволі важко. Старовинні флейти виготовлялися з дерева, найчастіше з груші або бука. Це робило їх надзвичайно чутливими до змін температури та вологості, що впливало на інтонацію та тембр. Система клавіш була не настільки досконалою, як у сучасних флейт. Це ускладнювало виконання швидких пасажів і вимагало від музиканта величезної технічної майстерності. Тільки в 1832 році, через 41 рік після смерті композитора, Теобальд Бем представив світу нову конструкцію флейти.

Незалежно від того, гарно звучала флейта чи погано, Моцарт чув її постійно. Королі, дворяни, камердинери чи аматори, – скрізь знаходилися поціновувачі цього інструменту. І незалежно від того, подобалася композитору флейта чи ні, вона з'являлася майже в усій його оркестровій музиці. Для флейти

Моцарт написав низку творів, кожен з яких відомий і високо цінується як любителями, так і професіоналами флейтового мистецтва, зокрема це:

1. Концерт для флейти з арфою та оркестром (К. 299);
2. Концерт для флейти з оркестром №1 G-dur (К. 313);
3. Концерт для флейти з оркестром №2 D-dur (К. 314);
4. Фантазія для флейти з оркестром (К. 297);
5. Дивертисмент для флейти, гобоя і баса (К. 439 б);
6. Три сонати для флейти і клавіру (К. 13; 14; 15);
7. Два тріо для флейти, гобоя і баса (К. 410; 498);
8. Квартет для флейти, гобоя, кларнета і фагота (К. 285);
9. Квартет для флейти і струнних (К. 285 а);
10. Соната для флейти і баса (К. 376);
11. Анданте для флейти з оркестром (К. 315).

У творчості композитора флейта займає почесне місце не тільки як сольний чи ансамблевий інструмент, а ще як складова оркестрової партитури, вносячи легкість та прозорість, забезпечуючи темброве різноманіття. У операх Моцарта флейта часто використовується для створення колоритних звукових образів. Наприклад, в опері «Чарівна флейта» звучання цього інструмента створює казкову атмосферу, а в опері «Викрадення із сералю» надає музиці східного звучання.

Отже, «у своїх безсмертних композиціях Моцарт визнає та по-новому розкриває багатство виразових засобів, акумульованих у флейтовому звучанні та зосереджених у специфіці флейтової техніки, його скарги найчастіше спрямовані на якість відтворення, а не на провідні в II половині XVIII ст. позиції інструмента в сольній та оркестровій практиці». [2, С. 7]

Відзначивши місце та роль флейти у творчості Моцарта, звертаємо увагу на те, що опера «Чарівна флейта» отримала свою назву від однойменного центрального музичного інструмента, який за сюжетом має магичні властивості. У творі чарівна флейта володіє чудодійною здатністю впливати на людські почуття та душі, очищати їх від гріхів і зла. Вона символізує світло, істину, мудрість і добро. Флейта є не тільки символом, а й важливим музичним

елементом опери. Моцарт написав багато мелодій та арій для цього інструмента, які підкреслюють його магічну природу та неймовірну емоційну силу.

Висновки

Флейта у творчості Вольфганга Амадея Моцарта відігравала важливу роль набуваючи форми сольного, ансамблевого чи оркестрового інструмента. Але найбільше значення вона отримала в опері «Чарівна флейта», де стала не тільки символом усього твору, а й центральним музичним інструментом. Надавши флейті такого величезного значення та увіковічнивши її у назві своєї знаменитої опери, можна зробити висновок, що Моцарт не тільки визнавав, але й по-своєму шанував цей прекрасний інструмент.

Список використаних джерел

1. Єрмак І.Ю. Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: розвиток інструмента, техніка, репертуар. *Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства* за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2020. 432 с. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/yerma-k-dysertatsiya.pdf>
2. Карп'як А. В.А. Моцарт та середовище флейтистів другої пол. XVIII ст. [Електронний ресурс] <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27598/01-Karpyak.pdf?sequence=1>

Макаров Роман В'ячеславович
здобувач вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Бандура і кобзарське мистецтво»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: reavyen1978@gmail.com
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
старший викладач **Роюк Наталія Василівна**

ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ДМИТРА ГУБ'ЯКА У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА

Актуальність. Творчість Дмитра Губ'яка є визначним явищем у контексті сучасного бандурного мистецтва. Його внесок у розвиток інструментальної та виконавської техніки гри на бандурі, майстерність у створенні та вдосконаленні самого інструмента, а також науково-дослідна та

педагогічна діяльність роблять митця одним із найяскравіших представників сучасної української музичної культури.

Мета: проаналізувати творчий шлях Дмитра Губ'яка та його вплив на розвиток бандурного мистецтва в Україні та за її межами.

Основні результати дослідження

Дмитро Губ'як – відомий український музикант і дослідник, який активно підтримує розвиток бандурного мистецтва в сучасну епоху. Він є не лише виконавцем високого рівня, але й автором численних праць, що підкреслюють особливості бандури та її еволюцію як концертного інструменту. Більшість його робіт зосереджена на дослідницькій та виконавській діяльності, пов'язаній з бандурою. Особливу увагу він приділяє розвитку виконавської техніки та дослідженню нових виразових можливостей інструмента. Його внесок у виконавську традицію як класичної, так і народної музики є значним.

Важливим аспектом кар'єри Губ'яка є його співпраця з іншими музикантами та педагогами, а також активна участь у міжнародних музичних фестивалях, виступаючи з бандурою на світовій сцені. Губ'як також є викладачем, передаючи свої знання та досвід молодому поколінню. Це дозволяє говорити про його важливу роль у збереженні традиційної культури України та її модернізації в контексті сучасної музики. Дмитро активно розвиває свою методику викладання, зокрема впроваджує нові підходи до викладання виконавської техніки, які дозволяють його учням краще оволодіти інструментом і досягти високого рівня виконавства. Його учні здобули чимало нагород на міжнародних конкурсах, що підтверджує ефективність методів викладання майстра.

Одним з ключових моментів у творчості Губ'яка є його інтерпретація кобзарських дум. Дмитро не тільки зберігає традиційні твори, але й адаптує їх під сучасні тенденції. Його інтерпретації, такі, як «Дума про Козака Голоту» та «Дума про Олексія Поповича», виділяються глибоким поринанням у текст і музику, що дозволяє слухачеві відчути драматизм і емоційну напругу цих творів. Особлива увага до деталей, акторська майстерність та віртуозність виконання роблять його виступи незабутніми.

Д. Губ'як відомий своїм новаторським підходом до гри на бандурі. Він активно впроваджує нові прийоми, які розширюють виразовий діапазон інструмента. Особливу увагу приділяє розвитку звуковидобування, динаміки та ритму, які дозволяють йому створювати глибокі та багатовимірні музичні образи. Його композиції та виступи демонструють поєднання класичних технік та сучасних стилів, що робить його творчість актуальною на сучасній музичній сцені [1, с. 93–103].

Д. Губ'як бере активну участь у міжнародних фестивалях та конкурсах, представляючи українське бандурне мистецтво. Його виступи за кордоном не лише популяризують наш національний інструмент, а й підвищують міжнародний інтерес до української музичної культури. Його участь у таких заходах підвищує престиж української бандури на світовій сцені та допомагає ширшій аудиторії познайомитися з бандурою [2, с. 190].

Дмитро Губ'як – не лише видатний виконавець, а й майстер, який бере активну участь у відродженні та модернізації бандури харківського типу, враховуючи вимоги сучасних виконавців. Разом з провідними майстрами, такими, як Олег Мельник та Віктор Рубай, він розробив нову модель харківської бандури «Мрія». Головною метою проєкту було створення інструменту, що поєднує традиції з новітніми технологіями, враховуючи вимоги сучасного музиканта.

Дмитро Губ'як активно використовує новітні технології, а саме 3D комп'ютерне моделювання, сучасні матеріали, щоб значно покращити конструкцію інструменту. На основі конструкції бандури «Львів'янка» авторства В. Герасименка було виготовлено форми для корпусу з грифом і верхньої деки. Дмитро Губ'як свідомо обрав саме цю модель через те, що її виробництво разом із відповідним механізмом, тривалий час не здійснювалося на Львівській фабриці музичних інструментів «Трембіта».

Вважаємо, що геометрія цієї бандури є вдалою з акустичного погляду. Крім того, інструмент має цікавий конструктивний механізм, хоча він і відзначається складністю у виробництві та обслуговуванні. З огляду на це, було вирішено відродити модель бандури Василя Герасименка, використовуючи нові

матеріали. У розробці бандури «Легенда» були використані композитні матеріали, такі, як карбон, що зробило інструмент легшим і міцнішим за традиційну дерев'яну бандуру.

Дмитро разом з однодумцями відіграв важливу роль у відродженні бандури харківського типу та харківського виконавського стилю в Україні. Дизайнерська та виконавська діяльність сприяла популяризації цього інструмента як в Україні, так і за кордоном, створюючи нові можливості для розвитку сучасного бандурного мистецтва [3, с. 347].

Губ'як аранжує народні мелодії для бандури та збагачує їх сучасними музичними формами. Його творча діяльність включає у себе безліч аранжувань народних пісень і мелодій, які стали частиною концертних програм в Україні та за кордоном. У його дискографії п'ять компакт-дисків, що містять 53 пісні, зокрема CD «На козацьких шляхах», де музикант виконує кобзарські думи та інші народні твори. Альбом вирізняє яскрава, душевна манера виконання, що поєднує традиційні кобзарські традиції з новими музичними підходами [4, с. 63-64].

Висновки

Таким чином, творчий шлях Дмитра Губ'яка є багатограним і відзначається значним впливом на розвиток бандурного мистецтва. Як виконавець, композитор, майстер, педагог і дослідник, він не лише зберігає традиції кобзарського мистецтва, а й активно модернізує їх, упроваджуючи нові техніки виконання та удосконалюючи конструкцію інструмента.

Його праці та твори сприяють утвердженню бандури як академічного інструмента, а педагогічна діяльність забезпечує підготовку нового покоління виконавців. Завдяки його плідній роботі щодо популяризації української музичної культури, відкриваються нові перспективи для сучасних та майбутніх бандуристів.

Список використаних джерел

1. Губ'як Д. В. Бандура харківського типу у контексті вдосконалення конструкції інструмента. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство, 2014, № 1, С. 93–103.

2. Мішалов В. Харківська бандура – культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. Харків-Торонто, 2013, 190 с.
3. Штокалко, З. Кобзарський підручник. Едмонтон-Київ, 1992, С. 347.
4. Herasymenko O., Hubyak D. Contribution of outstanding designers and performers to the development of Kharkiv type bandura. Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style: Collective monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. 74 p. P. 53–74 [In Ukrainian].

Мумренко Тарас Васильович

здобувач вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Інструментально-оркестрове мистецтво (народне)»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: nuconukak@gmail.com

Науковий керівник: заслужений артист України,
доцент **Лігус Валентин Олександрович**

«КОНЦЕРТИНО ДЛЯ ТРОМБОНА» ФЕРДИНАНДА ДАВИДА: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Актуальність. На межі ХХ – ХХІ століть виконавці на тромбоні значно розширили свій репертуар завдяки композиціям, в яких тромбон трактувався як сольний інструмент. Особливої популярності набув твір «Концертіно» Фердинанда Давида, написаний у 1837 році. Сьогодні цей твір зберігає актуальність, адже його вважають етапним в історії подальшого розвитку концертного репертуару для тромбона. Дослідження впливу «Концертіно» на виконавське мистецтво на тромбоні є важливим кроком для розуміння еволюції інструмента в сучасному музичному середовищі, а необхідність ґрунтовного вивчення його інтерпретацій залишається актуальною для подальшого розвитку інструментальної техніки, концертного репертуару та інтеграції твору в сучасну музичну культуру.

Мета: дослідити історію створення «Концертіно» Ф. Давида, особливості виконавських інтерпретацій, проаналізувати структуру твору та можливі варіанти його виконання, а також оцінити його значення у формуванні сольного концертного репертуару для тромбона.

Основні результати дослідження

«Концертіно для тромбона з оркестром» ор. 4 є одним із перших в історії музики великих сольних творів для тенорового тромбона. Як пише С. Вулфінбаргер, «до дев'ятнадцятого століття, існувало менше 10 сольних творів, усі з яких були написані для альтового тромбона» [4, с. 12]. «Концертіно» написане у 1837 році видатним німецьким композитором і

скрипалем Фердинандом Давидом на замовлення свого друга Карла Трауготта Квейссера, відомого тромбоніста Лейпцизького Гевандхауса. Видатний композитор Ф. Мендельсон, який тоді був диригентом оркестру, керував прем'єрою твору. Поєднання Ф. Давидом технічних викликів із яскравими мелодійними лініями надало тромбону можливість стати сольним інструментом, здатним передавати різні емоційні стани.

Ф. Давид, будучи близьким другом Ф. Мендельсона, відчував вплив ранньоромантичної естетики, яка характеризується емоційною насиченістю, мелодійністю та виразністю. У «Концертіно» Ф. Давид зберіг класичні основи в структурі, але водночас додав романтичної експресивності. Крім того, Ф. Давид застосовує такі стилістичні прийоми, як модуляції, зміни динаміки і хроматизми, які надають твору яскравості і драматичності. Також, композитор використовує різноманітні технічні прийоми, включаючи швидкі пасажі, арпеджіо і трелі, що демонструють технічні можливості інструмента.

На думку дослідників [1; 2] жанр «Концертіно» являє собою особливий тип невеликого сольного концерту, який вирізняється вільнішою формою (порівняно з традиційними концертами). Композиція «Концертіно» складається із трьох частин: *Allegro maestoso*, *Andante (Marcia funebre)*, та *Allegro maestoso*, які об'єднані загальною темою і мотивами, що повторюються в різних частинах твору. Така структура дозволяє «Концертіно» зберігати музичну цілісність, що було інноваційним підходом для музики того часу.

Перша частина *Allegro maestoso* відзначається урочистим настроєм і широкими мелодійними лініями, що чергуються з технічно складними пасажами. Друга частина – *Andante* – відома своїм «Маршем похорон», де тромбон показує драматичні й виразні можливості. Фінальна частина *Allegro maestoso* повертає до урочистого й оптимістичного настрою першої частини, що робить твір завершеним у стилістичному та емоційному планах.

«Концертіно» Ф. Давида започаткувало нову епоху у розвитку репертуару для тромбона. Твір не тільки заклав фундамент для майбутніх сольних концертів для цього інструменту, але й став взірцем для композиторів, які прагнули створювати музику, що поєднує віртуозність з глибиною вираження.

Завдяки «Концертіно» тромбон отримав нову роль у концертному репертуарі, ставши інструментом, здатним передавати широкий спектр емоцій: від урочистості до глибокої трагедії.

Протягом XX – XXI століття «Концертіно» активно виконується на сценах, а його інтерпретації різняться у техніці, динаміці та стилістиці. Сучасним тромбоністам, таким, як: Крістіан Ліндберг, Джозеф Алесс, Армін Розін, Марк Тімпані, Ален Трюмпі, - вдалося адаптувати твір до сучасних технічних можливостей інструмента. Вони розкривають нові стилістичні та тембральні аспекти «Концертіно», додають до нього яскравості, драматизму, дозволяючи слухачам відчувати гармонію між традиціями романтичної музики і сучасними виконавськими тенденціями.

Висновки

«Концертіно» для тромбона Ф. Давида залишається не тільки популярним репертуарним твором, але й важливим історичним документом, що ілюструє еволюцію тромбона в історії сольного виконання. Цей твір також є показовим для того, щоб оцінити та зрозуміти певний рівень майстерності музиканта. Сучасне виконавське мистецтво на тромбоні продовжує збагачуватись, поєднуючи технічні новації з історичними традиціями. «Концертіно» Ф. Давида розкриває для виконавців багатство можливостей для творчої інтерпретації. Провідні виконавці XX – XXI століть демонструють, що тромбон здатен передавати широкий спектр емоцій і залишатися актуальним інструментом у сучасному музичному середовищі.

Список використаних джерел

1. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): *Монографія*. Київ ; Дніпро : Ліра, 2020. 302 с.
2. Янжула Д. А. Тромбон як сольний інструмент у світлі органології та історіографії. *Культура України*. 2024. Вип. 85. С. 79–86.
3. Wolfenbarger S. The Nineteenth-Century German Tradition of Solo Trombone Playing: A Lecture Recital. University of North Texas, 1989.

Овчаренко Галина Іванівна
здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» I року навчання
ОПП «Музичне мистецтво»
Київський національний університет культури і мистецтв
ORSID ID: 0000-0003-2252-7340
e-mail: galy.atamanchyk@ukr.net
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України **Брояко Надія Богданівна**

СУЧАСНІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОГО ЖАНРУ У БАНДУРНОМУ ВИКОНАВСТВІ

Актуальність теми обумовлена новими пошуками прийомів бандурної співогри⁵ в контексті еволюції бандурного виконавства, що продовжує уособлювати ключову роль у збереженні української національної ідентичності. Сучасні бандуристи вокально-інструментального спрямування (Д. Губяк, М. Круть, Я. Джусь, та ін.) інтегрують в репертуар елементи сучасних музичних стилів: джаз, поп, рок і навіть електронну музику поєднуючи з етно-мотивами автентичної кобзарської виконавської традиції. Це поєднання створює новий простір для експериментів і дає можливість не тільки зберегти, а й оновити українське культурне надбання, створивши його доступним для широкого кола сучасних слухачів. Отже, дослідження особливостей вокального жанру в бандурному виконавстві є актуальним в умовах адаптації репертуару сучасних співаків-бандуристів відповідно до запитів слухацької аудиторії сьогодення.

Мета полягає у аналізі основних тенденцій та особливостей розвитку вокального жанру в сучасному бандурному виконавстві. Дослідження фокусується на інноваціях у техніці виконання, стилістичних особливостях, а також на ролі вокалу в сучасному бандурному мистецтві.

Основні результати дослідження

Історично бандура використовувалася в народному мистецтві для виконання епічних творів, зокрема дум та народних пісень, які супроводжувалися вокалом. Однак у XXI столітті виконавці адаптували її під впливом змін у музичних уподобаннях слухачів, розширюючи її жанровий аспект. На відміну від традиційних стилів, сучасне бандурне мистецтво демонструє гнучкість і здатність до адаптації в умовах різних культурних впливів. Бандурне виконавство являє собою симбіотичне явище вокально-інструментального типу. Роль вокалу в контексті бандурного виконавства

⁵ за Н. Брояко: *співोगра* – синтезує два рівноправних різновиди виконавської діяльності вокальний та інструментальний [1, с. 109]

досліджували фахівці даної галузі, науковці-практики: Н. Брояко [1], С. Вишневська [2, 3], Н. Морозевич [4].

Сучасне виконання на бандурі характеризується інтеграцією різних музичних жанрів, що забезпечує ширшу частину вокальних виражень. Виконавці активно експериментують із тембрами, динамікою та манерою співу, додаючи до традиційного фольклорного звучання елементи поп-і джазового вокалу. Бандуристи також почали використовувати імпровізаційні техніки та складні гармонії, що є характерними для джазового і популярного виконання. Наприклад, у творчості відомих сучасних виконавців, таких як М. Крячко та О. Герасименко, можна спостерігати вплив західної музики, яка збагачує традиційне звучання.

Бандура як інструмент має складну конструкцію, що дозволяє створити багатогарне звучання, яке підсилює вокальні партії. Сучасні виконавці активно застосовують електроакустичні бандури, які дозволяють модифікувати звук та експериментувати з електронними ефектами. Це дає можливість з'єднувати вокал із цифровими обробками, додаючи глибину та текстуру звучанню. такі технічні інновації допомагають зберегти національну ідентичність інструменту, водночас інтегруючи його в сучасний музичний контекст.

Сучасне бандурне мистецтво не лише зберігає, а й переосмислює вокальний жанр, надаючи йому нові функції та значення. Вокал у поєднанні з бандурою є способом глибокого емоційного вираження, який сприяє комунікації між виконавцями та слухачем, передаючи тільки не музику, але й культурні та соціальні наративи. У новітньому бандурному мистецтві вокал може мати різні змістові рівні: від традиційного наративного до експресивного. Це дозволяє виконавцям виражати широкий спектр емоцій і створювати більш інтерактивний зв'язок зі слухачами.

Виходячи з вищезначеного наведемо кілька ключових прийомів, які популярні серед сучасних бандуристів:

- **белтинг (belting)** – використання потужного голосу на грудному регістрі, часто в емоційно напружених моментах пісні. Цей прийом додає драматизму, особливо у творах із народними або епічними мотивами.

- **йодль** – використання швидкого переходу між грудним і фальцетним регістрами, що створює характерний «стрибковий» ефект. Інколи застосовується в народних піснях для імітації пастуших інтонацій.

- **мелізматика** – розспівування нот з додаванням орнаментальних прикрас, що є типовим для української народної вокальної традиції. Це підкреслює мелодійність і багатство звучання.

- **фолковий вокал** – імітація традиційного народного співу, зокрема так зв. «білий голос» (звучання з природним тембром, без сильної резонансної підтримки). Цей стиль часто використовується у виконанні автентичних творів.

- **брейк (breaks)** – використання несподіваних змін у тембрі чи силі голосу для вираження емоційного напруження або акцентування окремих слів чи фраз.

- **глісандо** – плавне ковзання між нотами, що надає виконанню особливої виразності. У бандуристів цей прийом іноді узгоджується з аналогічними рухами в акомпанементі.

- **шепіт або напівшепіт** – додає камерності та інтимності виконанню. Часто використовується у ліричних або драматичних композиціях.

- **сучасна імпровізація** – інтеграція джазових, соул або поп-елементів у вокальну лінію. Цей підхід зустрічається в адаптаціях народних пісень для сучасної аудиторії.

- **багатоголосся** – дуетах або ансамблях бандуристів розвиваються гармонійні експерименти. Часто комбінується традиційний народний спів із сучасною гармонізацією.

- **ефекти з використанням технічних засобів** – сучасні бандуристи інколи застосовують мікрофони, вокальні педалі або інші технології для створення реверберації, гармонізації чи ефекту "затримки" (delay).

Сучасне виконання на бандурі активно розвивається, і багато артистів прагнуть поєднати автентичність народної пісні з новітніми вокальними

техніками. Це розширює можливості інтерпретації та робить їх виконання привабливим для широкої аудиторії.

Сучасне бандурне мистецтво стикається з низкою викликів. З одного боку, потреба збереження автентичності часто вступає в конфлікт із прагненням до інновацій. З іншого боку, бандура як інструмент має свої технічні обмеження, що ускладнює її адаптацію до нових стилів. Проте зростаючий інтерес до бандурного мистецтва серед молоді та широкі можливості для експериментів із новітніми технологіями відкривають перспективи для подальшого розвитку жанру. Виконавці прагнуть популяризувати бандуру не тільки в Україні, але й за її межами, що сприяє поширенню української культури в світі.

Висновки

Сучасні особливості вокального жанру в бандурному виконанні відображають складний процес адаптації та інтеграції в сучасну музичну культуру. Виконавці зберігають традиційне звучання, одночасно використовуючи нові технічні та стилістичні засоби. Вокальний жанр на бандурі демонструє багатогранність української культурної спадщини і є елементом формування національної ідентичності, сприяючи збереженню та оновленню традицій.

Список використаних джерел

1. Брояко Н. Психофізіологічні особливості виконавської діяльності бандуриста-вокаліста у процесі співогри. *Імідж сучасного педагога*. № 5 (188). 2019. С. 109–114. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/isp_2019_5_24
2. Вишневська С. В. Вокальні засади ансамблевої специфіки бандурного виконавства. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2012. № 3. С. 97–101.
3. Вишневська С. В. Еволюція феномену співу в бандурній виконавській традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2011. 16 с.
4. Морозевич Н. В. Вокальність бандурного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 40, кн. 10: Музичне виконавство. С. 66–73.

Тригубчук Артем Юрійович
здобувач вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Інструментально-оркестрове мистецтво (народне)»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: artemtrygubcuk@gmail.com

Науковий керівник: заслужений працівник культури України,
доцент *Андрійчук Петро Олександрович*

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ПІСНІ І ТАНЦІ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ РІЗОЛЯ

Актуальність. XX століття – епоха стрімкого розвитку баянно-акордеонного мистецтва. Його результатом стало виокремлення з фольклорної-інструментальної традиції академічної музичної культури. Цей процес широко розглядався в наукових розвідках М. Давидова, С. Димченка, Є. Іванова, Д. Кужелева, Л. Поникарової, А. Сташевського, А. Черноіваненко та ін. Така увага до даної тематики обумовлена необхідністю усвідомлення вітчизняного баянно-акордеонного виконавства як самобутнього явища національної культури та значимості яскравих постатей композиторів, виконавців-викладачів, які суттєво збагатили репертуар і науково-методичний простір підготовки фахівців у даній сфері.

До таких митців належить видатний український композитор, баяніст, педагог, художній керівник квартету баяністів Національної філармонії України, народний артист України, професор НМАУ ім. П.І. Чайковського Микола Різоля (1919-2007), який став цілою епохою в процесі становлення баянної школи та утвердження баяна в академічній сфері. Однак на сьогоднішній день його діяльність як композитора та педагога недостатньо досліджена у науково-методичній літературі, що обумовлює актуальність даної теми.

Мета: виявити специфіку обробок українських народних пісень і танців М. Різоля для баяна / акордеона та визначити їх педагогічне значення.

Основні результати дослідження

Микола Різоля – яскравий представник української баянної школи, який відіграв значну роль в еволюції баянно-акордеонного мистецтва в Україні. Протягом довгого творчого життя він активно працював як композитор, педагог, виконавець численних баянних творів, новатор-методист, який свої надбання докладно виклав у працях: «Принципи використання п'ятипальцевої аплікатури на баяні», «Нариси про роботу в ансамблі баяністів» та науково-методичних статтях.

Основою творчості М. Різоля були обробки народних пісень і танців для баяна, про що влучно пише Л. Понікарова, наголошуючи, що вони «...являють собою унікальну антологію українського мелосу в обробці для баяна, якою з любов'ю півстоліття користувалися мільйони мас аматорів і професіоналів» [2, с. 81]. В жанровому і образному відношенні народні пісні, які митець обробляв, представляють широку палітру: це і ліричні пісні-романси («Сонце низенько», «Ой я нещасний», «Ой не світи місяченьку», «Ой ти дівчино», «Чорнії брови, карії очі» та ін.), і історичні («Ой, п'є Байда», «За Сибіром сонце сходить» та ін.), і козацькі («Гей, не дивуйте», «Засвистали козаченьки», «Їхав козак на війноньку» та ін.), і жартівливі («Дівка в сінях стояла», «Дощик», «Ой, лопнув обруч», «Гандзя», «Ой джигуне, джигуне» та ін.).

Як влучно відмічає Л. Понікарова: «Звучання протягом низки поколінь на баяні української народної музики утвердило у свідомості народу, в його менталітеті ставлення до баяна як власного українського народного інструмента, на якому органічно звучать як наспівні ліричні українські пісні, так і запальні темпераментні танці українського народу» [2, с. 81].

Проаналізувавши збірку українських народних пісень в перекладенні для баяна М. Різоля [3], відзначимо: в танцювальних та маршових піснях композитор застосовує переважно нескладні фактури, що базуються на засадах побутового музикування. Тобто мелодія викладається одноголосно або в терцію, в акомпанементі – елементарна гармонізація (в межах акордів головних ступенів) і традиційні для побутового музикування формули за типом «бас-акорд»:

«Гей, видно село»



Приклад 1

В піснях кантиленного характеру фактура ускладнюється поліфонічними засобами:

«Ой у лузі ще й при березі»



Приклад 2

Як бачимо з прикладу 2, композитор застосовує характерну для народного співу манеру «підхоплення» заспіву іншими голосами.

Деякі обробки в даному циклі розростаються у доволі розгорнуті композиції, у яких автор застосовує варіаційний метод розвитку матеріалу, занурюючи основну тему пісні у вирій пасажів, змінюючи фактуру або обгортаючи тему численними підголосками:

«Ой ти дівчино»



Приклад 3

Необхідно відзначити, що у більшості обробок українських народних пісень М. Різоля ще не використовує повною мірою 1-й палець, застосування якого широко почалося в 1975 році, що робить доступними його обробки для виконання учнями мистецьких шкіл та виконавцями-аматорами.

Висновки

Значення обробок українських народних пісень М. Різоля важко переоцінити. Вони відіграли величезну роль у популяризації музичних

фольклорних надбань нашого народу, а також в усвідомленні баяна як природного тембрового носія української пісні. Автор підтвердив «етнохарактерну органічність баяна в ролі «інструментального знаряддя» української пісні» [1, с. 34]. Особливо це актуально у наш час, коли відбувається самоутвердження української нації. Тому обробки українських народних пісень і танців М. Різоль стали безцінним надбанням для педагогічного репертуару баяністів/акордеоністів різного рівня мистецької освіти.

Список використаних джерел

1. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва: навчальний посібник. Київ : НМАУ, 1998. 224 с.
2. Понікарова Л. Баян в народно-інструментальному жанрі України. Харків : Торнадо, 2003. 104 с.
3. Різоль М. Українські народні пісні для баяна: ноти. Київ : Музична Україна, 1978. 90 с. URL : https://accordion.org.ua/collections/mikola_rizol_ukrayinski_narodni_pisni_v_perekladenni_dlya_bayana (дата звернення : 20.10.2024)
4. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна: навчальний посібник. Луганськ : Поліграфресурс, 2006. 152 с.

Чернега Вікторія Владиславівна

здобувачка вищої освіти ОС «Бакалавр» IV року навчання
ОПП «Бандура і кобзарське мистецтво»
Київський Національний університет культури і мистецтв
e-mail: chernegavika@ukr.net

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
старший викладач ***Роюк Наталія Василівна***

РОЛЬ ФОЛЬКЛОРИЗМУ У СУЧАСНОМУ БАНДУРНОМУ ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Актуальність. Фольклоризм у музичному мистецтві є важливим елементом збереження української ідентичності, це засіб передачі різним поколінням музичних традицій, які є основою національної культури. Завдяки фольклорній традиції ми переосмислюємо народні пісні та мелодії, пристосовуємо їх до сучасних музичних тенденцій, що є надзвичайно актуальним у сучасному виконавському бандурному мистецтві.

Мета: дослідити фольклоризм у контексті сучасного бандурного та кобзарського інструментального мистецтва.

Основні результати дослідження

Фольклоризм є важливим явищем у музичному мистецтві, який відображає традиційні цінності та культурну спадщину народу. У сучасному бандурному та кобзарському інструментальному мистецтві фольклоризм набуває особливого значення, адже бандура є одним з символів української музичної культури, носієм народних традицій та мелодій. Сучасні бандуристи поєднують фольклорні елементи із сучасними новаторськими підходами, створюючи унікальні музичні твори, що зберігають традиції української нації та, водночас, адаптують їх до сучасного контексту.

Цей напрям виникає внаслідок звернення професійних музикантів до народних традицій, мелодій та тематизму для створення нових музичних творів. Він охоплює інтерпретацію та переосмислення фольклорних та народних елементів у контексті сучасного виконавського мистецтва. В українській музичній культурі фольклоризм є важливим елементом, що допомагає зберегти національну ідентичність та культурну спадщину.

Бандура, як український народний інструмент, тісно пов'язана з українським фольклором. Використання народних мотивів та елементів у бандурному репертуарі є характерним явищем для його розвитку, проте сучасне бандурне та кобзарське мистецтво відзначається пошуком нових форм виразності, що базуються на традиційних фольклорних та народних елементах.

Фольклоризм у бандурному мистецтві можна поділити на кілька напрямів:

1. **Академічний фольклоризм.** Цей напрямок відображає інтеграцію народних мотивів в академічну музичну культуру, де фольклор стає основою для створення професійних музичних творів. Композитори-професіонали та композитори-виконавці академічної школи, такі, як: Георгій Майборода, Костянтин Мясков, Антон Муха, Микола Дремлюга, Сергій Баштан, Віктор Власов, Галина Менкуш та багато інших, - створювали композиції для бандури на основі народної тематики, проте застосовуючи складні музичні форми та гармонії. Такий підхід дозволяє зберегти традиції, водночас інтерпретуючи їх у межах професійного музичного мистецтва [1, с. 16-24].

2. **Етно-експериментальний фольклоризм.** У цьому напрямі музиканти використовують народні мотиви як матеріал для інноваційного переосмислення, експериментуючи з гармонією, формою, ритмом і тембровою палітрою. Представники цього напрямку часто комбінують різні стилі та жанри, створюючи нові музичні форми. Прикладом такого підходу є творчість сучасних виконавців на бандурі, таких, як: Тарас Яницький, Дмитро Губ'як, Роман Гриньків, Ярослав Джусь, Маргарита Павлова, Георгій Матвіїв, Іван Ткаленко та інші, а також гурти «Шпилясті Кобзарі», «Ойкумена», «Колойоло», «Ріверленд» та інші, які поєднують традиційні мелодії з джазом чи сучасною популярною музикою [4, с. 9].

3. **Традиційний фольклоризм.** Цей напрямок ґрунтується на автентичному виконанні народних мелодій, максимально зберігаючи їх первинний вигляд і стиль. Традиційний фольклоризм базується на спадщині кобзарства та автентичних техніках гри на бандурі. Прикладом можуть бути виконання народних дум, історичних пісень або традиційних танцювальних мелодій. Яскравими представниками цього напрямку є Володимир Єсипок, Юліан Китастих, Віктор Мішалов, Юрій Фединський, Дмитро Губ'як, Олег Созанський та інші [6].

Одним із важливих аспектів у фольклоризмі є здатність зберігати культурну ідентичність та спадщину. В умовах глобальних змін у суспільних цінностях, музика, яка поєднує у собі елементи народної традиції, відіграє ключову роль у збереженні унікальності національної культури. У контексті української музики, бандура, як український національний інструмент, є елементом багатовікової історії та культурних традицій, а фольклоризм в її репертуарі відіграє вирішальну роль у передачі цих традицій через покоління [2, с. 42-46].

Композитори сучасності також шукають натхнення у мотивах народної музики, звертаючись до фольклору як до джерела мелодійної та ритмічної різноманітності. Юрій Олійник, відомий композитор з української діаспори в Сполучених Штатах Америки, розробляв твори в жанрі концерту для бандури з оркестровим супроводом, де активно використовував елементи фольклору та

народної музики, зокрема мелодії та ритми, що мають народне походження. Він новаторські трансформував хорове аранжування Миколи Леонтовича народної пісні «Щедрик», перетворивши її на інструментальну композицію для бандури, яка вражає своїм оркестровим звучанням.

Оксана Герасименко, зі свого боку, заслуговує на визнання за створення значної кількості сучасних інструментальних версій пісень з зимового календарного циклу. Її інструментальні роботи вирізняються глибоким залученням ліричних та українських мотивів, які торкаються теми кохання, демонструючи багатство емоційного вираження через музику [3, с. 9-11].

Валентина Мартинюк також працює у різних жанрах: серед її робіт є твори для театру, для бандури соло та капели бандуристів. Особливістю її творчості є справжня любов до фольклору та інтерес до народних джерел. Прикладами таких творів є: «Радуйся земле» на народні слова, «Там над шляхом матуся стояла» - поема для хору, «Дощику полини» для дитячого хору та фортепіано, «Ой прийшла весна» - обробка народної пісні тощо [4, с. 7].

Висновки

Фольклоризм у сучасному бандурному інструментальному мистецтві відіграє важливу роль у збереженні та розвитку національних традицій, а також допомагає інтерпретувати традиції у новаторських контекстах. Різні напрями дозволяють максимально представити можливості бандури, як українського народного інструменту, який здатний зберегти автентичний звук та сприяти інноваціям у музиці.

Список використаних джерел

1. Денисюк І. Національна специфіка українського фольклору. Слово і час. Т. 9, Київ: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2003. С. 16–24. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/173519> (дата звернення 29.10.2024).
2. Дуда Л. І. Музична обробка фольклору у репертуарі бандуриста-виконавця. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність*. Збірник наукових праць. Івано-Франківськ, 2017. С. 42–46. URL: https://www.rshu.edu.ua/images/nauka/zb_narodn_instrum_2018.pdf.

3. Дуда Л. І. Фольклорні жанри та їх трансформація для бандури. *Дисертація* на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Івано-Франківськ: ДВНЗ Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, кафедра музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, 2016. 289 с. URL: <https://uacademic.info/ua/document/0416U004883> (дата звернення 29.10.2024).
4. Мартинюк В. М. Концерт для бандури з оркестром «Bandura forever» (клавір): навч.-метод. посіб. / В. М. Мартинюк, С. В. Овчарова, С. А. Щітова. Дніпро: ЛІРА, 2019. 60 с.

СЕКЦІЯ «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО» ОСВІТНІЙ РІВЕНЬ «МАГІСТР»

Анциферова Аліна

здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» І року навчання

ОПП «Музичне мистецтво»

ПЗВО «Київський університет культури»

e-mail: aline.antsyferova@gmail.com

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент **Тормахова Вероніка Миколаївна**

СПЕЦИФІКА ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ СПІВАЧКИ MAMARIKA

Актуальність. У сучасній українській музичній індустрії зростає інтерес до артистів, які вирізняються індивідуальним стилем та здатні поєднувати різні музичні жанри і вокальні техніки. Співачка MamaRika є яскравим прикладом такої артистки, яка успішно інтегрує елементи соулу, хіп-хопу та фанку у своїй творчості, привертаючи до себе увагу глибокими автобіографічними текстами та блискучою вокальною майстерністю. Дослідження специфіки індивідуального стилю MamaRika є актуальним, оскільки її приклад відображає нові тенденції в українській музиці, де особиста щирість стає важливою для формування зв'язку зі слухачами. Аналіз її творчості допомагає глибше зрозуміти, як сучасні артисти використовують власний досвід для створення емоційного впливу на аудиторію, і які саме засоби вокальної виразності вони використовують для досягнення цієї мети.

Мета: проаналізувати особливості індивідуального стилю української співачки MamaRika.

Основні результати дослідження

MamaRika (Анастасія Кочетова) почала свою кар'єру під псевдонімом Еріка, проте після переосмислення особистого і творчого шляху у 2016 році змінила сценічне ім'я та обрала новий напрямок у музиці. Її вокальний стиль передбачає вільну манеру співу з акцентом на емоційність і щирість, що відображено у ліричних композиціях. Співачка також вдало поєднує мелодійність з реп-елементами, створюючи баланс між легкістю поп-музики та глибоким ритмом хіп-хопу.

Окрім музичного стилю її пісні відзначаються соціальними та особистими темами, що розкривають її власний досвід. Наприклад, такі треки, як пісня «На руках», демонструють автобіографічний підхід до створення музики, що

резонує з її слухачами на емоційному рівні. В пісні «Хтось йде» з однойменного альбому 2024 року розкривається ідея відносин між людьми та постійного руху у стосунках: «Хтось кудись до когось знов приходить, хтось від когось знову йде». Ця пісня також є автобіографічною для співачки, адже саме в ній вона спробувала передати весь біль, що виник через непорозуміння та конфлікти з її чоловіком, батьком її сина. Головна ідея пісні, що люди можуть як зближуватися, так і віддалятися. Бар'єри між людьми та різниця у їхніх позиціях, думках або почуттях виникають повсякчас:

«Хтось когось не чує,
Хтось вдома не ночує,
З легкого вітерця
Роздуває справжню бурю...» [1].

Через непорозуміння люди страждають і у них виникають емоційні рани. Але деякі стосунки витримують різні випробування, адже за кохання варто боротись.

Пісня розпочинається одразу з вокальної партії співачки, в якій використовуються мовні інтонації. Короткі репліки, які вона співає напівголоса та трохи здавлено, створюють враження фраз, сказаних крізь сльози, коли тримаєшся з останніх сил. В них превалує розмовне начало. Тембр співачки є ясним, а голос потужним. Акцент на вокал є провідною рисою її стилю. Застосування вокального прийому сгу в даній пісні якнайкраще допомагає втілити художню образність. Вокальний прийом сгу – це техніка співу, яка додає емоційної насиченості та виразності голосу, створюючи ефект плачу або схлипування. Звук при ньому лунає із підвищенням інтонації, внаслідок чого голос наче «тремтить» або «ламається», що нагадує інтонації людини, яка ось-ось заплаче. При співі використовуються м'які переходи між нотами (глісандо) і легкий надриг у голосі. Досягається цей ефект через контроль рівню напруги у голосових зв'язках, щоб домогтися «теплого», трохи приглушеного та сумного звучання. Також співачка застосовує легкі ковзання (slide) між нотами та м'яке вібрато. Прийом сгу дозволяє зменшити зайве навантаження на голосові зв'язки завдяки використанню природного резонансу, що робить звук одночасно

інтенсивним і м'яким. До того ж він є базовим для тих стилів, в яких працює MamaRika, а саме соул. Поступово у заспіві фрази починають подовжуватись, і зростає рівень наспівності у виконанні мелодичної лінії.

У приспіві мелодична лінія є розгорнутою, в ній вже є розспівність та вокалізація. Зростає динамічний рівень вокальної партії і посилюється драматизм викладу, адже в тексті проходить думка, що, нажаль, страждання – це даність, а не певна імовірна ситуація. Наприкінці співачка додає прийом фрай у кінці фраз для створення інтимного та м'якого ефекту. Для створення цього прийому голосові зв'язки мають залишатися майже розслабленими та ледь торкатися одна одної, створюючи нерівномірне та хрипке коливання. Співачка починає з розмовного регістру, поступово додаючи легкий хрип. Цей прийом потребує мінімального повітряного потоку та контролю, тому використовується в кінці фрази для додавання виразності. Хоча техніка може здаватися простою, неправильне її використання здатне призвести до перенапруги та пошкодження голосових зв'язок. Правильний фрай знімає напругу з голосу. Отже, на прикладі композиції «Хтось йде» можна пересвідчитись, що MamaRika є майстерною співачкою, яка використовує різні вокальні прийоми задля передачі художнього образу пісні. Базовим для її стилю є соул, проте в деяких композиціях вона звертається до фанку та хіп-хопу.

Висновки

Дослідження вокальної манери MamaRika демонструє, що вона майстерно поєднує різні вокальні техніки, такі, як: сгу та фрай, - для створення емоційно насичених композицій. Її стиль базується на жанрі соул, проте співачка не обмежується одним жанром, звертаючись також до хіп-хопу та фанку. Особливістю її творчості є відображення особистих переживань у текстах пісень, що надає їй музиці особливої глибини та щирості. Використання мовних інтонацій та емоційних прийомів дозволяє їй створювати музичні образи, які відгукуються у слухачів. MamaRika є яскравим прикладом співачки, яка через вокальну манеру передає складні емоційні стани та життєві ситуації, роблячи свою музику близькою та зрозумілою багатьом людям.

Список використаних джерел

1. MamaRika - Хтось йде, текст пісні (lyrics). URL: https://pesnihi.com/lyrics/m/mamarika/htos-ide.html#google_vignette (дата звернення: 23.10.2024).

Баніт Карина Олександрівна

здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» I року навчання

ОПП «Музичне мистецтво»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: karineee0025@gmail.com

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений артист України **Фурдичко Андрій Орестович**

ЄВРОБАЧЕННЯ ЯК ПЛАТФОРМА КУЛЬТУРНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ

Актуальність. Як одна з найпопулярніших музичних подій, «Євробачення» щорічно об'єднує мільйони глядачів та учасників, що сприяє культурному обміну та міжнародній співпраці. В сучасному світі конкурс просуває різноманіття і толерантність, дозволяючи країнам демонструвати свою культурну ідентичність. Дослідження конкурсу «Євробачення» демонструє, як музика культурно об'єднує світ.

Мета: визначати роль конкурсу «Євробачення» у популяризації культурного різноманіття та толерантності, окреслити, як через музичні виступи конкурс об'єднує нації.

Основні результати дослідження

Музичний конкурс Євробачення, що проводиться щорічно з 1956 року, об'єднує країни у змаганні, де учасники презентують музику, пов'язану з їхньою культурною ідентичністю, на міжнародному рівні. Конкурс став простором для популяризації національних рис країн учасниць та платформою для прийняття інших культур.

Євробачення значно розширилося з моменту свого заснування, прийнявши учасників не лише з Європи, а й з інших регіонів, як-от Австралія та Ізраїль. Це свідчить про мультикультурність конкурсу. За десятиліття конкурсанти представляли різні музичні стилі, народні інструменти, костюми та мови, що створило майданчик для культурної різноманітності та поваги до інших культурних проявів.

Для багатьох країн Євробачення є шансом показати свою унікальну культурну спадщину. Наприклад, використання національних інструментів, мов, традиційних костюмів у виступах демонструє культурну самобутність держав - учасниць. Зокрема, такі країни, як: Україна, Грузія, Швеція, Греція та ін., - часто вписують у свої конкурсні номери елементи традиційної культури, що наголошує на повазі до свого коріння.

Конкурс заохочує музикантів різних країн до співпраці, що розширює їхній культурний досвід і сприяє поширенню нових ідей у музичному просторі. У багатьох виступах можна знайти змішання стилів, коли виконавці інтегрують елементи з музичних традицій різних народів, створюючи унікальні музичні композиції, що резонують з різними аудиторіями. Ось кілька виконавців, які завдяки поєднанню сучасної музики та традиційних мотивів змогли отримати світову популярність та визнання.

Гурт Go-A представили Україну на пісенному конкурсі у 2021 році з піснею «Shum», що стала символом сміливого поєднання української народної культури з сучасними музичними стилями, такими, як електронна музика та фольктроніка. Це був один з найяскравіших прикладів мультижанрового виступу, де український етнос зміг знайти нове звучання в умовах глобальної сцени. Цей гурт створив композицію, яка поєднувала давні українські мотиви та сучасну музику, трансформуючи фольклор у формат, зрозумілий для міжнародної аудиторії. Елементи українських народних пісень та ритмів злилися з електронними ефектами та бітом, створюючи унікальний жанровий симбіоз.

У 2009 році Норвегію на конкурсі представив Олександр Рибак з піснею «Fairytale», яка стала одним з найбільш пам'ятних виступів в історії пісенного конкурсу. Ця композиція не лише здобула перемогу, а й підкреслила значення поєднання традиційної культури з сучасними музичними жанрами. Пісня «Fairytale» - це яскравий приклад, як поп-музика може зливатися з елементами народної музики. Олександр Рибак використав скрипку, що стала не лише музичним інструментом, а й символом норвезького фольклору. Поєднання мелодії, яку він виконував на скрипці, з ритмічними поп-елементами створило

унікальний і запам'ятовуваний звук. Це дозволило донести до слухачів не лише сучасний музичний формат, але й глибокі корені норвезької культури.

Після перемоги на Євробаченні дана композиція здобула неймовірну популярність не лише в Норвегії, а й у багатьох інших країнах, потрапила до поп-чартів навіть за межами Європи, що свідчить про універсальність сенсу пісні та мелодії. Успіх «Fairytale» підкреслює важливість культурного обміну в рамках Євробачення. Олександр Рибак продемонстрував, як національні традиції можуть бути успішно інтегровані в сучасну музику, створюючи нові цікаві форми мистецтва. Це допомагає не лише зберегти культурну спадщину, але й представити її на міжнародній арені, зацікавлюючи слухачів з різних країн.

Євробачення сприяє співпраці між країнами, адже вони повинні працювати разом для організації конкурсу. Спільні зусилля у проведенні заходів, обміні ідеями та ресурсами допомагають зміцнювати міжнародні зв'язки. Це також створює можливості для культурних обмінів і взаєморозуміння між народами. Завдяки величезній аудиторії, яка переглядає Євробачення, країни мають можливість заявити про себе на глобальному рівні. Виступи стають відомими не лише у країнах-учасницях, а й за їх межами, що сприяє зацікавленості до національної культури та туризму.

Висновки

Конкурс Євробачення є яскравим прикладом культурної інтеграції, який об'єднує країни через музику, демонструючи багатство культурного різноманіття. Його актуальність зростає в умовах глобалізації, коли важливо зберігати та популяризувати національну ідентичність. Щорічно мільйони глядачів стають свідками культурного обміну, що підкреслює важливість діалогу між народами. «Євробачення» не лише розширює межі конкурсу, залучаючи учасників з різних куточків світу, але й створює простір для вираження культурної самобутності. Учасники представляють національні музичні традиції, використовуючи різноманітні стилі та інструменти, що сприяє взаєморозумінню та повазі до інших культур.

Приклади гурту Go_A та Олександра Рибак демонструють, як сучасні артисти можуть інтегрувати традиційні елементи у свої виступи, доносячи їх до міжнародної аудиторії. Це підтверджує, що музика є універсальною мовою, здатною об'єднувати людей незалежно від їхнього походження. Конкурс також стимулює співпрацю між країнами, сприяючи обміну ідеями та ресурсами, що допомагає зміцнювати міжнародні зв'язки. Завдяки своїй величезній аудиторії «Євробачення» надає країнам можливість заявити про себе на світовій арені, залучаючи увагу до їхньої культури та туризму.

Таким чином, Євробачення слугує важливим інструментом для популяризації культурного різноманіття та толерантності, об'єднуючи країни у спільній меті створення музичного діалогу, що сприяє формуванню глобального суспільства з повагою до культурних відмінностей.

Список використаних джерел

1. https://youtu.be/lqvzDkgok_g?si=lqoCGzfminzRbe7K
2. <https://youtu.be/WXwgZL4zx9o?si=VkMME69hEIsJeC2j>
3. Jordan P., & Morgan-Tamosunas R. The Eurovision Song Contest as a cultural phenomenon. *Journal of European Popular Culture*. 2014. №5 (2), 105-118.
4. Коноваленко Л. Взаємодія культур у рамках Євробачення: історичний аспект. *Український культурологічний журнал*. 2020.
5. Романенко А. Культурний обмін в контексті Євробачення. *Вісник міжнародних відносин*. 2021.

Ботвіна Анна Олегівна

здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» І року навчання

ОПП «Музичне мистецтво»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: annbotv@gmail.com

Науковий керівник: заслужена артистка України,
доцент, професор з/н **Кречко Наталія Михайлівна**

ДРАМАТУРГІЧНА РОЛЬ ЧАСТИНИ CREDO В ЖАНРІ МЕСИ

Актуальність. Важко переоцінити роль християнства, яке побутувало у європейській культурі ще з часів пізньої античності. Християнство впливало на усі сфери людського життя, тим паче на культурну її складову, а в нашому випадку – музичну. Фактично, музична культура в її сучасному розумінні брала свої витoki із релігійної сфери – саме навколо меси, як основного католицького богослужіння, гуртувалися кола професійних композиторів, а в їх творчості

акумулювалися найвищі досягнення музичної галузі. Навіть після секуляризації культури у часи Відродження та появи жанру композиторської меси, яка вже не мала на меті бути частиною богослужіння, релігійна та богослужбова музика продовжувала грати важливу роль. На це вказує той факт, що переважна більшість найбільш впливових композиторів, імена яких вміщує історія музики, мають хоча б один або більше творів у жанрі композиторської меси або реквієму. Це стосується композиторів епох Бароко, Класицизму, Романтизму, XX та XXI-го століть. Цим зумовлена актуальність теми для дослідника будь-якого періоду.

Мета: дослідити основні особливості драматургії частин Credo в месях.

Основні результати дослідження

Попри те, що більшість композиторських мес, починаючи від епохи Бароко, писалися не з метою бути виконаними під час богослужіння, отже належать до категорії паралітургічних творів, ми вважаємо за потрібне корелювати кожен окремо взятий твір з богослужбовою месою. Можливо, не кожен композитор вважав за потрібне вникати у філософію та сенси меси як дійства, що має історію від перших віків християнства – тому що не всі композитори були ревними католиками, а деякі не були навіть віруючими. Втім, кожен з них мав усвідомити канонічний текст і осмислити його за допомогою музики, при цьому перебуваючи не тільки в контексті музичних інтерпретацій меси свого часу, але й у певному ставленні до оригінального канонічного тексту (а іноді і григоріанського хоралу). На нашу думку, це має бути обов'язковим першим кроком при аналізі взаємодії канонічних текстів духовних творів та власне музичного матеріалу.

Частина Credo включає в себе канонічний текст Символу Віри, який має назву Нікейсько-Константинопольського. Цей текст був частково створений на Нікейському соборі 325-го року та доповнений на Константинопольському соборі у 381-му році. Протягом багатьох століть він функціонував як загальний символ віри для більшості християн. На перетині тисячоліть, напередодні розколу православної церкви на католицьку та християнську у 1054-му році, розповсюдилось вживання додатку Filioque: у фразі «І в Духа Святого Господа Животворящего, іже від Отця ісходящего» почали додавати «І Сина». Це додане слово символізувало все більше поступове віддалення

Константинопольської та Римської Церкви. Католицький символ віри відтепер вживався саме таким чином, а на Тридентському соборі 1563-го року був підтверджений як офіційний.

Таким чином, Символ Віри, крім одного слова, є ідентичним у Православній та Католицькій церквах; також він вживається у деяких гілках протестантизму. Символ віри складається з 12 членів. Перший з них втілює догмати про віру в Бога-Отця, 2-7 члени – про віру в Бога-Сина, 8-й член – про віру в Бога-Духа – таким чином, стверджуючи важливі для християнства концепти Трійці за іпостасями (умовно, втіленнями) та Єдиної Сущності. Останні чотири члени втілюють догмати про віру в Єдину Соборну Церкву, у Хрещення, у Воскресіння мертвих та Життя наступних віків [1]. Ці всі явища та поняття вивчалися та досліджувалися богословами та філософами протягом багатьох віків. У нашій роботі фокус зосереджено на основних концептах, цікавих для нас саме з точки зору композиторського осягнення.

Credo виділяється з-поміж інших частин меси неоднорідністю характеру тексту. Через це Символ Віри має більший потенціал для драматургічного розвитку. Зокрема, дуже розповсюдженим в епоху бароко та класицизму було застосування контрасту у фрагменті, де йдеться про Розп'яття Христа і Вознесіння. Цей факт, зазвичай, поєднується із місцем частини Credo у загальній драматургії богослужіння. Символі Віри знаходиться після обрядів покаяння, після співань гімнів Kyrie та Gloria, а також після читання Євангелія. Суспільно проговорюючи догмати, присутні на Літургії мають звірити, налаштувати свій образ мислення перед справжньою появою Христа на богослужінні. Таким чином, Credo є важливою точкою у дійстві меси, який знаходиться перед частиною Sanctus – музична кульмінація циклу композиторської меси, натомість, відображає чин анафори на богослужінні. Під час анафори хліб та вино, за віруванням християн, перетворюються на справжнє Тіло та Кров Христа. Молитва Agnus Dei вже відбувається прямо перед Причастям, на якому спочатку священнослужителі, а потім і миряни, приймають Тіло та Кров Христа [4, р. 285-292, 320-323, 385-387].

Наступним кроком в осмисленні конкретного музичного твору стає дослідження релігійних вірувань кожного композитора. Одна ситуація виникає, коли композитори були ревними католиками – наприклад, К. Монтеверді, Палестрина, Ф. Ліст, А. Брукнер. Але існує багато інших випадків, які треба брати до уваги при дослідженні контекстів створення композиторської меси. До прикладу, Й. С. Бах, попри те, що він сам був ревним лютеранином, але все ж створював меси на замовлення католицького монарха Августа III, а його Меса h-moll була неординарною як мінімум через те, що мала усі частини – на відміну від звичної практики створювати музику лише на слова *Kyrie* та *Gloria*. В. А. Моцарт створював меси на замовлення Зальцбурзького архиєпископа, але при тому ревним католиком не був, а пізніше став масоном – хоч при його житті масонство ще не було забороненим. Г. Берліоз взагалі був агностиком, хоч і не мав негативного ставлення до католицької традиції. Окрему категорію складають композитори, які вважали себе католиками, але церква не займала великої частини їх життя – це Л. Бетховен, Дж. Пуччіні [3, р. 35-42]. Таким чином, підходячи з увагою до релігійного життя та переконань кожного з композиторів, дослідник має можливість краще зрозуміти характер звернення до Бога, до Богоматері у музиці – можливо, він є суто ліричним та особистісним а, можливо, більше пов'язаний із традицією та загальною молитвою. У другому випадку буде набагато більш важливим аналіз саме духовної музики того часу, коли творив композитор.

Окресливши цю сторону досліджуваного питання, маємо додатково виділити важливість саме Символу Віри у релігійних поглядах кожного композитора. У порівнянні з іншими частинами меси – *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, тощо, які завдяки своєму молитовному та гімнічному характеру мають доволі нейтральні тексти, пов'язані з прославленням Бога (і з якими можуть погодитися майже всі християни), то частина *Credo* вміщує конкретні догматичні тези, багато з яких з'явилися в результаті боротьби з єресями та розколами. Конкретні концепти того, як Бог «воплотився від Духа Святого та Марії Діви», як «Святий Дух є Господом Животворящим», який «ісходить від Отця і Сина» (в православній традиції – лише від Отця) є доволі

малозрозумілими нецерковній людині. Credo є скоріше «декларацією віри» та навіть «політичним текстом» [5, р. 234-241]. Тому ми вважаємо дуже важливим спостерігати рівень глибинності релігійно-філософських переконань саме на прикладі Символу Віри. Він може вказувати на те, наскільки композитор прагнув виразити індивідуальне, авторське прочитання тексту – або, навпаки, нівелював особистісні емоційні порухи, залишаючись приблизно в рамках літургійної музики та її правил.

І вже на основі цієї інформації варто застосовувати звичні принципи аналізу вокальної композиції. Сюди включається питання взаємодії літературного та музичного текстів, особливості епох та стилів, у яких творили автори, тощо. Саме завдяки застосуванню дихотомічних протилежностей (драматургія самої меси і музична драматургія циклу меси; драматургія всередині одної молитви / частини; догматичність канонічного тексту та індивідуальність її прочитання композитором, тощо) при аналізі духовних творів допомагає і при аналізі композиторського бачення, будь воно виражене свідомо, чи несвідомо.

Висновки

Символ Віри є одним з найважливіших канонічних текстів у католицькій месі. Його прочитання композиторами в обов'язковому порядку корелюється зі значенням цього тексту не тільки для інших композиторів, які творили на його основі, але й з оригінальним текстом Credo, який походить від Вселенських соборів IV століття. Особливе значення частини Credo полягає у його положенні в богослужінні, як «підготовки» до кульмінації, а також у його догматичності та конкретній природі тезисів, на протипагу нейтральності інших гімнів, включених у месу. Саме на основі цих даних, на нашу думку, варто засновувати аналіз композиторських прочитань Символу Віри.

Список використаних джерел

1. Символ віри // Українська мала енциклопедія : 16 кн. : у 8 т. / проф. Є. Онацький. Накладом Адміністрації УАПЦ в Аргентині. Буенос-Айрес, 1965. Т. 7, кн. XIV : Літери Сен - Сті. С. 1727.

2. Соловій М., о. Божественна Літургія. Історія-розвиток-пояснення. Рим, 1964. 422 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/20145/file.pdf> (дата звернення 18.10.2024)
3. Cavanaugh P. Spiritual lives of the great composers. Nashville, Tenn. : Sparrow Press, 1992. 248 с. URL: <https://archive.org/details/spirituallivesof00patr/page/n5/mode/2up> (дата звернення 21.10.2024)
4. Fortescue A. The Mass: A Study Of The Roman Liturgy. London ; New York : Longmans, Green and Co, 1922. 428 с. URL: <https://archive.org/details/TheMassAStudyOf/page/n19/mode/2up> (дата звернення 21.10.2024)
5. Russin, Harrison Basil (2021). "I Believe": The Credo in Music, 1300 to 1500. Dissertation, Duke University, 2020. 366 с. URL: <https://hdl.handle.net/10161/22962> (дата звернення: 24.10.2024)

Ваценко Олексій Вікторович
здобувач вищої освіти ОС «Магістр» II року навчання
ОПП «Музичне мистецтво»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: vatsenko.o@gmail.com
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
старший викладач **Роюк Наталія Василівна**

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ СОЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В БАНДУРНОМУ МИСТЕЦТВІ

Актуальність. Виконавська майстерність бандуристів зазнала значних змін протягом кінця XX та початку XXI століть, адаптуючись до нових музичних напрямків, технічних вимог і потреб слухачів. Сольні виступи стали доступними для широкої аудиторії. Дослідження цих змін допоможе зрозуміти, які нові виконавські підходи виникли, та як розвивалося сольне бандурне виконавство.

Мета: дослідити деякі аспекти сольного бандурного виконавства, виявити сучасні тенденції розвитку бандурного репертуару.

Основні результати дослідження

Розвиток сольного бандурного виконавства набуває нового значення в умовах сучасної музичної сцени. Зміни в техніці гри, розширення репертуару та вплив новітніх технологій створюють нові виклики й можливості для виконавців. У цьому контексті дослідження особливостей розвитку сольного виконавства на бандурі стає важливим для збереження традиційного мистецтва і його інтеграції в сучасний музичний простір. Сучасні тенденції бандурного

виконавства на теренах України та за її межами є одним із аспектів розвитку світової музичної культури кінця XX – першої чверті XXI століття [2, с. 13]. Це стало можливо завдяки значній модернізації бандури. Бо до середини XX століття бандури не мали сталої конструкції та виготовлялися або самими музикантами або окремими майстрами. Через це була деяка відмінність між конструкцією, строєм та кількістю струн на інструменті [1, с. 53].

Оксана Герасименко та Дмитро Губ'як у своїй статті на тему: «Внесок видатних конструкторів та виконавців у розвиток бандури харківського типу», посилаючись на Г. М. Хоткевича, писали: «Найголовнішою хвилюючою бандури Г. М. Хоткевич вважав брак хроматизму, через який тодішня бандура мало надавалася для виконання композицій з використанням ширшого кола тональностей. Питання хроматизації бандури вирішується Хоткевичем на рівні теоретичного і практичного експериментування. Вважаючи вирішення проблеми хроматизації інструмента важливим і необхідним на даному етапі його розвитку, Хоткевич переконаний, що введення хроматизації повинно бути дуже обережним, щоб не порушилися властиві бандурі особливості» [1, с. 54]. У підсумку це призвело до створення Гнатом Хоткевичем пристрою для зміни строю музичних інструментів. Що дало початок розвитку академічного бандурного мистецтва. Завдяки ідеям Г. М. Хоткевича в майбутньому І. Скляр та В. Герасименко створили механізм перемикачів для бандури, якими користуються сучасні бандуристи [1, с. 55].

В наш час багато майстрів за допомогою новітніх технологій продовжують працювати над удосконаленням акустичних та технічних можливостей бандури, серед яких Віктор Рубай, Олександр Голубничий, Роман Гриньків, Дмитро Губ'як, Іван Ткаленко, Роман Гриньків та інші. Одним із чинників змін в сольному бандурному виконавстві перш за все став процес академізації бандурного мистецтва, що надало нових виконавських можливостей серед бандуристів та освоєння більш складного і нового як художнього, так і інструктивного виконавського репертуару. Ці чинники дозволили сформувати цілу плеяду професійних, неординарних та творчояскравих бандуристів-виконавців яким властивий різноманітний творчий підхід

[2, с. 13]. Це дозволило виконавцям розширити репертуар для бандури та включити в нього твори від класики до сучасності. Завдяки цьому жанрово-стильовий спектр виконавської творчості бандуристів піднявся на новий рівень. Створення нових оригінальних композицій можна охарактеризувати індивідуальним характером, професійним і неординарним рішенням щодо підбору технічних та художньо-виконавських прийомів. Це також дає змогу повністю розкрити художній зміст твору [2, с. 15].

Упродовж 50-х – 80-х років ХХ ст. в бандурному репертуарі був процес становлення інструментального жанру як самостійного академічного напрямку. Завдяки впливу таких композиторів, як: Микола Дремлюга, Костянтин Мясков, Антон Муха, Анатолій Маціяка, Сергій Баштан та інші, був створений новий музичний репертуар для бандури, куди входили більш складні технічні оригінальні твори, у які входили сюїти, концерти, сонати, поліфонії та інші твори. Ці процеси стали своєрідною основою для росту виконавської майстерності серед бандуристів та були одним із чинників розвитку бандурного виконавства в академічному просторі [2, с. 17].

Досить стрімкий темп популяризації бандури почався під час проголошення незалежності України 1991 року. Почали розвиватися тенденції бандурного виконавства і виділятися розмаїття стилів та виконавських художніх форм. Якщо розглядати сучасний етап розвитку сольного бандурного виконавства, треба виділити такі вектори, як інструментальна та вокально-інструментальна творчість популярних виконавців [2, с. 14]. Завдяки стрімкому розвитку бандурного мистецтва на бандурі стало можливим виконувати твори різних жанрів, стилів та напрямків музики, що дозволяє залучати більш ширшу глядацьку аудиторію та популяризувати бандуру в сучасному мистецькому просторі.

Новітні тенденції у бандурному виконавстві пов'язані з удосконаленням конструкції і популяризацією інструмента, а також із змінами жанрово-стильового репертуару. Ці тенденції доволі успішно трансформуються у творчий процес багатьох сучасних музикантів, а саме: Р. Гриньківа, Д. Губ'яка, Т. Яницького, Т. Столяра, В. Войта (молодшого), Р. Войт, А. Войтюк,

О. Созанського, Т. Лазуркевича, І. Ткаленка, О. Буги, Я. Джуся, М. Круть та багато інших.

Висновки

Сучасне бандурне виконавство активно розвивається, що відкриває безліч перспектив для музикантів. Завдяки вдосконаленню конструкції бандури, технічним інноваціям та жанрово-стильовому розширенню репертуару, бандура стає важливим елементом світової музичної сцени. Виконавці не лише зберігають національну самобутність інструмента, але й впроваджують нові форми та стилі, що приваблюють ширшу аудиторію. Таким чином, бандура закріплюється як сучасний, універсальний інструмент.

Список використаних джерел

1. Herasymenko O., Hubyak D. Contribution of outstanding designers and performers to the development of Kharkiv type bandura. Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style: Collective monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. 74 p. P. 28–53 [In Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-3>
2. Мороз Д.В. Специфіка стилізації в бандурній музиці сучасної України: кваліфікаційна робота (проект) на здобуття ступеня бакалавра. Херсонський державний університет. Херсон, 2021. 38 с.

Вернигора Віолетта Володимирівна

здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» І року навчання

ОПП «Музичне мистецтво»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: vernigorololkaviolka@gmail.com

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений артист України ***Фурдичко Андрій Орестович***

ЖІНОЧА ЛІРИКА НА УКРАЇНСЬКІЙ ЕСТРАДІ: СУЧАСНІ СЕНСИ ТА СЦЕНІЧНІ ПОШУКИ (НА ПРИКЛАДІ СПІВАЧКИ KOLA)

Актуальність. Сучасна українська естрада стрімко розвивається, демонструючи нові жанрові та тематичні течії, серед яких важливе місце посідає жіноча лірика. Вона не тільки відображає особисті переживання виконавиць, але й транслює важливі соціокультурні ідеї, що є відображенням суспільних змін. Актуальність дослідження полягає у необхідності

комплексного аналізу жіночої лірики на сучасній українській естраді, а саме – її сенсів та сценічних підходів. Співачка KOLA вирізняється не тільки унікальним стилем, а й глибиною поетичної складової своїх пісень. Її тексти та сценічний образ є яскравими зразками індивідуальної артистичної виразності.

Мета: дослідити особливості жіночої лірики на українській естраді через призму творчості співачки KOLA, розкрити новітні сенси та сценічні прийоми, що використовуються нею для побудови емоційного зв'язку з публікою та проаналізувати трансформацію на прикладі творчості співачки.

Основні результати дослідження

Мрія стати співачкою жила в серці Анастасії Прудіус (KOLA) з дитинства. Маленькою дівчинкою вона вже знала, що музика – це її покликання. І хоча шлях до мрії не був прямим, вона ніколи не полишала своєї цілі. Анастасія завжди прагнула створювати музику, яка буде не просто розважати, а торкатися душі слухача. Її пошуки власного стилю та голосу привели до створення проєкту KOLA, де вона змогла повністю розкрити свій творчий потенціал.

Особливістю її творчого становлення стало глибоке розуміння важливості щирості в музиці. Кожна її пісня – це відверта розмова зі слухачем, де особисті переживання перетворюються на універсальний досвід, зрозумілий багатьом. Тексти пісень KOLA характеризуються глибоким психологізмом та емоційною насиченістю. У своїй творчості співачка говорить про пошук життєвих сенсів у сучасному світі, осмислення швидкоплинності часу, роздуми про цінність моменту, розкриває тему вибору життєвого шляху, піднімає питання самореалізації та особистісного росту, відображення складних емоційних станів, теми самотності та її подолання. Перш за все, KOLA пише про те, що болить сучасному поколінню. Її лірика – це чесна розмова про внутрішні конфлікти, страхи, надії та пошуки себе. В часи, коли багато текстів створюються за шаблонами або заради комерційного успіху, вона залишається вірною своєму баченню та говорить про справжнє. Її тексти допомагають людям зрозуміти, що вони не самотні у своїх переживаннях.

Її перші спроби створення власної музики були експериментальними. Вона шукала свій стиль, пробує різні жанри та напрямки. Поступово викристалізувався її унікальний підхід – поєднання глибокої лірики з сучасним

звучанням. На формування її творчого стилю вплинув особистий досвід та переживання. Багато її пісень народилися з реальних історій та емоцій

Сьогодні в країні триває війна, і тисячі українських жінок чекають на повернення своїх коханих додому. Серед них – співачка KOLA, яка розділяє цей непростий досвід зі своїми слухачками. Її особисті переживання знаходять відображення у творчості, де вона чесно говорить про біль розлуки, тривогу за життя коханої людини та надію на зустріч. У своїх піснях KOLA транслює те, що відчуває кожна жінка, яка чекає: безсонні ночі, перевірка повідомлень, радість від коротких дзвінків. Її тексти стають відображенням колективного досвіду українок під час війни. Вона знаходить слова для опису тих емоцій, які багатьом важко висловити.

Особливої глибини набувають її пісні про кохання – тепер вони звучать інакше, пронизані тривогою та вірою в перемогу. Кожен рядок наповнений розумінням того, наскільки цінним є кожен момент разом, кожне «я тебе люблю» в телефонній розмові. KOLA не приховує своїх емоцій – вона дозволяє собі бути вразливою, показувати свій страх і свою силу. Це робить її творчість особливо близькою для тих, хто переживає схожі почуття. Її музика стає простором, де можна розділити свій біль і знайти розраду у спільному досвіді. В її піснях звучить не лише особиста історія, але й голос цілого покоління українських жінок, які щодня демонструють неймовірну силу духу, чекаючи на повернення своїх захисників. Це історія про те, як любов стає джерелом сили та надії навіть у найтемніші часи.

KOLA вирізняється своєю природністю та автентичністю на українській сцені. Замість яскравих сценічних костюмів та складного макіяжу вона обирає простий, невимушений стиль. В її образі немає штучності чи награності – вона така, яка є. Ця простота проявляється не лише в зовнішньому вигляді, але й у спілкуванні зі слухачами. KOLA говорить відверто, без маски чи прикрас, ділиться своїми справжніми емоціями та переживаннями. Її пісні – це чесні історії про життя, кохання, біль та надію. Можливо, це свідомий вибір сценічного образу, але більше схоже на те, що це просто її справжня сутність. В епоху, коли багато артистів намагаються вразити публіку яскравими шоу та

епатажем, KOLA залишається вірною собі. Її головна прикраса – це щирість і глибина текстів, які знаходять шлях до сердець слухачів без додаткових візуальних ефектів. Ця природність робить її особливо близькою для аудиторії. Люди бачать у ній не недосяжну зірку, а людину, яка проживає ті ж емоції, що й вони. І саме ця щирість, можливо, є одним із головних секретів її успіху.

Висновки

Дослідження особливостей жіночої лірики на українській естраді, зокрема на прикладі творчості співачки KOLA, дозволило виявити важливі тенденції розвитку сучасної української музики. В ході аналізу було встановлено, що сучасна жіноча лірика набуває нових форм та змістів, де особлива увага приділяється психологічній глибині текстів та їх соціальній значущості. Творчість KOLA (Анастасії Прудіус) представляє собою унікальне явище в українській музиці, де органічно поєднуються щирість виконання, глибина змісту та природність сценічного образу. Її пісні охоплюють широкий спектр тем – від особистісних переживань до важливих соціальних питань, зокрема досвіду українських жінок під час війни. Особливістю її творчого методу є автентичність та відмова від надмірної театральності, що створює особливий емоційний зв'язок з аудиторією.

Важливо відзначити терапевтичний ефект лірики KOLA для слухачів, яка допомагає їм усвідомити та пережити власні емоції через музику. Її творчість демонструє, що в сучасній українській естраді змістовне наповнення пісень та щирість виконання можуть мати більший вплив на аудиторію, ніж зовнішні ефекти. У контексті розвитку сучасної української естради, творчість KOLA є прикладом того, як можна створювати глибоку, змістовну музику, залишаючись вірним собі та своїм творчим принципам. Її внесок у розвиток української жіночої лірики полягає не лише у створенні якісного музичного продукту, але й у формуванні нового підходу до виконавської майстерності, де щирість та автентичність стають головними інструментами впливу на слухача.

Список використаних джерел

1. KOLA - Біографія співачки // SalveMusic. URL: <https://uk.salvemusic.com.ua/kola-kola-biografiya-pevicy/>
2. Дружинець М. І. Сучасне естрадне мистецтво України: проблеми і перспективи. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 39. С. 9-14.
3. Карп'як А. Я. Жіноча лірика в українській популярній музиці ХХІ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. Вип. 42. С. 148-153.
4. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: монографія. Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2020. 518 с.
5. Офіційні сторінки KOLA в соціальних мережах (Instagram, Facebook, YouTube)
6. Фурдичко А. О. Сучасне музичне мистецтво України: питання методології дослідження. *Культура і сучасність*. 2022. № 1. С. 133-138.

Глушич Дар'я Андріївна

здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» І року навчання
ОПП «Музичне мистецтво»

Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: dasha.music037@gmail.com

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент *Тормахова Вероніка Миколаївна*

СУЧАСНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПІСЕНЬ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА

Актуальність. Пісні Володимира Івасюка є невід'ємною частиною культурної пам'яті українців. Вони супроводжують нас у різні періоди життя, формуючи наш світогляд та національну ідентичність. Сучасні інтерпретації цих пісень свідчать про те, що творчість Івасюка продовжує жити і розвиватися, адаптуючись до нових культурних контекстів. Дослідження цих інтерпретацій є важливим для збереження культурної спадщини та розуміння того, як вона трансформується з часом. В результаті з'являються нові інтерпретації його творів, що розкривають нові грані та смисли музичних та поетичних текстів.

Мета: вивчення впливу сучасних інтерпретацій пісень Володимира Івасюка на сприйняття його творчості молодим поколінням в контексті розвитку сучасної української музики.

Основні результати дослідження

Творчість Володимира Івасюка вже є невід'ємною складовою української музичної культури, яка має вплив на сучасних виконавців та слухачів. Зі 107 пісень та 53 інструментальних творів, в першу чергу, візьмемо до уваги найпопулярнішу пісню композитора – «Червона рута», яка стала справжнім

феноменом української музики. Її мелодія і слова зачарували мільйони людей, і з того часу пісню встигли виконати чимало українських та зарубіжних артистів.

Музична мова інтернаціональна, але поезію, яка використовується в творі, не завжди доречно тлумачити іншими мовами, що не можна сказати про пісню «Червона рута». Твір було перекладено та адаптовано Русланом Коротковим на початку 2000-х рр. французькою мовою, яку згодом виконала Ірина Зінковська на українському фестивалі в Монреалі (Канада), також часто можна зустріти інтерпретацію німецькою (тут у виконанні Олега Жолтікова), італійською (Альфонсо Олівера) та корейською мовами, де авторство перекладу не зазначено. Твір набув такої широкої популярності, що інколи його авторство приписують українському народові, що вкотре доводить вміння Володимира Михайловича вдало звертатись до українського народного мелосу в своїх композиціях. Як згадує М. Лазарук: «під час ... 11-го «Обнова фесту»... до 30-річчя фестивалю «Червона рута» і перше найсолідніше виконання геніальної пісні, яку підхопило майже чотири тисячі учасників цього неповторного дійства й таким чином «Червона рута» була занесена до Книги рекордів України з відповідним дипломом» [2, с. 7].

Музичний твір, створений у вересні 1970 року, уперше був виконаний дуєтом композитора з юною співачкою Оленою Кузнецовою у прямому ефірі телепрограми «Камертон доброго настрою» на Театральній площі м. Чернівці. Зі спогадів виконавиці, яка на той момент тільки що закінчила музичне училище, навчаючись на диригентському відділі, вже співпрацювала з іншим колективом і згадувала: «Він показав мені чернеткові мелодії «Червоної рути» й «Водограю», а щоб отримати завершений твір, треба зробити запис удвох. Коли я вперше почула «Руту», то мені вона сподобалася відразу: це новий ритм, водночас її побудовано на народному мелосі. Такий синтез здався дуже цікавим» [1]. Одним з перших також вважається виконання Вижницьким ансамблем «Смерічка» Левка Дутковського за участі солістів Василя Зінкевича та Назарія Яремчука. Майже одразу композиція набула широкого визнання завдяки виконанню Володимира Івасюка, Назарія Яремчука та Василя Зінкевича на фестивалі «Пісня – 1971».

Популярність цієї пісні не обмежується епохою її створення: твір продовжує залишатися значущим культурним феноменом, що впливає на розвиток української музики й донині. Окрім цього, однойменний фільм та фестиваль сучасної української пісні та популярної музики, заснований у пострадянський період, відіграли ключову роль у становленні незалежної української естради, заклавши підґрунтя для нових напрямків у вітчизняному музичному мистецтві.

Висновки

Дослідження сучасних інтерпретацій пісень Володимира Івасюка підтверджує їх значний вплив на культурну пам'ять та національну ідентичність українців. Композиції В. Івасюка, зокрема «Червона рута», продовжують займати чільне місце в сучасній українській музичній культурі, знаходячи відгук серед нових поколінь як в Україні, так і за її межами. Висока популярність цих творів і наявність перекладів іншими мовами демонструють універсальність і значимість його музичної спадщини.

Сучасні інтерпретації творів Володимира Івасюка не лише зберігають оригінальний зміст та атмосферу, але й адаптують їх до сучасних музичних тенденцій, сприяючи еволюції української естради. Це сприяє збереженню та популяризації культурної спадщини в нових культурних контекстах, стимулюючи її подальше осмислення і переосмислення. Таким чином, можна стверджувати, що творчість Володимира Івасюка є унікальним явищем, яке успішно інтегрується в сучасний музичний простір, зберігаючи актуальність та впливаючи на музичний розвиток нових поколінь.

Список використаних джерел

1. Сторінки пам'яті Володимира Івасюка URL: http://www.ivasyuk.org.ua/names.php?lang=uk&id=olena_kuznecova (дата звернення 31.10 2024).
2. Творець «Червоної рути»: Бібліографічний покажчик (до 70-річчя від дня народження українського композитора Володимира Івасюка та 30-річчя Першого республіканського фестивалю української сучасної пісні та популярної музики “Червона рути -1989” в Чернівцях)/ авт.-упоряд.: І. Рудько, О. Гаврилук, Н. Мороз. Чернівці: Букрек, 2019. 400 с. URL:

Громосяк Віталій Ігорович
здобувач вищої освіти ОС «Магістр» I року навчання
ОПП «Музичне мистецтво»
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID ID: 0009-0007-8027-4130
e-mail: v1talikhrom7@gmail.com
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України **Брояко Надія Богданівна**

ХАРКІВСЬКА БАНДУРА: ПАНОРАМНИЙ ОГЛЯД НАУКОВИХ ДЖЕРЕЛ

Актуальність. Під час російсько-української війни особливої ваги набуває дослідження етногенезу національної музичної культури та кобзарсько-бандурного мистецтва, як невід'ємної складової. Пропаганда російської культури довгий час була інструментом впливу на українську свідомість та ідентичність, тому відродження та популяризація українських традиційних інструментів є способом протидії не тільки фізичній але й інформаційній війні. Харківська бандура знову стає елементом боротьби за збереження культурної спадщини та ідентичності, тому дана тема є актуальною у контексті сучасних культурних процесів.

Мета: визначити коло науковців, зацікавлених у вивченні Харківської бандури, провести аналіз їхніх наукових праць, присвячених історії цього інструменту, його реконструкції, а також дослідити праці, що охоплюють виконавців, які володіють харківським способом гри.

Основні результати дослідження

У XX столітті бандурне мистецтво зазнало значного розвитку. Особливої уваги заслуговує постать Гната Хоткевича. Завдяки його плідній виконавській, педагогічній та композиторській діяльності харківська бандура здобула нові виразові можливості. Г. Хоткевич не лише популяризував бандуру як концертний інструмент, але й заклав теоретичну базу для її подальшого вивчення.

На жаль у 1938 році, разом із творчою спадщиною Гната Хоткевича, репресій зазнав не лише сам митець, але й інструмент. Втім, завдяки певному колу науковців та дослідників, серед яких: В. Мішалов, В. Кушпет, М. Хай, І. Зіньків, Н. Супрун, Н. Брояко, В. Дутчак, Д. Губ'як, Т. Лазуркевич, бандуру

харківського типу вдалося зберегти. В їхніх працях відображено глибокий аналіз інструменту, його історію, традиції та виконавські техніки. У даному дослідженні розглянемо праці деяких із них.

Книга Віктора Мішалова «Харківська бандура» 2007 рік, є ґрунтовним дослідженням, присвяченим історії, розвитку та відродженню харківської бандури. У своєму дослідженні науковець зосереджується на витоках харківської виконавської школи, особливостях конструкції інструменту та специфіці харківського способу гри. Автор зазначає: «Сучасне мистецтво виконання на бандурі харківського типу є важливою невід’ємною частиною української музичної культури, що перебуває у постійному розвитку й оновленні» (Мішалов, 2013, с. 224). У праці також висвітлено внесок ключових майстрів і виконавців, які сприяли відродженню та популяризації харківської бандури. В. Мішалов зібрав і систематизував великий обсяг історичних даних, що робить його роботу надзвичайно важливою для розуміння культурної спадщини України.

Значущим джерелом для дослідників української музичної культури є книга Володимира Кушпета «Старцівство: мандрівні співці музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.)», 2007 рік. Автор детально аналізує різні аспекти творчості мандрівних співців-музикантів, досліджуючи їхній репертуар, методи навчання та музичні інструменти, доповнюючи це ілюстраціями та нотним матеріалом. «Явище співців-музикантів – так само, як письменників або художників – пов’язане з органічною необхідністю кожного народу мати своїх власних виразників накопиченого культурного, духовного й інтелектуального досвіду», - пише В. Кушпет (Кушпет, 2007, с. 19).

Обґрунтоване пояснення сутності української традиційної кобзарсько-лірницької музики висвітлено у книзі В. Кушпета «Міфи та реальності кобзарства», 2024 рік. Досліджуючи музичні еволюційні процеси в Україні, автор прагне розвінчати міфи про історію мандрівного виконавства. Володимир Кушпет також звертає увагу на розбіжності у розумінні терміну «кобзарство». Як він зазначає, «Сучасні виконавці та шанувальники кобзарського та бандурного мистецтва не можуть знайти компроміс у тлумаченні терміну

«кобзарство», оскільки для одних це духовно-сакральне явище, для других – засіб національно-патріотичного виховання, а для третіх – мистецтво» (Кушпет, 2024, с. 4).

Надія Супрун у монографії «Гнат Хоткевич – музикант», 1997 рік, представляє глибокий аналіз внеску митця в розвиток української музичної культури. Авторка розкриває багатогранність Г. Хоткевича не лише як виконавця, але й як реформатора кобзарського мистецтва, композитора, фольклориста та зазначає: «Значні досягнення Хоткевича в усіх напрямках, які він розробляв, безумовно, впливали на загальний поступальний рух українського музичного мистецтва» (Супрун, 1997, с. 255).

Надзвичайно змістовною та корисною є стаття Надії Брояко «Мистецький вплив Г. Хоткевича на кобзарство та бандурництво (злам ХІХ- ХХ століть)», 2023 рік. Науковиця акцентує увагу на питаннях, які викликають дискусії щодо розвитку кобзарсько-бандурного мистецтва, та зазначає: «прагнення до «стабілізації» і «уніфікації» інструмента витіснили одну з основних ознак кобзарства – індивідуальний стиль та оригінальний стрій» (Брояко, 2023, с. 173).

Сучасні тенденції у виробництві харківської бандури розглянуто у статті О. Герасименко та Д. Губ'яка «Внесок видатних конструкторів та виконавців у розвиток бандури харківського типу», 2021 рік. Сьогодні у процесі виготовлення використовуються комп'ютерні програми для проєктування, деревообробні механізми з цифровим керуванням і 3D моделювання, що значно полегшує експериментальну роботу та підвищує точність виробництва. У статті також описано еволюцію бандури харківського типу та внесок видатних майстрів і виконавців, що дає змогу глибше зрозуміти процеси модернізації інструменту.

Творчість Гната Хоткевича та розвиток бандури харківського типу також висвітлені у наступних працях:

1. І. Я. Зіньків «Бандурна творчість Гната Хоткевича: між традицією і модернізмом», 2012 рік.
2. В. Дутчак «Харківська бандура – знищена, забута, відроджена», 2020 рік.

3. Губ'як Д. В. «Бандура харківського типу у контексті вдосконалення конструкції інструмента», 2014 рік.
4. Лазуркевич Т. «Сучасна інтеграція харківської бандури як один з факторів розвитку академічного кобзарського мистецтва України», 2011 рік.
5. Хай М. «Гене́за і еволю́ція кобзарського інструментарію у світлі етноінструментознавчої концепції Гната Хоткевича», 1998 рік.

Висновки

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття внаслідок змін соціокультурної та політичної ситуації в Україні інтерес до української культури, зокрема до харківської бандури, значно зріс. Це привернуло увагу багатьох дослідників, які почали активно вивчати цей інструмент. Значний внесок у розвиток наукових досліджень та виконавської майстерності Харківської бандури зробили праці таких науковців і музикантів, як: В. Мішалов, В. Кушпет, М. Хай, І. Зіньків, Н. Супрун, Н. Брояко, В. Дутчак, Д. Губ'як, Т. Лазуркевич та інших. Їхні роботи, записи й інтерпретації не лише відродили інтерес до харківської виконавської школи, але й сприяли її подальшому розвитку сучасних музичних контекстах.

Список використаних джерел

1. Брояко Н. Мистецький вплив Г. Хоткевича на кобзарство та бандурництво (злам ХІХ – ХХ століть). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2023. Том 6 (2), С. 166–176.
2. Губ'як Д. В. Бандура харківського типу у контексті вдосконалення конструкції інструмента. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2014. №1. С. 93-103.
3. Дутчак В. Харківська бандура – знищена, забута, відрожена. *Тоталітаризм як система знищення національної пам'яті*. Львів, 2020. С. 171-175.
4. Зіньків І. Я. Бандурна творчість Гната Хоткевича: між традицією і модернізмом. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2012. Вип. 12, С. 337-342.
5. Кушпет В. Г. Міфи та реальності кобзарства. Київ: 2024. 147с.
6. Кушпет В. Г. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (ХІХ – початку ХХ століття). Київ: Темпора, 2007. 592с.
7. Лазуркевич Т. Сучасна інтеграція харківської бандури як один з факторів розвитку академічного кобзарського мистецтва України. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2011. № 1. С. 103–109.

8. Мішалов В. Харківська бандура. видавець Савчук О. О. Харків 2013. 368с.
9. Супрун Н. О. Гнат Хоткевич – музикант. Рівне: Ліста, 1997. 280с.
10. Хай М. Генеза і еволюція кобзарського інструментарію у світлі етноінструментознавчої концепції Гната Хоткевича. *Дивосвіт Гната Хоткевича. Аспекти творчої спадщини*. Харків, 1998. С. 117–126.
11. Хоткевич Г. М. Підручник гри на бандурі. Частина 1 (теоретична). Харків 1930. 20 с. Перевидано фотодруком прихильників капелі бандуристів ім. Т. Шевченка. Детройт. 1965.
12. Штокалко З. Кобзарський підручник, Едмонтон-Київ, 1997, 347с
13. Herasymenko O., Hubyak D. Contribution of outstanding designers and performers to the development of Kharkiv type bandura. Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style: Collective monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2021. 74 p. P. 28–53 [In Ukrainian].

Гура Ірина Ігорівна

здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» II року навчання,

ОПП «Музичне мистецтво»

ПВНЗ «Київський університет культури»

e-mail: iruska.savchuk@gmail.com

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,

доцент ***Дорофєєва Вероніка Юрївна***

РОЛЬ ЛІРИЧНОЇ ПІСНІ-РОМАНСУ В РЕПЕРТУАРІ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА

Актуальність. Сучасне естрадне вокальне мистецтво можна охарактеризувати як багатостильове та різножанрове. З-поміж багатьох жанрів, пісня-романс є тим унікальним мистецьким джерелом, яке сприяє збереженню та розвитку національної музичної культури. Тому вивчення пісні-романсу у аксіологічній площині та в аспекті залучення до репертуару естрадних артистів-вокалістів є актуальним та своєчасним.

Метою дослідження є визначення ролі ліричної пісні-романсу в репертуарі сучасного естрадного вокаліста, аналізі її технічних та емоційних аспектів виконання, а також вивченні процесів адаптації романсу до сучасної естрадної музики.

Основні результати дослідження

Лірична пісня-романс – це сольний музичний твір, зазвичай ліричного характеру, що виконується з інструментальним супроводом. С. Гмиріна визначає романс як «...невеликий музичний твір для голосу в супроводі інструмента, написаний на вірші ліричного змісту» [1, с. 3]. Основними темами романсу є кохання, емоційні переживання, туга або радість. В романсах часто

поєднуються риси народної пісні та професійної музики, що робить цей жанр популярним в репертуарі сучасних естрадних виконавців.

Романс, як ліричний жанр, реалізовується у вокальному виконавстві, де кожна емоційна нота та інтонація проспівана артистом додає нових відтінків до поетичного змісту твору. Романс, що виник як сольна лірична пісня в супроводі інструментів у XVIII столітті, поступово розвивався в контексті народної та професійної музики. Як зазначає Л. Яценко: «Саме романс був тим видом мистецтва, в якому найактивніше відбувалося взаємодіяння й схрещування, з одного боку, усної народнопісенної творчості, а з другого — писемної літератури та професіональної музики, які привносили з собою різноманітні художні течії та впливи. Власне й сам жанр романсу виник як результат цього взаємодіяння народного та професіонального мистецтва» [2, С. 9]. Його емоційна глибина і мелодійна простота зберігалися протягом століть.

У наш час адаптація романсу до естрадного стилю поєднує ці традиційні риси з сучасними елементами, такими, як електронна музика, інструментальне аранжування та сучасні вокальні техніки. Використання інструментальних аранжувань у ліричній пісні-романсі дає можливість додати нові фарби і надати цьому жанру сучасного характеру. Використання в аранжуванні електрогітар, синтезаторів, електронних барабанів, а також інструментів симфонічного оркестру дозволяють оновити традиційні твори. В більшості романсів зберігається гомофонно-гармонічна фактура, але зустрічаються й зразки з використанням підголоскової поліфонії, що походить від народного співу. Л. Яценко зауважує: «...ряд популярних народних пісень побутує в наш час у цілком відмінних музичних варіантах, які співіснують паралельно, представляючи зовсім різні музичні стилі. Одні з цих варіантів мають типово романсовий характер, інші ж витримані в стилі підголоскової поліфонії» [2, с. 23]. Романс набуває нового звучання, залишаючись популярним і зрозумілим сучасній аудиторії.

Любов, як основна тема ліричної пісні-романсу, підкреслюється в кантиленній мелодичній лінії, що часто передає глибокі почуття героя та гнучко слідує за текстом, підкреслюючи сенс слів. Тому виконання романсу вимагає від

співака емоційної віддачі та технічної точності, зокрема в контролі динаміки та тембру, щоб передати найтонші відтінки почуттів, властиві цьому жанру.

Таким чином, залучення до репертуару артиста-вокаліста пісні-романсу сприяє удосконаленню вокально-технічних навичок співака, набуттю навичок кантиленного співу та нюансування звуку, формуванню вміння контролювати голос і динаміку, що особливо важливо для естрадних виконавців. Виконання цього жанру вимагає від співака точності у контролі дихання та здатності плавно переходити між різними регістрами голосу. Виконання романсів допомагає покращити інтонацію, артикуляцію та роботу над емоційним забарвленням звуку, що дозволяє співаку передавати глибокі почуття і нюанси в кожному творі.

Лірична пісня-романс відіграє вагому роль у формуванні сценічного образу, оскільки цей жанр допомагає співаку розкрити глибину емоційного діапазону. Романси дозволяють створити інтимну, чуттєву атмосферу на сцені, підкреслюючи артистичні та драматичні аспекти виконання. Використовуючи різноманітні вокальні прийоми, штрихи та динамічні відтінки співак створює оригінальні інтерпретації відомих пісень-романсів. Для виконання романсу можна використовувати не тільки спів, а й декламування, зітхання, елементи драматичної гри. Це дозволяє співаку виконати пісню та передати сильні почуття, захоплюючи глядачів своїм виступом.

Серед виконавців, що внесли вагомий внесок у виконання романсів, можна виділити Квітку Ціsik, Оксану Білозір, MNISHEK, Сергія Лазановського. Їхні інтерпретації зберігають «дух традиції», водночас додаючи сучасні елементи в аранжування і виконання.

Висновки

Лірична пісня-романс є важливим жанром у репертуарі сучасних естрадних виконавців завдяки своїй мелодійній природі, багатому емоційному змісту та можливостям для розвитку вокальних технік. Романс поєднує в собі традиції народної та професійної музики, дозволяючи сучасним артистам розвивати як вокальні здібності, так і артистичні навички. Використання

сучасних аранжувань надає романсу нових барв, що робить його актуальним і привабливим для широкої аудиторії.

Список використаних джерел

1. Гмиріна С. Добір навчального вокального репертуару як складова фахової підготовки естрадного співака. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2016. № 1. С. 105–108. URL: <https://doi.org/10.28925/2518-766X201611058> (дата звернення: 05.10.2024).
2. Яценко Л. Українські народні романси. В кн.: Українські народні романси / [Упорядкування, передмова та примітки Л. Яценка]. Київ: Музична Україна, 1961. 178 с.

Дерій Катерина Олегівна

здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» II року навчання
кафедри музикознавства, фольклору

та музичної освіти факультету музичного мистецтва
Рівненського державного гуманітарного університету (м. Рівне)

ORCID: 0009-0008-6277-987X

Науковий керівник: заслужений діяч мистецтв України,
доцент *Цапун Раїса Володимирівна*

НАРОДНА ПІСЕННІСТЬ СЕЛА ПИЛЯВА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО РАЙОНУ ХМЕЛЬНИЦЬКОЇ ОБЛАСТІ

Актуальність. Пісенна творчість українського народу багата й різноманітна. Найважливіші події у житті людини, як правило, супроводжувалися піснями, розкриваючи в їхніх архаїчних наспівах та текстах всю душу України. У кожному регіоні нашої країни збереглися самобутні традиції народного співу, а також накопичилися унікальні звичаї та обряди, які зараз особливо заслуговують на пильну увагу фольклористів з огляду на їх високу культурну цінність. Народна пісенність Поділля також є дуже багатогранною, однак ще не досліджена на достатньому рівні, а отже дане дослідження важливе та потрібне, щоб донести до майбутнього покоління велику цінність і значущість музичної спадщини регіону.

Мета статті полягає в дослідженні та описі народнопісенної культури села Пилява Хмельницького району Хмельницької області на основі власних експедиційних матеріалів, зафіксованих під час кількох експедиційних сеансів від носіїв традиційної культури цього осередку.

Основні результати дослідження

Вдаючись до аналітики заявленої мною теми, вважаю за потрібне вказати на ряд праць, що прямо чи опосередковано її стосуються. Джерельну базу дослідження становлять друковані видання, зокрема праці А. Іваницького,

О. Воропая, А. Пономарьова та інших; публікації з періодичних видань, а також власні експедиційні матеріали, зафіксовані у селі Пилява.

Село Пилява (до середини XVIII ст. Пилявці) розкинулося на обох берегах річки Ікви, лівої притоки Південного Бугу. Старостинському округу підпорядковані села Миколаївка, Олексіївка та Пилява. Староста села – Кисилішин Володимир Григорович. Історія Пиляви бере свій початок десь з XV ст. [4] Час її заснування невідомий, але в історичних джерелах вказано, що 1501 року вже існував Пилявецький замок. Відомо також, що на місці нинішньої Пиляви деякий час існувало поселення Голінчинці, зруйноване кримськими татарами. Походження назви населеного пункту, мабуть, зв'язано з річкою Іквою, яка у деяких джерелах, що стосуються до XVII ст., відома як Пилява.

Пилявці в історичних документах тісно пов'язані з іменем Богдана Хмельницького та видатною перемогою селянсько-козацьких військ над польсько-шляхетською армією у період визвольної війни українського народу 1648-1654 рр. 23 вересня, 370 років тому, українські козацькі війська під командуванням Богдана Хмельницького здобули тріумфальну перемогу над польською шляхтою у триденній битві під Пилявцями. [7]

Пилявецька битва стала значною темою у фольклорних творах, художній літературі. [2] Відомо, що в одному з перших варіантів народної пісні про Морозенка згадувався похід під Пилявці. В переказі про загибель полковника Ганжі, наведеному М. О. Максимовичем, говориться, що на місці поранення Ганжі козаки насипали одну могилу, а де він упав з коня – другу. Дещо змінений у деталях варіант переказу записано в селі 1953 року. До наших днів неподалік села при дорозі височать дві могили. Тут 1967 року споруджено кам'яний обеліск. Події під Пилявцями знайшли своє відображення в історичному романі-хроніці М. П. Старицького «Богдан Хмельницький» (трилогія) та в п'єсі з цією назвою, в романах Петра Панча «Гомоніла Україна», О. О. Соколовського «Богун».

Сьогодні Пилява – комфортне та неймовірно цікаве своєю багатою історією місце на Поділлі. Село пам'ятає своє героїчне минуле та цінує його, приваблюючи до себе багатьох поціновувачів козацької минувшини.

Етнографічний рік села розпочинається з зимового календарно-обрядового циклу. Найважливішими і найурочистішими є такі свята: Різдво (7 січня), Василя (14 січня) та Водохреща (19 січня). Перед Різдвом, 6 січня, відзначали святвечір. Як тільки на небі з'являлася перша зірка, господар вносив до хати Дідуха – сніп з жита, пшениці та вівса, який перев'язували соломною і ставили на перший покуть в кімнаті. Після цього вся сім'я сідала до вечері. На Різдво після обіду діти та молодь ходили колядувати. Найрозповсюдженішою була колядка «Нова радість стала, яка не бувала». Колядникам давали переважно солодощі, пампушки, сушені яблука, горіхи, а вже найближчим родичам могли дати гроші.

На Щедрий вечір, що відзначається 13 січня, готували такі страви: кутю, горох, голубці, капусту, вареники, пампушки, холодець тощо. Ввечері по всьому селі водили Козу. Дійство супроводжувалось співами і найхарактернішим у більшості пісень було інтонаційне втілення приспіву «Го, го, го коза».

19 січня, на Водохреща, священик занурював хреста в криницю, після чого вода вважалася освяченою. Тоді люди набирали воду і несли додому, давали пити всім членам родини, кропили нею кожен куток хати та всю свою худобу. Цю воду зберігали цілий рік, до наступних свят.

Сільський люд з нетерпінням чекав приходу весни, що несла за собою пробудження всього живого, особливо землі, яка споконвіку була першою годувальницею. Найбільше весни чекали діти, щоб після холодної зими знову босоніж вибігти на вулицю. Тому, як тільки надворі теплішало, в Великодній піст дівчата і хлопці збиралися разом для веселих ігор. Найулюбленішою грою серед молоді був «Баранчик». Під час цієї гри всі брались за руки, утворювали велике коло і співали:

Гей гей та баранчику
(весняна гра)



З кожним колом молодь розкручувалася все сильніше і сильніше, а потім коло розривалося і хто не встояв, то «відлітали», а хто вистояв – сміялись та знову крутилися. Часто у такому ж колі співали постові веснянки «Пливе човен води повен», «А ми просо сіяли», а також ходили по руках, співаючи: «Посію я огірочки».

Найбільшим святом весняного періоду вважали Великдень. Перед цим святом усі йшли до церкви на Всенощну службу. На Великдень у церкві освячують крашанки, паску, сир, масло, сіль, ковбасу, хрін тощо. Прийшовши додому, запалюють освячену в церкві свічку і вся родина снідає, куштуючи в першу чергу освячені продукти.

У літній період найважливішими були свята Трійці, Івана Купала, Петра і Павла та Спаса. Перед Трійцею, в зелену суботу обов’язково прибирали в хаті та рвали липу, що цвіте. На наступний день подвір’я прикрашали цими гілками липи, а в хаті стелили осоку. Її ще називали зеленим зіллям, що зривали біля річки. Особливо цікавим було свято Івана Купала. У цей день молодь ходила вулицями села з Купайлом. Гарну й пишну вербову гілку вбирали різноманітними польовими квітами та стрічками. Дівчата, несучи в руках Купайло, зазвичай співали обрядових купальських пісень:

[Ой на Івана на] Купайла
(купальська)



Ввечері дівчата пускали на воду вінки і дивилися, в яку сторону він попливе – звідти й чекати судженого. Поганою ознакою було, коли вінок тонув – отже, дівчину чекало нещастя. Біля річки розпалювали величезне багаття, через яке хлопці й дівчата парами перестрибували, бо вірили, що вогонь очищає від усього лихого.

З другої половини липня для селян починалася гаряча пора жнив. Кожен хазяїн намагався якнайшвидше зібрати урожай, адже від цього залежав добробут родини на весь наступний рік. Як тільки зерно дозрівало, жінки, не гаючи часу бралися до роботи. Жали жито серпами, а потім в'язали у снопи. Пісень під час жнив у Пиляві не виконували.

Після закінчення жнив, а також інших робіт у городі та в саду, коли урожай був зібраний, а комори вдосталь заповнені, наступала найкраща пора для весіль. У селі широко побутовали такі етапи весільного обрядодійства: сватання, випікання короваю, запросини на весілля, вінчання, посад молодих, ділення короваю тощо.

Першим етапом весілля було сватання. Після того, як хлопець повідомляв батькам про свій намір одружитися, вони разом йшли сватати дівчину. З собою несли обов'язково хліб, сіль та горілку. Батьки хлопця і дівчини домовлялися про весілля, і якщо вони доходили згоди, дівчина перев'язувала всіх, в тому числі й нареченого, хустками або рушниками. З цього часу дівчина вважалася

засватаною. Через кілька тижнів після сватання святкували весілля. У суботу мати нареченого або нареченої скликала коровайниць випікати весільний коровай. Їх обов'язково повинна була бути парна кількість, щоб молоді жили в парі. Когось з рідні обирали старшою коровайницею. Йдучи на коровай, жінки несли борошно, цукор і яйця, а по дорозі співали:

Я на коровай ішла
(весільна)



Перед тим, як місити коровай, мили руки і тричі просили благословення. Пекли коровай зазвичай в алюмінієвому тазові, який змащували маслом. Старша коровайниця перша набирала багато тіста, а решту роздавала іншим коровайницям, які виробляли обруча, качечки, шишечки, квітки, листочки. Разом з короваєм пекли шишки, які мати потім роздавала усім присутнім. Пісні супроводжували майже кожную дію коровайниць. Співали і коли замішували тісто, і коли засовували його у піч, і коли доставали готовий коровай.

Як садили коровай у піч, то співали такої:

Піч моя тай регочеться
(весільна)



У той час, як випікали коровай, молода з друзками і молодий зі сватами запрошували на весілля, обов'язково даруючи при цьому запрошеним калачі.

В неділю зранку бояри приносили гільце і світилки з друзками на це співали:

Вам бояри не боярити
(весільна)



Далі друзки прикрашали гільце нарізаними з дерева розфарбованими в різноманітні кольори стружками. Потім всі несли його до молодої, щоб прикріпити на найвищому дереві подвір'я. В хаті молодій обов'язково розплітали косу, також супроводжуючи це дійство піснями.

Після цього молоді йшли до церкви на вінчання, звідки поверталися до дому молодої і там святкували весілля. Все свято супроводжували музики, розважаючи гостей. Ввечері випроводжали молоду в невістки. Їй бов'язково давали придане – скриню, одяг, подушки, а також корову чи козу. До дому молодого йшла Perezva – батьки, друзки і найближчі родичі молодої. Там мати знімала з молодої вельона, а свекруха пов'язувала її хусткою.

Важливою подією у селі було народження та хрещення дитини. На хрестинах поширеною була пісня до роділлi, у якій співалося, як журавель протягом шести неділей прилітав до роділеньки та цікавився її здоров'ям. Був на хрестинах також цікавий звичай з черевичками. Бабусі дитини рвали польові квіти та в'язали з них пучки, які потім давали гостям, а ті в свою чергу дарували гроші на черевички для дитини.

Ось так упродовж року відзначали різноманітні свята у селі Пилява.

Висновки

Пилява – мальовничий куточок Подільського краю, де живуть прекрасні працюючі люди, які свято бережуть і примножують духовні, культурно-мистецькі традиції, славетні сторінки багатовікового минулого. Однак, на

основі зібраних та проаналізованих мною експедиційних матеріалів можна зробити висновок, що обрядова культура у селі збережена на недостатньому рівні. Майже не збереглося традиційної календарної обрядовості, яка представлена лише поодинокими зразками весняного і літнього жанрових циклів. Це в першу чергу зумовлено тим, що з проникненням в село досягнень сучасної цивілізації, втрапилася віра людини в обов'язковість тих чи інших обрядодій, що раніше мали сакральне значення. Тому й практично зникла з побуту зимова та літня обрядовість, а також обрядовість, пов'язана з процесом збирання урожаю (жнива).

Так само недостатньо збереглося у Пиляві і родинно-обрядова творчість, представлена у роботі лише кількома весільними та родильною піснями. Натомість широко співаними є звичайні пісні, які виконуються під час будь-якої okazji, а також з'явився пласт пісень напливових, які більшою мірою відповідали вподобанням і настроям місцевого населення, тому і витіснили більш старовинні обрядові пісні.

У підсумку можна констатувати, що автентична пісенна культура села Пилява найближчим часом може бути повністю втрачена. Відходять у вічність люди, які були свідками різноманітних обрядодій, а ставлення більшої частини сільської молоді до своїх традицій і звичаїв у наш час залишається байдужим. Саме тому велике значення має фіксація народнопісенних традиційних творів, аби зберегти і передати у спадок наступним поколінням безцінні зразки духовної культури нашого народу.

Список використаних джерел

1. Афанасьєв А. Основи наукових досліджень: навч. посібн. Харків: Вид. ХНЕУ, 2005. 96 с.
2. Етнографія і фольклор рідного краю (Укл. Мартинюк І.В., Угляренко Л.С., Цимбалюк І.М.). Київ, 1996. 142 с.
3. Збірник статей науковців державного історико-культурного заповідника «Меджибіж». Пилявецька битва. Вид. офіц. Житомир : О.О. Євенок, 2020. с. 27-30.
4. Іваницький А. Український музичний фольклор: Підручник для вищих учбових закладів. Вінниця: Нова книга, 2004. с. 311.
5. Історія міст і сіл Української РСР. Хмельницька область. Київ: Головна редакція УРЕ АН УРСР, 1973. с. 516-524.

6. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Торонто, 1963. с. 154.
7. Луканюк Б. Пам'ятка студента-практиканта і збирача-початківця: методичні рекомендації для студентів кафедри музичного фольклору. Рівне, 2001. 24 с.
8. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конф., присвяченої 360-річчю битви під Пилявцями. Пилявецька битва 1648 року в історії України. Хмельницький, 2008. 36 с.
9. Мишанич М. Архівне опрацювання народновокальних творів: Методичні рекомендації з музично-етнографічної транскрипції. Львів, 1992. 19 с.
10. Пономарьов А. Сімейні звичаї та обряди. *Українська минувшина*: Ілюстраційний етнографічний довідник. К.: Либідь, 1994. с. 163-169.

Дужик Віталій Вадимович

здобувач вищої освіти ОС «Магістр» II року навчання

ОПП «Музичне мистецтво»

e-mail: daroldtop1@gmail.com

Кондратюк Олександр Ігорович

здобувач вищої освіти ОС «Магістр» II року навчання,

ОПП «Музичне мистецтво»

e-mail: sfhjvrtj@gmail.com

Київський національний університет культури і мистецтв

Науковий керівник: кандидат історичних наук,

доцент ***Сінельнікова Валентина Володимирівна***

ВИКОРИСТАННЯ ЕТНОДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ТВОРЧОСТІ ГУРТУ KALUSH ORCHESTRA

Актуальність. Kalush Orchestra – це український музичний колектив, що став відомим завдяки своєму стилю, який поєднує елементи сучасної хіп-хоп культури з українськими етнічними мотивами. Однією з головних складових музики гурту є етнодухові інструменти, які надають трекам Kalush Orchestra особливого колориту. Це поєднання не лише зберігає традиції, але й робить їх актуальними для сучасної аудиторії. Використання етнічних інструментів у Kalush Orchestra не є випадковістю – це частина цілеспрямованої стратегії створення музики, яка відображає українську ідентичність у глобальному контексті.

Мета: проаналізувати роль українських етнодухових інструментів у творчості гурту Kalush Orchestra.

Основні результати дослідження

Аналізуючи історичний контекст використання етнодухових інструментів в українській музичній традиції, можемо констатувати, що вона є багатою на

різноманітні духові інструменти, які здавна використовувалися в народних обрядах, піснях і танцях. Серед них можна виділити такі інструменти, як: сопілка, трембіта, дрімба, дуда (коза) та телинка, кожен з яких має своє унікальне звучання і використовується в різних регіонах України. Гурт Kalush Orchestra активно залучає ці інструменти до своєї творчості, що допомагає створювати своєрідний міст між минулим і сьогоденням. Таким чином, музика гурту не лише розважає, але й виконує функцію культурного зв'язку, що об'єднує покоління українців через музику. Разом з П. Андрійчуком можемо констатувати, що «Процес взаємодії різних галузей музичного мистецтва уявляється прогресивним явищем, що наочно демонструє невгасаючий інтерес до народних інструментів, які є засобом прояву культурної ідентичності». [1, с. 61]

Серед багатьох етнічних інструментів, які використовує Kalush Orchestra, особливе місце займає сопілка. Її звучання в композиціях гурту є ключовим і надає композиціям особливої мелодійності, а також допомагає зберегти автентичність українських музичних мотивів. Сопілка є традиційним українським духовим інструментом, який має давню історію. Вона виготовляється з дерева і має просту конструкцію, що дозволяє відтворювати широкий спектр звуків – від мелодійних та ніжних до потужних і енергійних. Безперечно, «сопілка в наш час відіграє велику роль у творенні нової української музики, яка б була впізнаваною в усьому світі. Сопілці надається нове життя, вона видозмінюється та знаходить відгук в молоді завдяки новому звучанню у нових форматах». [2, с. 202]

У композиціях Kalush Orchestra сопілка часто виступає в ролі мелодичного елементу, що доповнює ритмічні партії. Вона органічно вписується у хіп-хоп біт і додає етнічного колориту. Наприклад, у пісні «Stefania», яка стала міжнародним хітом після перемоги гурту на конкурсі «Євробачення-2022», звучання телинки (різновиду сопілки) допомогло створити емоційну атмосферу, поєднавши в собі ностальгію за минулим і сучасний музичний драйв.

Іншим важливим етнодуховим інструментом у творчості Kalush Orchestra є трембіта – довгий дерев'яний духовий інструмент, який традиційно використовували пастухи у Карпатах. Трембіта має потужний звук, який додає композиціям епічного масштабу. У піснях Kalush Orchestra трембіта виконує роль символу автентичності, допомагаючи гурту вирізнятися на фоні інших сучасних виконавців та підкреслюючи зв'язок із національними традиціями.

Дримба (або варган) – ще один етнічний інструмент, що зустрічається у творчості Kalush Orchestra. Дримба має компактну металеву конструкцію і створює вібраційний звук за допомогою язичка, на якому грає виконавець за допомогою руки і ротової порожнини. Її звучання додає композиціям особливого «магічного» відтінку, створюючи відчуття певного містицизму і глибинної етнічності. Дримба часто використовується в гуцульських і карпатських регіонах, і її залучення до сучасної музики дозволяє відкрити цей інструмент для нових поколінь слухачів. Kalush Orchestra вміло використовує дримбу для створення атмосферних елементів у своїх треках. Її звучання ідеально підходить для експериментів зі звуком і додає унікальності композиціям, поєднуючи стародавні мотиви з сучасною музичною палітрою.

Телинка – стародавній духовий інструмент без отворів, який створює звук за допомогою зміни інтенсивності видиху виконавця. Вона є архаїчним інструментом, який зберігся на теренах Карпат і донині. Телинка має просте, але водночас глибоке й мелодійне звучання, що надає композиціям Kalush Orchestra особливої емоційної глибини. Залучення телинки до треків гурту додає їм атмосферності та відчуття зв'язку з природою. Телинка допомагає передати дух гір, їхню велич і спокій, що підкреслює прагнення Kalush Orchestra поєднати сучасні ритми із природними, автентичними звуками. Використання цього інструменту збагачує звуковий ландшафт композицій, роблячи їх більш різноманітними і впізнаваними.

Дуда, або коза – ще один етнічний інструмент, який використовує Kalush Orchestra. Це традиційний український волинковий інструмент, що складається з резервуара для повітря (волинки) і кількох трубок. Звучання дуди гучне й потужне, воно використовується в народній музиці для супроводу танців і

обрядів. Kalush Orchestra використовує дуду для створення сильного музичного акценту в своїх треках, додаючи їм особливої енергії та драйву. Її звучання чудово поєднується з сучасними електронними бітом і хіп-хоп елементами, створюючи унікальний синтез традиційного і сучасного.

Загалом «можна стверджувати, що включення народного інструментарію виступає однією з ознак розвитку естрадної культури України». [3, с. 124] Однією з основних ідей, яку намагається донести Kalush Orchestra через свою музику, є важливість збереження культурної спадщини, але при цьому також її інтеграція у сучасний контекст. Використання етнодухових інструментів у поєднанні з хіп-хоп бітами та електронними елементами є яскравим прикладом такого підходу.

Гурт не боїться експериментувати зі звуком, залучаючи до своєї музики як сучасні, так і традиційні інструменти. Сопілка, трембіта, дримба, телинка і дуда, завдяки своїм унікальним звучанням, додають композиціям Kalush Orchestra глибини та національного колориту. Водночас сучасні ритми та електронні елементи роблять ці пісні актуальними для молодого покоління слухачів. Таке поєднання допомагає не лише зберігати традиції, але й популяризувати українську культуру на світовій арені.

Висновки

Використання етнодухових інструментів у творчості Kalush Orchestra спричинило значний вплив на сучасну українську музичну сцену. Після успіху гурту на міжнародній арені багато молодих виконавців почали більше звертатися до національної музичної спадщини, залучаючи етнічні елементи у свою творчість. Це стало своєрідним трендом, який продовжує розвиватися й сьогодні. Kalush Orchestra продемонстрували, що українська культура є не лише частиною минулого, але й може бути невід'ємною частиною майбутнього, та відкрили нові можливості для популяризації української музики.

Список використаних джерел

1. Андрійчук П. О. Використання народних інструментів у сучасній українській музичній культурі. *Молодий вчений*. 2017. № 7. С. 59-62. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_7_15
2. Діденчук І. М. Народні духові інструменти в українському естрадному виконавстві. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії*: матеріали Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 26–27 квіт. 2023 р. / М-во освіти і науки України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, ф-т муз. мистецтва. Київ : КНУКіМ, 2023. С. 202-204.
3. Денькович В. С. Народні інструменти в сучасній естрадній культурі України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Випуск 37/2021. С. 122-126.

Зінченко Артур Олегович

здобувач вищої освіти ОС «Магістр», II року навчання,

ОПП «Музичне мистецтво»,

ПЗВО «Київський університет культури»

e-mail: hellfoxhellfoxwefgg@gmail.com

Науковий керівник: кандидат історичних наук,

доцент **Сінельнікова Валентина Володимирівна**

ПРОБЛЕМА ПЕРЕКЛАДУ ЗАРУБІЖНИХ ХІТІВ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ ІНДУСТРІЇ

Актуальність. Зі зменшенням російськомовного контенту в медіасфері ми отримали вільні місця на українському музичному ринку, які дозволили творцям, раніше подавленим «російським контентом», піднятися з низів соціальної сфери і швидко набрати популярності завдяки хвилі потреби в україномовному контенті. Завдяки цьому на даний момент ми маємо змогу, наприклад, насолоджуватись українським перекладом пісень і творів, які раніше мало використовувалися для просування в медіапросторі.

Мета: визначити якість перекладених іноземних хітів в українському медіапросторі; з'ясувати, наскільки це явище впливає на музичну індустрію та культурну свідомість українського суспільства.

Основні результати дослідження

В наш час тема українського перекладу іноземних творів стає актуальнішою, що є наслідком позбавлення ринку нашої країни більшої частини російського контенту. І в вакуумі цього нового простору завжди з'являється можливість для розвитку. Зараз ми можемо спостерігати за розвитком невеликих груп ентузіастів, які своїми силами створюють переклади українською мовою. Їх переклади характеризуються не звичайним дослівним

мовним перекладом, а сукупністю багатьох факторів, адже основне завдання – щоби твір саме українською мовою звучав лаконічно і мелодично.

Розвиток медіатехнологій і поява нових платформ дозволяє малим групам ентузіастів легше донести свою творчість до людей всього світу. Такі платформи як ТІКТОК і YOUTUBE дозволяють презентувати свої творчі вироби як в повноцінному форматі готового відео, так і в швидких коротких відеовиробах, завдяки яким можливо зацікавити глядача новим якісним україномовним контентом. В чому важливість появи україномовних перекладів? Завдяки таким перекладам більша частина суспільства може насолоджуватися іноземними витворами українською мовою, збільшувати відсоток контенту, що вони сприймають українською. А також це заважає російському контенту зайняти місце в соціумі, посилює популярність української мови серед молоді через звучання музичних творів, що вже є світовими хітами, українською мовою під час концертів.

Серед вітчизняних фахівців цієї справи виділимо дві групи: Hibikit і RC DUO STUDIO. Вони, як нові молодіжні гурти, займаються перекладом на українську аніме опенінгів, саундтреків з популярних комп'ютерних ігор сьогодення і минулого. Їх якість звучання вражає и задає високу планку, а також створює конкуренцію, завдяки чому з часом на теренах нашої країни будуть появлятися все більше нових груп, а задана планка якості буде кидати виклик для всіх виконавців. Бо на якість перекладу впливають багато факторів, таких як: правильність перекладу, його мелодійність, якість звуку, правильний підбір вокаліста для основних і побічних ролей. Такі гурти мають можливість до розвитку та естрадної активності за рахунок виконання перекладів, каверів і власних пісень. З подібних груп іноземної естради можливо виділити групу «The Living Tombstone», які створюють свої пісні, кавери і виступають з ними.

Розвиваючись в цих напрямках, ми можемо заповнити і збагатити наш медіапростір творами українською мовою, популяризувати українську мову серед молодого покоління і збагатити молодіжний мовний запас саме українськими словами, зменшуючи відсоток так названих «суржиків». Такі групи в майбутньому зможуть виступати на концертах, або мати змогу

отримувати право на офіційні адаптації.

Прикладом гарного перекладу може слугувати: The Man Who Sold the World - Midge Ure і її переклад від каналу Young Konon, який був викладений на платформі YouTube 1 жовтня 2024 р. Для прикладу порівняємо слова і переклад першого куплету і приспіву. На цьому прикладі ми можемо помітити, що через особливість мов ми маємо не дослівний переклад, а наближений до нього.

Особливість вимови слів в різних мовах обумовлює те, що ми маємо передавати суть пісні наближеними до оригіналу словами, щоб встигнути в часові рамки пісні, а також використовувати фразеологізми і їх звичний для нас переклад: наприклад: «A long long time ago» було перекладено як «давнім давно» або «You're face to face» було змінено на «Твоє лице», щоб доповнити наступну фразу. Хоча можливо було перекласти і більш звичним нам «Ви вічна-віч», але через паузу підчас виконання оригінальної фрази цей фразеологізм був би деформованим, що зашкодило б його звучанню.

We passed upon the stair
We spoke of was and when
Although I wasn't there
He said I was his friend
Which came as some surprise
I spoke into his eyes
I thought you died alone
A long long time ago
Oh no, not me
I never lost control
You're face to face
With the man who sold the world

Спускались сходами,
Говорили, що й коли,
Хоч я там і не був...
Сказав він, що я друг,
Що сам я не чекав,
І в очі дивлячись сказав...
Я думав, що
Ти вмер давним давно...
О, ні! Не я -
Контроль я не втрачав,
Твоє лице
Напроти того, хто світ продав...

Висновки

Завдяки якісній і старанній роботі таких груп і виконавців як: Hibikit, RC DUO STUDIO, Young Konon та багатьох інших ентузіастів, - ми бачимо, що популярність українських перекладів продовжує збільшуватися серед молодого покоління. Цих виконавців вже підтримують на соціальних платформах, їх пісні передаються від людини до людини, а команда Hibikit вже має і грошову підтримку від своїх глядачів не тільки у вигляді винагороди за кількість переглядів, але й через донати і підписки людей. Збільшення таких перекладів

не тільки допоможе популяризації україномовних перекладів серед молодого покоління, але й завадить повернутись російській мові з часом до молодих поколінь, бо в них вже будуть українські аналоги високої якості, завдяки чому у людей буде більше вибору, якою мовою споживати контент, і отримувати знання про інші культури без призми російської пропаганди.

Список використаних джерел

1. Young Konon. The Man Who Sold the World [UKR COVER], 2024. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=e-mkkXGlxVA> (date of access: 28.10.2024).
3. Serial Jackal. Metal Gear Solid V - T.P.P. | Midge Ure - The Man Who Sold The World, 2015. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MWCoDpwvWo0> (date of access: 28.10.2024).
4. Аккурт В., Прокопенко О., Пастир Р. Особливості та проблеми перекладу англomовної пісні українськими відеоблогерами. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського: Лінгвістичні науки* : зб. наук. праць. Одеса: Астропринт, 2020. № 31. С. 7-22. <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/10554/1/Akkurt.pdf>
5. Козій Т. Поетичні переклади / переспіви в зарубіжній вокальній літературі (з практичного досвіду роботи). <http://ir.dspu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/1851/1/%D0%97%D0%B1%D1%96%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA%20%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%84.-46-59.pdf>

Калініченко Олена Миколаївна

здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» І року навчання

ОПП «Музичне мистецтво»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: kalinichenko.elena90@gmail.com

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений артист України **Фурдичко Андрій Орестович**

КАНТИ У ПРАВОСЛАВНІЙ ТРАДИЦІЇ

Актуальність питання зумовлена важливістю виконання церковними хоровими колективами духовних кантів як додаткової складової богослужіння, що, в свою чергу, робить церковну службу більш зрозумілою для парафіян і надає їй особливої, «народної» атмосфери. Крім цього, канти слугують основним матеріалом для виконання парафіяльними хорами поза стінами храму.

Це спонукає колективи до опанування концертного звучання та сприяє їх професійному розвитку.

Метою нашого дослідження є визначення терміну духовного канту, окреслення його особливостей та характерних рис і аналіз його ролі у православному богослужінні та концертному виконанні парафіяльними хоровими колективами.

Основні результати дослідження

Кант (від лат. *cantus* – «спів», «хвала») є позацерковною духовною піснею. Дослідники називають його також піснею або віршем (духовним, світським) і псальмою. Виникнення канту пов'язане з зародженням наприкінці XVI – на початку XVII ст. української поезії [1]. Однією з умов поширення кантів було введення курсу риторики у братських школах та колегіумах, а також викладання мистецтва віршування – поетики [2]. Загалом кант є синтетичним бароковим жанром, у якому поєдналося книжне поетичне слово з музикою [1].

Автори кантів часто зазначали своє прізвище в акровірші. Серед творців кантів були видатні діячі української культури: Дмитрій Туптало, Феофан Прокопович, Лазар Баранович, Єпіфаній Славинецький, Тимофій (Георгій) Щербацький, Стефан Яворський та ін. Проте, авторство більшості кантів анонімне. Серед творців піснеспівів були школярі, студенти, мандрівні дяки, ченці монастирів та інші представники міського населення [1; 2].

Українські збірки духовних кантів (найвідомішою з яких є «Богогласник», виданий у 1790-1791 рр. у Почаївській лаврі) мають досить стабільну структуру, пов'язану з церковним календарем. За тематикою канти можна поділити на чотири групи.

1. *Перша* пов'язана з народженням Христа. Канти цієї групи мають гімнічний характер та відтворюють стан радості і торжества з нагоди народження Ісуса Христа («Предвічний родися под літи», «Вселенная, веселися», «Небо і земля нині торжествують»).

2. Канти *другої* тематичної групи створені на честь Божої Матері («Радуйся, радість Твою воспіваєм» Єпіфанія Славинецького).

3. До *третьої* групи належать канти, присвячені святим. Особливої популярності набули піснеспіви, присвячені святителю Миколаю Чудотворцю («О хто, хто Миколая любить»).

4. Канти *четвертої* групи є «покаяльними» піснями, в яких людина кається за свої гріхи («О горе мні, грішнику сушу» Дмитрія Туптала) та характеризуються релігійно-філософським змістом та моральною спрямованістю [1].

Український кант поєднав у собі риси західноєвропейського хоралу з мелодикою української народної пісні. Також інтонаційний лад кантів формувався з елементів знаменного співу та польської мелодики [3].

Найбільш типовими жанровими рисами канту були: структурна завершеність, повторність у великих і малих побудовах, метро-ритмічна і ладова визначеність, використання стислих мелодико-гармонійних формул (пентахорд, трихорд), будова мелодії зі зміщенням на терцію вище, що створює двоголосся, рух паралельними терціями та можливість імітації [2].

Кант є жанром, який не належить цілком ані християнському обрядові (тобто є паралітургічним), ані світській пісенній культурі [4]. Саме тому він є доречним музичним матеріалом для виконання парафіяльними хоровими колективами як у стінах храму, так і поза ними.

Під час богослужінь канти доцільно виконувати після Причасного вірша як концерт, а також одразу після служби. У храмі канти виконуються досить стримано, зазвичай у динаміці від *tr* до *mf* (у деяких випадках до *f*). Основною функцією кантів у церкві є налаштування парафіян на молитву та Причастя. Також, завдяки популярності текстів кантів, віряни мають змогу співати разом з хором та особисто долучитися до богослужіння, що створює атмосферу самотності та «народності».

Канти є вдалим для виконання творами і на майданчиках різного концертного спрямування. Серед останніх слід відзначити як церковні споруди, що не є власне храмами (каплиці, трапезні палати тощо), так і суто світські концертні зали, а також імпровізовані сцени під відкритим небом. Концертний виступ відкриває для колективу можливість безпосереднього контакту з

публікою та дещо іншої подачі творів у відриві від богослужіння. Допускається більша емоційність виконання, коливання динаміки та ритму.

Найголовнішою відмінністю між богослужбовим та концертним аспектами виконання кантів церковним хором вбачаємо роль у них самого колективу. Якщо у першому випадку хор є «фоном» для розгортання сакральних подій та не відіграє домінуючої ролі, то у другому – стає основною дійовою особою, на якій зосереджена вся увага слухача.

Висновки

Кант є паралітургічним жанром духовної музики. Корені канту сягають давніх часів та роблять його важливим об'єктом дослідження не лише в музичному, але й в історико-культурному аспекті. Дослідники кантів та їх обробок відзначають унікальність цього жанру для збереження національної музичної спадщини українського народу.

Завдяки своїй тематиці та стильовим особливостям кант може однаково успішно бути виконаним як за богослужінням, так і на світських концертах. У храмі він сприяє налаштуванню парафіян на молитву та спонукає їх до участі у богослужінні через загальноцерковний спів. Натомість виконання кантів на концертах поза храмом націлене на поширення духовної музичної спадщини українських авторів та ознайомлення з творчістю парафіяльних хорів людей, не дотичних до церковних кіл. Це сприяє професійному розвитку хорових колективів та опануванню ними концертного аспекту виконавської діяльності.

Список використаних джерел

1. Корній Л. Історія української музики. Частина перша (від найдавніших часів до XVIII ст). Видавництво М. П. Коць. Київ – Харків – Нью-Йорк. 1996. С. 206 – 221.
2. Куровська І. Жанрова атрибуція канту як духовного пісенспіву (на прикладі кантів Димитрія Туптала). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2011. Вип. 32. С. 59-68.
3. Маласпіна В. Канти, псалми, духовні пісні - жанри нелітургійної духовної музики. *Волинський благовісник*. 2018. № 6. С. 219-230.
4. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII-XVIII століть. Львів: Видавництво Українського Католицького Університету. 2006. 324 с.

Коваленко Алла Володимирівна
здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» II року навчання
ОПП «Музичне мистецтво»
Київський національний університет культури і мистецтв
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9750-3314>
e-mail: allaivasen6@gmail.com
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент **Бондаренко Андрій Ігорович**

РОМАНСОВО-ВОКАЛЬНА ЛІРИКА В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Актуальність даної теми визначається кількома важливими аспектами. По-перше, цей жанр є важливою частиною української культурної спадщини, яка відображає національні цінності та ментальність українського народу. Дослідження романсово-вокальної лірики допомагає зберегти та популяризувати українську музичну традицію, що має значення для формування національної ідентичності. По-друге, теми, які розглядаються в цьому жанрі – кохання, втрата, патріотизм – залишаються актуальними і в наш час. Це забезпечує стійкий інтерес до цього жанру як серед композиторів так і серед виконавців. Крім того, вивчення романсово-вокальної лірики та її проявів у творчості українських композиторів відкриває можливості для аналізу нових підходів у музиці, адже композитори адаптують традиційні елементи до різних музичних стилів, що сприяє розвитку нових напрямків у музичній культурі. Також важливо відзначити, що вона демонструє глибокий зв'язок між поезією та музикою, що створює можливості для міждисциплінарних досліджень. Отже, цей жанр продовжує надихати сучасних композиторів і виконавців, підтверджуючи його важливість для української культурної ідентичності сьогодні.

Мета: визначити роль романсово-вокальної лірики в творчості українських композиторів.

Основні результати дослідження

Епоха Романтизму відіграла важливу роль в українській музиці, де активно використовувалися національні мелодії та теми, що відображали історію та життя українського народу. Завдяки багатій фольклорній спадщині, українська музика мала сприятливий ґрунт для розвитку пісенних жанрів, притаманних даному періоду. Ще на початку XIX століття українська фольклорна спадщина була насичена різноманітними піснями, особливо ліричними, які виразно передавали почуття й емоції народу. Як жанр,

український романс сформувався у другій половині XIX століття на тлі розвитку національної композиторської школи та реалізму.

Одна з ключових особливостей українських романсів XIX століття полягала в тому, що вони втілювали романтичні тенденції того часу. Це виражалося у домінуванні любовно-ліричних тем, теми зради, розлуки, нарікань на долю та поетизації туги і смутку. Мелодії романсу були наповнені яскравою емоційною виразністю, що дозволяло передавати глибокі внутрішні переживання особистості, в чому і полягала характерна риса музики епохи Романтизму.

На ранньому етапі розвитку українського романсу значну роль відіграв композитор і критик П. Сокальський. Будучи глибоко переконаним у великій суспільній функції мистецтва, він підтримував музику, яка відгукується на важливі події життя та несе в собі народне начало. Саме він перший звернувся у своїй романсовій творчості до поезії Т. Шевченка.

У першій третині XIX століття пісні-романси почали займати своє місце в музично-театральних виставах. Точно сказати, чи створювалися вони спеціально для цих постановок, чи використовувалися вже відомі народні пісні – складно. Однак деякі романси з опери І. Котляревського «Наталка Полтавка», такі, як: «Віють вітри», «Сонце низенько», «Чого вода каламутна», - мали виразні риси романтизму. Ці пісні, стилізовані під ліричні народні твори, набули значної популярності завдяки своєму особливому колориту та емоційній насиченості.

Утвердження і розквіт українського класичного романсу пов'язані з іменем великого М. Лисенка. Він вперше використав термін «пісня-романс» у своїй праці «Народні музичні інструменти на Україні». У своїх творах він поєднав народні традиції з класичними формами, створивши пісні-романси, які відзначаються мелодійністю, глибиною почуттів і виразною інтонацією.

Потужна хвиля розквіту романсово-вокальної лірики у творчості українських композиторів припала на післяжовтневу добу. Творчість учнів і послідовників М. Лисенка, таких, як: К. Стеценко, Я. Степовий, С. Людкевич, Л. Ревуцький, - стала важливим містком між дожовтневим мистецтвом та

новою епохою, а український романс у нових історичних умовах піддався впливу революційної романтики.

Розвиток камерно-вокального жанру яскраво проявився у творчості К. Стеценка. У своїй творчості від традиційних пісень-романсів раннього періоду Стеценко перейшов до лірико-драматичних діалогів. Романсовий доробок К. Стеценка в дожовтневий період значно збагатив українську камерно-вокальну лірику, адже різноманітність тем і оригінальний підхід до їх втілення сприяли появі новаторських композицій. Продовжуючи демократичні традиції М. Лисенка, Стеценко прагнув до драматизації жанру та розширення його лексичного діапазону.

Важливим внеском в українську романсово-вокальну лірику стали солоспіви Я. Степового, що були глибоко пов'язані з образно-інтонаційним змістом народної пісенної творчості, зокрема ліричного жанру. Також важливе місце у камерно-вокальному жанрі займає творчість композиторів Західної України початку ХХ століття, де значний внесок в українську вокальну лірику внесли Д. Січинський, Я. Лопатинський та С. Людкевич, чиї твори відображали характерні риси розвитку жанру солоспіву того часу. Конкретніше – Д. Січинський відомий своїми солоспівами, в яких переважають мотиви туги за щастям, самотності та нещасливого кохання. Я. Лопатинський використовував наспівну мелодику і простий супровід як фоновий елемент, застосовуючи традиційну двочастинну форму, близьку до жанру пісні-романсу, а С. Людкевич створював особливо виразні твори завдяки внутрішньому зв'язку між музичними та поетичними образами.

Цінний внесок у українську музику на межі двох століть зробив Г. Алчевський, що продовжив традиції української музики кінця ХІХ століття, зокрема традиції М. Лисенка. Також в даному жанрі працювали відомі композитори В. Сокальський, І. Рачинський та Ф. Якименко. У солоспівах В. Сокальського можна відзначити інтонаційну близькість до української народної пісні, тоді як музика І. Рачинського вбирає впливи побутової пісні-романсу та її образно-емоційної сфери. Лірика Ф. Якименка характеризується пісенним мелодизмом, що також містить елементи інструменталізму.

Українські романси вирізняються великим мелодичним багатством, різноманітністю структурних форм і ритміки. Наспівна мелодика «великого дихання» та типово слов'янська широта, поєднана з експресією, є характерними рисами багатьох романсів видатних українських митців.

Висновки

Зародження української романсово-вокальної лірики тісно пов'язане з національними традиціями і фольклором, що дозволило внаслідок створити оригінальний стиль, а втілення жанру романсово-вокальної лірики в творчості видатних українських композиторів продовжує зберігати і розвивати традиції українського пісенного жанру. Отже, видатні українські романси стали виразником національних та культурних особливостей, емоційного багатства.

Список використаних джерел

1. Булат Т. П. Український романс : монографія. Київ : Наукова думка, 1979. 320 с.
2. Історія української дожовтневої музики / Заг. ред. та упоряд. О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ, 1969. С. 199–500. посібник. Тернопіль: Астон, 2010. 279 с
3. Український романс [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://ukrromanss.blogspot.com/p/blog-page_2.html
4. Шреєр О. Я. Українська пісня-романс в її джерелах і розвитку (XVII - XVIII ст.). Київ: Муз. Україна, 1947. 125 с.

Козак Анастасія Анатоліївна

здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» II року навчання

ОПП «Музичне мистецтво»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: anastasiakozak1327@gmail.com

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,

доцент ***Бондаренко Андрій Ігорович***

ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ РОБЕРТА ШУМАНА

«ЛЮБОВ І ЖИТТЯ ЖІНКИ»: МУЗИЧНО-СЛОВЕСНИЙ СИНТЕЗ

Актуальність. Вокальні цикли Шумана є невід'ємною складовою репертуару вокалістів з різних країн світу. Їх популярність зумовлена унікальним творчим підходом Шумана до музично-словесного синтезу, завдяки якому досягається драматичність та емоційна виразність. Розуміння цього творчого підходу допомагає виконавцям передавати зміст музики на глибшому

рівні. Таким чином, дослідження музично-словесного синтезу у циклі «Любов і життя жінки» є актуальним як для розуміння творчості Роберта Шумана та романтичної музики в цілому, так і для розвитку виконавської інтерпретації й музикознавчого аналізу.

Мета дослідження полягає у виявленні унікальних особливостей музично-словесного синтезу, який робить вокальний цикл Р. Шумана одним із найбільш виразних зразків романтичного мистецтва, здатного передати глибокий емоційний світ героїні через тісну інтеграцію тексту і музики.

Основні результати дослідження

Тісний зв'язок музики та слова створює у вокальних формах синтаксичну конструкцію, де музична строфа виступає смисловою одиницею структури. Похідне від строфи явище строфічності є загальною особливістю будь-яких вокальних форм, в тому числі і циклічних, що створює цілісну смислову єдність музики і слова.

Фундаментальним в процесі жанрової організації вокального циклу є робота композитора з літературним першоджерелом, так як музичне полотно твору зумовлюється його текстовою специфікою. Взаємодія поетичного та музичного текстів у вокальних циклах демонструє, що процес музичного втілення поетичного тексту зумовлений глибоким проникненням композитора в сутність поетичного твору, який в результаті породжує його музичне інтонування створюючи вищу художню цінність за рахунок наскрізної ідеї об'єднання творів, а розвиток наскрізних смислообразів у контексті вокального циклу дозволяє митцю, на рівні засобів музичної виразності, втілити всі відтінки психологічних настроїв героїв через глибинний зміст тексту.

Як явище взаємодії музики і поезії, жанр вокальної мініатюри є досить поширеним у музикознавчих дослідженнях. Першим яскравим зразком вокального циклу вважають цикл на слова А. Ейтелеса «До далекої коханої» Л. ван Бетховена (1816 р.). Але варто зазначити, що і раніше існували спроби композиторів створити циклічні вокальні твори: це і «Англійські канцонети» Й. Гайдна, «Шість пісень» та «Вісім пісень» Л. ван Бетховена, це зумовлює інтерес композиторів до циклізації пісень та пошуку нових форм, хоча ці твори ще не мають тої міри цілісності музичного і поетичного матеріалу, яка є природною рисою зрілого вокального циклу. Творчість Роберта Шумана стала

яскравим зразком прагнення єдності між словом та музикою, що забезпечує вираження внутрішньо-психологічних настроїв героїв.

Вокальний цикл – це певна цілісна художня єдність, яка допускає дискретність та виконання самостійних частин поза циклом як окремі номери. Такий висновок обґрунтований тим, що вокальні цикли не обов'язково мають виконуватись цілком, наявність в них музично завершених номерів дозволяє їх виконувати як самостійні вокальні твори. Хоча рівень драматичної цілісності циклу може відрізнятись в залежності від того чи тісні зв'язки між номерами, адже при сильних зв'язках виникає досить «детермінований» принцип об'єднання частин. У такому варіанті всі частини є важливими елементами структурного цілого та об'єднані спільним художнім задумом, сюжетикою, поетичним першоджерелом, що обумовлює високу ступінь цілісності через використання наскрізних лейтінтонацій та смислообразів.

Одним із яскравих прикладів «детермінованого» циклу є «Любов і життя жінки» покладений Р. Шуманом на вірші А. Шаміссо. Цей цикл, на відміну від його не менш яскравих вокальних циклів «Любові поета» і «Мирти», можна віднести до типу «циклу-новела», адже саме в ньому зберігається єдина сюжетна лінія життя героїні, розкривається її життєвий досвід через призму внутрішніх переживань.

Вірші А. Шаміссо поєднані одним глибоким емоційним контекстом, до яких Р. Шуман вдало підібрав засоби музичної виразності, що дозволило в синтезі музики та слова відобразити жіночий образ з її трепетом, ніжністю та стражданнями. Кожне слово, кожен строфу композитор підкреслив виразними інтонаціями та мелодіями, які змінюються залежно від тексту та показують різні емоційні стани головної героїні.

Аналізуючи музичні номери, варто зазначити велику роль фортепіанної партії, яка створює умовний діалог вокальної та інструментальної партій, що демонструє достатньою наочністю синтетичну музично-словесну взаємодію. Для підкреслення внутрішніх переживань героїні композитор часто вибудовує партію акомпанементу за однаковою формулою – чотиридольний метр, акордова фактура викладена по дві квартали на такт. Це яскраво простежується

в 2 номері «Er, der Herrlichste von Allen» - саме там відбувся найбільший виплиск почуттів героїні, де водночас із захопленням її гризуть сумніви в щирості намірів коханого. Надалі подібні ритмічні фігури зустрічаємо у середній частині 4 номера «Du Ring an meinem Finger», де по драматургії він робить їй пропозицію, знову ж сумніви композитор підкреслює тим ж методом, у середній частині 5 номеру «Helf mir, ihr Schwestern», де героїня готується до весілля, та нарешті в 6 номері «Süsser Freund», середня частина якого підкреслює тривогу ритмікою акордових квартоль.

Не менш цікаво композитор вибудовує тональний план циклу – кожен номер ніби перетікає в наступний, що і зумовлює високу ступінь цілісності. Єдина сюжетика, яка пронизує весь цикл, унеможливорює окреме виконання номерів, адже кожен номер, його драматургія ніби створюють моно-виставу, в якій головна героїня веде свій життєвий «щоденник». Р. Шуманом була застосована дзеркальна будова циклу, і саме фортепіанна постлюдія завершує історію, цитуючи музичний матеріал першого номеру, драматургічно обрамовуючи цикл.

Звертаючись до літературного першоджерела було виявлено, що Р. Шуманом не було використано останній вірш А. Шаміссо, де героїня ніби знаходиться на весіллі у своєї онуки, цей факт спонукає до переосмислення трактування та власної інтерпретації циклу. Композитор в якості останнього номеру залишає трагічний фінал зі словами «Я заглиблююсь внутрішньо тихо назад, завіса падає. Там я маю тебе і моє минуле щастя. Ти мій світ!», після чого він у фортепіанній партії цитує музичний пласт першого номеру, що вказує на глибоко психологічну внутрішню драму героїні, яка ніби живе минулим. Якщо ж враховувати наявність останнього вірша А. Шаміссо про весілля онуки, можна цю постлюдію трактувати як початок нової історії кохання, але з іншими героями, що підкреслює тонкий внутрішній світ закоханих жінок.

Висновки

Цикл у вокальній музиці – досить специфічне явище, оскільки в ньому присутній музично-словесний синтез, який уособлює відтінки ліричних станів

не лише музично, а і поетично. У творчості Роберта Шумана вокальний цикл набуває нової якості – збереження єдиної сюжетики, тематизму, використання лейтінтонацій створює враження не вокального циклу, а невеликої моно-опери, в якій розкрита історія героя. Унікальний мистецький підхід Р. Шумана до створення музично-поетичних образів надає циклу глибокої емоційної і драматичної виразності, що робить його одним із найяскравіших зразків романтичного вокального мистецтва.

Списки використаних джерел

1. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Вип. 49. Харків, 2018. С. 4–18.
2. Антонюк В. Вокальна лірика Віктора Косенка та формування української школи камерного співу. *Наук. вісн. НМАУ ім. П.І. Чайковського*: зб. наук. ст. Вип. 115. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. С. 146–162.
3. Баланко О. Сучасна українська камерно-вокальна музика як виконавський феномен : навч. посіб. Житомир, 2018. 277 с.
4. Бодар С. В. Інтерпретація як реконструкція смислового змісту тексту (філософсько-естетичний аналіз) : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.08. Київ, 2003. 15 с.
5. Грицюк О. Я. Жанровий синтез в музичному мистецтві ХХ ст.: теоретичний аспект. *Культурологія*.
6. Daverio J. Robert Schumann: Herald of a «New Poetic Age». Oxford: Oxford University Press, 1997. 607 p.

Козак Святослав Вячеславович

здобувач вищої освіти ОС «Магістр» І року навчання

ОПП «Музичне мистецтво»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: cdznjckfd123@gmail.com

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,

доцент **Тормахова Вероніка Миколаївна**

ДУЕТИ АНДРЕА БОЧЕЛЛІ: ПОЄДНАННЯ ОПЕРНИХ ТРАДИЦІЙ З ПОП-МУЗИКОЮ

Актуальність: співпраця Андреа Бочеллі з різними виконавцями свідчить про його відкритість до нових ідей та готовність експериментувати. Його дуети представляють гармонійне поєднання традицій класичної опери з

новими тенденціями сучасної музики, що відображає важливість збереження культурної спадщини в епоху швидких змін.

Мета: дослідити унікальний вплив Андреа Бочеллі на музичний світ через призму дуетів, які демонструють гармонію класичного і сучасного підходу.

Основні результати дослідження

Андреа Бочеллі – видатний італійський тенор, чия музика об'єднує різні жанри, включаючи класичну, популярну і неаполітанську музику. Його унікальний голос і емоційна інтерпретація творів зробили його одним із найбільш впізнаваних артистів у світі. А. Бочеллі виховувався на оперній музиці та вважає класичних композиторів (Верді, Пуччіні, Доніцетті, Моцарта) своїми великими натхненниками. Він виконує оперні арії, що принесли йому всесвітню славу.

Однак попри свої класичні уподобання, Бочеллі не цурається поп-жанру. Він виконує сучасні пісні і співпрацює з багатьма поп-зірками, демонструючи свою любов до популярної музики. С. Муравіцька зауважує: «Творчість А. Бочеллі була пов'язана і з оперним мистецтвом, і естрадою, де він працював у напрямі класичного кросовера як популяризатор опери» [2, с. 126]. Таким чином, музичні вподобання виконавця охоплюють широкий спектр жанрів – від традиційної опери до сучасних поп-хітів, що підкреслює його універсальність і відкритість до різних музичних напрямків.

Коллаборації з іншими артистами дозволили Бочеллі розширити аудиторію і представити класичну музику в нових інтерпретаціях. Однією з перших інтерпретацій в поп-напрямку була пісня «Vivo per lei», написана Гатто Панкері та Валеріо Зеллі в 1994 році. Спочатку вона виконувалася А. Бочеллі в дуеті з відомою італійською співачкою Мартою Санчез. Цей дует став знаковим і приніс обом артистам велику популярність. «Vivo per Lei» – це пісня про любов до музики, яка стає важливою частиною життя виконавця. Текст відображає глибокі емоції, які музика викликає в людині, описуючи її як супутницю в радості та горі.

Дует з Мартою Санчез в пісні «Vivo per Lei» став важливим етапом у кар'єрі А. Бочеллі. Ця колаборація підкреслює класичні традиції і елементи

популярної музики. М'який оксамитовий тембр співака відтворює витончене фразування у речитативній частині твору, а вихід у верхній регістр в приспіві зберігає ліричність та ніжність. М. Санчез інтерпретує пісню в поп-манері, використовуючи різноманітні техніки співу: фрай, белтінг, субтон. В заспіві вона підкреслює декламаційність мелодії, а в приспіві демонструє всі можливості свого насиченого й потужного голосу.

Бочеллі також виконував «Vivo per Lei» у дуетах з іншими відомими співачками, такими, як Хелен Фішер та Джуді Вейс. Кожна з цих версій має свої унікальні нюанси. Джуді Вейс – німецька співачка, що в 1994 р. дебютувала на сцені в ролі Аніти в мюзиклі «Вестсайдська історія», а в наступні два роки виконала головні партії у мюзиклах «Красуня і чудовисько», «Горбун з Нотр-Даму» та ін. Найбільший успіх Джуді Вейс приніс записаний у 1996 році разом з Андреа Бочеллі сингл «Vivo per lei - Ich lebe für Sie», який протягом 22 тижнів лідирував у швейцарському хіт-параді. У співпраці з Джуді Вейс пісня «Vivo per Lei» отримує більш класичний відтінок. Вейс – співачка і актриса, яка має великий досвід у виконанні оперних арій. Її голос підкреслює драматизм і глибину пісні, що робить виконання більш театральним та емоційно насиченим. Вейс надає пісні певну елегантність і благородство, що відповідає класичній традиції. Її виконання більше акцентує на технічній майстерності, демонструючи глибину і широту вокальних можливостей.

Після співпраці з Джуді Вейс, яка додала пісні «Vivo per Lei» класичного відтінку, Андреа Бочеллі виконав цей твір у дуеті з Хелен Фішер. На відміну від Вейс, яка своїм оперним вокалом підкреслила драматизм композиції, Хелен Фішер, будучи однією з найбільш успішних поп-співачок Німеччини, привнесла у «Vivo per Lei» більш сучасне та легке звучання. Її м'який, але виразний голос додав пісні поп-елементів, які зробили її ще доступнішою для широкої молодіжної аудиторії.

Хелен Фішер – німецька поп-співачка, танцівниця, артистка та телеведуча. Вона є однією з найуспішніших співачок у Німеччині. Колаборація з нею привносить в «Vivo per Lei» елементи німецької поп-музики. Її м'який, але сильний голос чудово доповнює теноровий тембр Бочеллі, створюючи

гармонійний дует. Спільне виконання композиції підкреслює її кантилену, але при цьому зберігає потужний емоційний заряд твору. Фішер додає нові нюанси, не втрачаючи при цьому дух оригіналу.

Кожна версія пісні «Vivo per Lei» є унікальною, відображаючи особистість співака і його музичні вподобання. «Творчість А. Бочеллі є яскравим прикладом класичного кросовера як жанру популярної музики, що базується на академічній традиції. Занурення в оперну музику зробило співака глибоким інтерпретатором традицій бельканто, перенесеним на естрадну сцену, і зробило його одним із найрепрезентативніших виконавців класичного кросовера у світі» [2, с. 129].

Висновки

Музичні дуети Андреа Бочеллі демонструють його унікальну здатність гармонійно поєднувати класичні оперні традиції з сучасними музичними стилями. Кожна колаборація відкриває нові грані його таланту й адаптує музику для ширшої аудиторії. А. Бочеллі, завдяки співпраці з різними артистами, як класичними, так і популярними, створює оригінальні інтерпретації популярних пісень. Виконання твору «Vivo per Lei» ілюструє не лише його технічну майстерність, але й відкритість до нових ідей та культурних впливів. Музичні колаборації Андреа Бочеллі з різними співачками в «Vivo per Lei» демонструють його здатність адаптуватися до різних стилів та музичних традицій. Кожна з цих версій пісні є унікальною та відображає характерні риси співачок, що виступають з ним. Завдяки цим колабораціям «Vivo per Lei» отримала нове звучання, що розкрило виражальні можливості твору.

Список використаних джерел

1. Andrea Bocelli & Helene Fischer - Vivo per lei URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QbB9EtWzc0w> (дата звернення 24.10.2024)
2. Муравіцька С. С. Синтез музичної академічної та неакадемічної традицій у жанрі класичного кросовера. *Дис. доктора філософії* за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2023. 193 с.

Кондратюк Ірина Анатоліївна
здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» II року навчання
ОПП «Музичне мистецтво»
ПЗВО «Київський університет культури»
Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений артист України *Фурдичко Андрій Орестович*

ВПЛИВ ФОЛЬКЛОРУ НА ТЕХНІКУ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАННЯ

Актуальність. Фольклор відіграє значну роль у розвитку сучасної музичної культури. У процесі формування естрадного вокального мистецтва народні елементи та технічні прийоми стали не тільки джерелом натхнення, але й важливою складовою професійного вокалу. Інтеграція фольклорних технік у сучасне естрадне виконання дає змогу не лише зберегти культурні традиції, але й розвивати нові форми художньої виразності. Вивчення впливу народних вокальних технік на сучасні естрадні стилі та розкриття можливостей їхньої адаптації в умовах популярної музики є актуальним дослідженням.

Метою дослідження є аналіз впливу фольклорних елементів на розвиток техніки естрадного вокального виконання.

Основні результати дослідження

Фольклор є невід'ємною частиною сучасної естрадної музики, слугуючи містком між минулим і сьогоденням. Виконавці нерідко звертаються в своїй творчості до народних пісень, виконуючи їх у різних вокальних манерах. Також можна віднайти випадки використання окремих фольклорних елементів, а саме виконавських прийомів, в естрадному вокалі, що дозволяє гармонійно поєднувати давні традиції з сучасними музичними тенденціями.

Фольклорний спів, як відомо, базується на природному принципі звуковидобування та зберігає тісний зв'язок із обрядовими традиціями. Серед характерних технік народного співу виділяють наступні: мелізматика, речитативність, вібрато, тремоло, горловий спів. Ці техніки розвивалися протягом століть і стали важливою складовою не тільки автентичного співу, а й сучасних музичних форм.

Сучасні естрадні виконавці інтегрують фольклорні елементи у свою творчість з метою розширення виразних можливостей голосу та створення унікальних сценічних образів. Прикладом такого синтезу може бути використання мелізматичних технік у жанрах поп-музики та R&B, що додає

мелодіям гнучкості й багатства. Речитативні елементи знайшли своє відображення в таких жанрах, як реп і хіп-хоп, де вони використовуються для побудови композиційних структур. Наприклад, українська співачка Alina Pash виконує реп-композиції і нерідко поєднує в них елементи декламації із співом у народній манері. Техніки тремоло та вібрато, що застосовуються у виконанні соул-балад та джазових композицій, посилюють емоційний ефект пісні. Горловий спів та інші етнічні прийоми знайшли місце в експериментальних жанрах, таких як етно-поп та фольктроніка, де їх поєднують із сучасними електронними аранжуваннями. «Можливі різні форми взаємодії фольклору та поп-звучання, в числі котрих можна згадати використання народної мелодики, вербальних текстів, типових форм голосоведіння, інструментальних поспівок, вокальної манери та народних інструментів» [2, с. 46].

Фольклорні техніки значною мірою впливають на формування тембру голосу. Естрадні виконавці часто прагнуть зберегти природне звучання голосу, яке властиве народному співу, що дозволяє уникати надмірної академічності у виконанні. Це особливо актуально в жанрах інді-музики та неофолку, де природний тембр голосу підкреслює автентичність та близькість до слухача. Крім того, використання народних елементів допомагає виконавцям створювати власний унікальний стиль. Поєднання етнічних мотивів з сучасними аранжуваннями часто використовується для підсилення сценічного образу та унікальності артиста.

Фольклорні пісні несуть у собі глибокий філософський зміст, що робить їх привабливими для сучасних виконавців. Через автентичне виконання народних мотивів артисти можуть досягти більшого впливу на аудиторію, занурюючи їх у стан синкретичного трансу, який був притаманний для ритуальних та обрядових дійств наших предків. Через використання фольклорних вокальних технік можна зробити виступ більш виразним та неповторним.

Як показує сучасна виконавська практика, багато українських артистів звертаються до фольклорних джерел для пошуку натхнення. Такі колективи, як «ДахаБраха», успішно поєднують народні мотиви з електронною музикою,

створюючи унікальні музичні композиції. Гурт «Казка» активно використовує елементи українського фольклору, поєднуючи їх із поп-музикою, що сприяє популяризації національної культури серед молоді. Не менш цікавими є зворотні трансформації, коли народні пісні виконуються у іншій вокальній манері, як-от із «застосуванням технік рок-вокалу: грім, скрімінг, гроулінг і вокальні едіби» [1, с. 109].

Висновки

Вплив фольклору на техніку естрадного вокального виконання є важливим фактором у розвитку сучасного музичного мистецтва. Народні техніки співу не лише збагачують вокальний арсенал сучасних виконавців, але й допомагають зберегти та популяризувати культурну спадщину. Інтеграція фольклорних елементів у сучасне естрадне мистецтво дозволяє створювати нові музичні напрямки та розширювати можливості для самовираження артистів. Поєднання фольклору з естрадною музикою відкриває нові перспективи для розвитку вокального мистецтва, сприяє зміцненню культурних традицій і допомагає сучасним виконавцям знайти унікальний творчий стиль.

Список використаних джерел

1. Акопян А.А. Музичний фольклор у сучасній масовій культурі України. *АРТ-платФОРМА*. 2022. Вип. 1(5). С. 97-116.
2. Тринько О. Українська фолктроніка: синтез фольклору та поп-музики. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2021. Вип 36, том 3. С. 43-46.

Костюк Елеонора Олегівна

здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» II року навчання

ОПП «Музичне мистецтво»

ПВНЗ «Київський університет культури»

e-mail: kostyuk.ella17@gmail.com

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений артист України ***Фурдичко Андрій Орестович***

**МУЗИКА ЯК СОЦІАЛЬНИЙ ІНДИКАТОР: ЗВ'ЯЗОК МІЖ
СУЧАСНИМИ МУЗИЧНИМИ ТВОРАМИ ТА СОЦІАЛЬНО-
ПОЛІТИЧНИМИ ПОДІЯМИ**

Актуальність. В умовах сучасної реальності можна спостерігати, як музика стає відображенням соціально-політичних подій, цінностей, настроїв та переживань, здійснюючи неабиякий вплив на суспільство. У час, коли повсякдення перенасичене подіями соціально-політичного характеру, музика, що завше була невід'ємною частиною буття, слугує соціальним індикатором, голосом мас та індивідуалістів.

Мета: визначити роль музики як соціального індикатору засобами зв'язку між сучасними музичними творами та соціально-політичними подіями.

Основні результати дослідження

Зв'язок між сучасними музичними творами та соціально-політичними подіями є прямим і прозорим. Від Революції Гідності до сучасних соціальних зрушень, зокрема в рамках повномасштабного вторгнення РФ в Україну, вітчизняні виконавці втілюють у своїх творах емоції та думки, що виникають у відповідь на соціальні виклики. Через авторську пісенну творчість та соціально значущі тексти вони вказують на проблеми, з якими стикається суспільство, формуючи нові цінності та ідентичність. Як властиво емпатам, музична культура «пройнялась» стражданнями українського народу, і продовжує висвітлювати картину буття без «масок та фотошопу». Однак варто усвідомлювати, що колись музику використовували для легітимізації чи організації протестів, а сьогодні цілком можливо розглядати її як саморегульований політичний елемент, адже державна законодавча база з огляду на соціально-політичні події також зазнала змін.

Відтак, у Законі України від 19.06.2022 № 2310-IX «Про внесення змін до деяких законів України щодо підтримки національного музичного продукту та обмеження публічного використання музичного продукту держави-агресора» [2] чітко окреслено про внесення змін до ряду законодавчих актів, спрямованих на підтримку національного музичного продукту та обмеження використання музики, створеної громадянами держави-агресора. Встановлюються правила проведення гастрольних заходів, а також те, які музичні твори заборонено публічно виконувати чи демонструвати в Україні. Включено положення про підтримку національного музичного продукту через державні програми тощо.

Серед зразків сучасних музичних творів, що відтворюють соціальні зміни, варто зауважити також композиції, що присвячені боротьбі з проявами

расової дискримінації у суспільстві, зокрема, слід звернути увагу на твір авторства Ч. Гамбіно «This is America». Митець наголошує на актуальності гострих злободенних проблем: соціальну дискримінацію, бідність, насильство та жорстоке ставлення до представників меншин. Концептуальний образ, що застосований у відеокліпі, не лише ілюструє пісню, але семіотично розкриває нагальні проблеми, закликаючи до трансформації суспільної свідомості. У наведеному прикладі музика, як культуротворчий носій інтеграції реалій сьогодення у культурне середовище, синтезує ідеологічну складову та різножанрові засоби розважального характеру у відповідності до соціальних настроїв.

Розвиток музичного мистецтва з часів набуття Незалежності Україною характеризується для держави суперечливими тенденціями, адже в умовах соціокультурного розвитку простежувалось паралельно руйнування та занепад мистецьких закладів через відсутність донатів і необхідної підтримки. Натомість зародження в Україні фестивального руху відбулось на противагу так званим «композиторським пленумам», що раніше використовували музичні твори у якості популяризації ідей лояльних колишньому політичному режиму. В останньому десятилітті ХХ ст. у центральних містах України започатковано вже традиційні фестивалі сучасної академічної музики, що відомі у столиці як «Kyiv Music Fest» та «Міжнародний форум музики молодих» [3, с. 62].

Учена О.Е. Гомілко влучно висловилаь щодо музичної атмосфери в часи Євромайдану: «На Євромайдані звучала українська музика. Так, репертуар Океану Ельзи, Kozak System, Скрибіна та народна музика уособили його дух. А лемківська пісня «Пливе кача», котру переспівав гурт «Пікардійська Терція», найглибше виразила скорботу за полеглими на Майдані» [1, С. 15]. На Майдані поряд з українськими піснями лунала музика однотипних за духом людей. Зокрема, незадовго до початку проєвропейської ходи, присвяченої Революції Гідності в Україні, білоруський гурт «Ляпіс 98» створив пісню «Воїни світла». Крім того, протестні настрої українців також надихнули польських музикантів на створення пісень, які демонстрували солідарність з подіями в Україні [1, с. 15].

У своїй праці науковиця Ю. Сліпченко зазначає: «...наприкінці 2013-го було сформовано передумови до руйнування антиукраїнської пропаганди, заснованої на радянських міфах і стереотипах» [4, с. 62]. На тлі повномасштабного вторгнення РФ в Україну музика стала для українського народу потужним інструментом вираження свого патріотизму та стійкості. Такі нові пісні, як «Доброго вечора, ми з України» PROBASS HARDI та «Stefania» Kalush Orchestra швидко стали популярними та уособились символами надії та єдності, що додало додавало нового виміру національній ідентичності та активно підтримувало бойовий дух українців.

Крім того, музика відображала емоційний стан суспільства та підтримувала у важкі часи. Музичні твори «Українська лють» Христини Соловій, «Незламна» Люсі Кави, «Чути гімн» Skofka тощо допомагають об'єднувати та надихати людей. Музичний фронт став важливою складовою боротьби за волю та відновлення, демонструючи силу українського духу в умовах війни.

Враховуючи соціальні аспекти, що впливають на сучасне музичне мистецтво, варто зауважити питання гендерної рівності, яке відтворене у категоризаційному спектрі сучасної творчості. Динамічний розвиток ідеологічного впливу, що відбувається всередині соціальних рухів можна розглядати як «дополітичну», так і відверто політичну діяльність. Під дополітичними рухами розуміються повсякденні процеси пробудження суспільної свідомості, де музичні та інші культурні традиції слугують важливими джерелами ідентифікації, а також надають матеріали або ресурси для утворення необхідних форм реальності. Отож вони виступають прихованим витоком первісних форм соціальної солідарності, що утворені під впливом певних політичних рухів. Як писав М. Едельман: «Всупереч звичайному припущенню, яке розглядає мистецтво як допоміжне до соціального, сцена відірвана від нього, або, у кращому випадку, його відтворює; мистецтво ж слід розуміти як основну та невід'ємну частину діяльності, що породжена політично мотивованою поведінкою» [5, с. 2].

Варто зазначити, що мистецтво у запропонованому В. Беньяміном функціональному аспекті виступає результатом епохи механічного відтворення, що в умовах сучасності набула електронних форм і глобального характеру. Відтак твори музичного мистецтва забезпечують джерельну базу образів, які інформують про політичні імпульси та надихають на політично мотивовані дії [5, р. 42]. Отже, музичне мистецтво реалізується у суспільстві «на тому рівні, на якому соціальні групи розвивають чіткі моделі існування, і надає виразної форми їх соціальному та матеріальному життєвому досвіду» [5, с. 10].

Водночас слід урахувати, що музика відіграє значну роль у діяльності різноманітних соціально-політичних рухів, ставши невід'ємним засобом їхньої популяризації та ідеологічним носієм пропаганди. Пісні протесту, що на тлі політичних криз виходять у світ доленосних змін, завжди відтворюють ситуаційний образ на певному етапі розвитку революційних ідей і військово-збройних конфліктів. Часом музичні твори слугують не лише індикатором соціальних настроїв, але й заохочують до підтримки політичних сил, а поєднуючи у собі елементи соціальної критики, виражають громадянську позицію виконавця. Вдалим прикладом цього можуть слугувати твори представників української естради, зокрема гурту «Океан Ельзи». Чимало пісень, присвячених подіям Майдану та військовій агресії супроти України не тільки стали символом боротьби, але й дієвим інструментом, що потужно консолідував громадян.

Серед сучасних іноземних виконавців особливо відзначилась музична творчість гурту «Pink Floyd», що слугує виразом політичних поглядів та активної критики діяльності уряду. Відтак, тематика протидії тотальному контролю та наявним формам маніпуляцій стали відповіддю на соціально-психологічну кризу та політичні процеси в світі. Особливим прикладом творчого підходу, що синтезує музику та соціальну критику слід вважати музичний альбом «The Wall», який сприймається як політичне висловлювання, а відтак, і засіб передачі емоцій, що здатний збудити соціальну свідомість, спонукавши суспільство до рішучості та конкретних дій.

Завдяки стрімкому розвитку цифрових медіаплатформ, таких, як YouTube, Spotify, Instagram, в умовах технічного прогресу сучасна музика стає доступною практично для кожного. В умовах технічних можливостей не лише відтворюється музичний контент для глобальної аудиторії, аде артисти здатні активно поширювати закладений ідейний потенціал та впливати на суспільство через власні музичні твори. Відколи соціальні медіа стали потужним інструментом для популяризації соціально-політичних поглядів, композитори та виконавці отримали платформу для креативних ідей і створення нових форм активізму. Водночас соціальні мережі сприяють швидкій реакції глядачів на музичний контент, ділитися своєю думкою та створювати нові рухи, що доволі часто зароджуються на основі саме музичних творів. Відтак, музика «будує» зв'язки соціальної взаємодії, а створюючи потужну платформу для історичних змін, пропагує поширення важливих соціально-політичних ідей у суспільстві.

Висновки

Музика є важливим соціальним індикатором, що відображає події, настрої та ідеї суспільства, крім того, слугує механізмом емоційної рефлексії, культивує закріплення загальних цінностей і мети. У музичних творах сучасності висвітлено актуальні соціально-політичні події: боротьба за права людини, гендерна рівність, захист навколишнього середовища, політична свобода та інші. Музика, таким чином, стає не тільки засобом вираження почуттів, але й потужним інструментом формування громадської думки, здатним впливати на суспільні зміни.

Майбутнє музичної культури тісно пов'язане із розвитком цифрових технологій та нових медіа, що дозволяє ще більшій кількості людей почути ідеї, виражені в музиці, що залишатиметься важливою складовою суспільного життя, здатною відображати проблеми сучасного світу, а також спонукати до соціальних змін і боротьби за справедливість.

Список використаних джерел

1. Гомілко О. Є. Зв'язок політики та музики: музика та цінність свободи. *Трибуна*. 2023. № 1. С. 14-19.

2. Про внесення змін до деяких законів України щодо підтримки національного музичного продукту та обмеження публічного використання музичного продукту держави-агресора : *Закон України від 19.06.2022 № 2310-IX* : станом на 31 берез. 2023 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2310-20#Text> (дата звернення: 22.10.2024).
3. Сучасне музичне мистецтво: курс лекцій для студентів освітнього рівня «Магістр» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» / розроб. О. Ю. Серова. Київ : НАКККиМ, 2019. 72 с.
4. Сліпченко, Юлія. 2024. Авторська пісня періоду Революції Гідності та війни на Сході України. *Вісник: Українські культурологічні студії* 2 (13). С. 61-64.
5. Eyerman R., Jamison A. Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century. 2011. 191 p.

Кузьменюк Сніжана Вікторівна

здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» II року навчання

ОПП «Музичне мистецтво»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: kuzmenyks@gmail.com

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України **Брояко Надія Богданівна**

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПІСНІ ГУРТУ ZGARDA «НА НЕБІ МІСЯЦЬ» ДЛЯ НАРОДНОГО ГОЛОСУ

Актуальність. Тенденції розвитку народно-пісенного виконавства спонукають співаків до пошуку нових форм та жанрів. Обробки народних пісень складають левову частку репертуару співака народно-хорового спрямування. Різноманітні аранжування автентичного фольклору, притаманні сучасній музичній творчості, можуть стати частиною пісенного каталогу виконавця.

Мета: охарактеризувати особливості інтерпретації пісні «На небі місяць» гурту «Zgarda» для народного голосу.

Основні результати дослідження

Розвиток народно-пісенного виконавства відображає в собі вплив сучасних соціокультурних змін. Важливим аспектом стає збереження традиційності в музиці, опора на автентичні зразки. Окрім авторських пісень, до репертуару сучасного виконавця неодмінно входять обробки народних творів. Цей жанр має неабияку популярність у сучасній музичній індустрії – в основі творчості гуртів «Go-A», «The Doox», «Zgarda» та інших закладено саме форма обробки народної пісні у власному авторському стилі. Такі аранжування

становлять інтерес для молодих народних виконавців. «Традиційній музиці надається нове життя, вона видозмінюється та знаходиться відгук у молоді завдяки новому звучанні та формі» – так зазначають Іван Сінельников та Юлія Вітранюк у статті «Інтерпретація музичного фольклору у творчості етногурту «Zgarda» [3, с. 29].

В нашій роботі ми розглянемо пісню гурту Zgarda «На небі місяць» крізь призму виконавця народної манери. Трек є інтерпретацією автентичної народної пісні із села Стратіївка Вінницької області, що розміщено на сайті онлайн-архіву музичного фольклору «Polyphony Project».

Поетичний текст на початку зображує картину природи – місяця «ясного, голубого» на небі. Проте ми розуміємо, що цей пейзаж лише фон для висловлення емоцій головної героїні. Вона «все добре знає» – її коханий зраджує їй. Безпорадність героїні підкреслюється рядками «Я його люблю, за ним страдаю, любить заставить не могу». Розчарування у стосунках передається через метафоричне порівняння з квітами та хлопцями: «Ох надоїли мені цвіточки, то їх рости, то поливай, ох надоїли прокляті хлопці, то їх люби, то забувай» [2].

Кульмінаційним моментом виступає куплет-звернення до матері: «Ой мамо, мамо, нащо родила, а щастя й долі не дала». Розпач героїні підкреслюють наступні слова «Ох лучше б, лучше мене втопила, як я маленькою була».

Фінал сюжету – мудре прийняття: «Ой харашо в того влюбляться, що й не покине нікагда». У зворушливій історії переплелися одвічні мотиви кохання, зради, пошуків себе та жаги справжнього щастя. Того, що близьке багатьом і буде актуальним завжди – нині, до та після нас.

Музична тканина представляє собою сольну вокальну партію із супроводом – ударні, бандура, контрабас та скрипка. Проте інструментальна складова є дуже розвиненою мелодично та фактурно, за виразністю вона не поступається вокалу, тож між ними утворюється своєрідний діалог.

Мелодія розвивається у пісні кількома прийомами. Один із основних – це розвинений динамічний план. Початок та завершення пісні звучать тихо, ніжно,

ніби наспівуючи, в той час як в центральній частині, особливо в кульмінації, динаміка досягає свого піку і звучить на форте.

Ще одним принципом розвитку, що характерний для вокальної партії, є варіювання – спираючись на автентичну мелодію, вокалісткою використовуються різні варіанти розспівів, що в потрібні моменти підкреслюють драматичну складову. Інструментальна партія теж активно розвивається – кожен куплет має свою унікальну фактуру – більш прозору на початку та в кінці, більш насичену в кульмінації.

В інтерпретації авторки, де ця пісня звучить в народному тембрі, присутні цікаві особливості. В першу чергу, основним є зміна інструментарію. Складається своєрідне темброве тріо: народний альт, бандура та баян. Тембр баяну додає насиченості фактури, більшої щільності (яку у оригіналі створювали контрабас та скрипка). Бандурна партія звучить легко, невимушено, її поєднання із баяном досить незвичне, але цікаве. В нашому варіанті аби як найяскравіше підкреслити це поєднання додані програші – вони побудовані на інтонаціях вокальної партії, мелодичні лінії по черзі то в баяну, то в бандури.

Музичний розвиток відбувається за допомогою кількох аспектів. Як і в оригіналі, динамічний план є досить розвиненим, проте підвищення гучності відбувається вже у другому куплеті. Основну роль у розвитку відіграє темп – якщо у «Zgarda» він рівномірний протягом усієї пісні, то в нашій інтерпретації використовуємо пришвидшення в третьому та четвертому куплетах, таким чином підкреслюючи кульмінацію та створюючи своєрідну темпову арку. Варто окреслити також особливості манери. Для максимально точної передачі образної складової використовуємо різні тембри. У моментах *riano* – більш прикритий тембр, дещо мікстовий; в кульмінації та куплетах з динамікою *forte* – відкритий звук, більш насичений. Таким чином, строфічна форма стає цікавішою – мелодії в куплетах не звучать однаково, інтригують слухача та тримають його увагу.

Певної уваги вимагає також поетичний текст – в оригіналі, спираючись на автентичний зразок, виконавці оперують діалектними словами, певною

говіркою. Цей прийом підкреслює фольклорну приналежність тексту, його справжність, тож його використано і в нашій інтерпретації. Як зазначає Ірина Федоренкова: «У виконавській інтерпретації ліричних народних пісень необхідне обережне ставлення до музичного і словесного тексту, їх органічне поєднання, глибоко психологічне проникнення у художньо-образний зміст твору»[4, с. 17].

Висновки

Тенденції розвитку народно-пісенного виконавства заохочують співаків до пошуку нових форм і жанрів. Обробки народних пісень становлять значну частину репертуару сучасних виконавців, орієнтованих на народно-хоровий стиль. Різноманітні аранжування автентичного фольклору, що є досить популярні для вітчизняної музичної творчості, можуть увійти до репертуару співака. Охарактеризовані особливості пісні «На небі місяць» гурту «Zgarda» для народного голосу вказують на її доцільність для інтерпретацій сучасними співаками.

Список використаних джерел

1. «Повністю живе і справжнє звучання»: Хто така «Згарда»? *Лірум*. Режим доступу: <https://liroom.com.ua/articles/who-is-zgarda/> (дата звернення: 25.10.2024)
2. ZGARDA folk. ZGARDA - На небі місяць, 2024. YouTube. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=Zk-Yk2U5rHQ> (дата звернення: 20.10.2024)
3. Сінельников І., Вітранюк Ю. Інтерпретація музичного фольклору у творчості етногурту «Zgarda». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 6(1), 2023, с. 17–32. Режим доступу: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.1.2023.277878>
4. Федоренкова І. Український пісенний фольклор у художньо-виконавській інтерпретації академічного співака: Херсонський державний університет. Херсон, 2020. 32 с.

Марков Дмитро Олексійович

здобувач вищої освіти ОС «Магістр» I року навчання

ОПП «Музичне мистецтво»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: markovdm7@gmail.com

Науковий керівник: доцент, професор з/н **Пістунova Тетяна Василівна**

ДЖАЗ ЯК УНІВЕРСАЛЬНА МОВА: МІЖКУЛЬТУРНИЙ ДІАЛОГ ЧЕРЕЗ МУЗИКУ

Актуальність. Джаз – це більше, ніж музичний стиль. Це своєрідний культурний феномен, який зародився на стику афроамериканських та європейських традицій. Завдяки своїй відкритості до нових впливів, джаз продовжує розвиватися й сьогодні, стаючи важливим інструментом міжкультурного діалогу. У контексті глобалізації джаз набуває особливого значення як засіб взаєморозуміння, що дозволяє людям з різних країн та культур виражати універсальні ідеї та емоції.

В умовах постійно зростаючої глобалізації, коли культурні бар'єри стають умовними, джаз виступає мостом, що з'єднує різні культури. Здатність джазу адаптуватися до різних музичних традицій робить його ідеальним інструментом для вивчення міжкультурної комунікації. Джаз також пропонує унікальну можливість дослідження того, як музика може стати мовою для вираження соціальних, культурних і політичних ідей, актуальних у різних суспільствах.

Мета: вивчення джазу як універсальної мови, що здатна передавати глибокі емоційні стани та універсальні ідеї через міжкультурну взаємодію. У роботі розглядається, як джаз використовувався та продовжує використовуватися як інструмент міжкультурного діалогу, а також аналізується його здатність до трансформації під впливом різних культурних контекстів.

Основні результати дослідження

Джаз як міжкультурне явище народився в кінці XIX століття в США, і його становлення було нерозривно пов'язане з синтезом африканських і європейських музичних традицій. Ранні форми джазу включали елементи блюзу, регтайму, спиричуелів та імпровізації. З самого початку джаз був результатом міжкультурної взаємодії, збагаченої багатим історичним досвідом різних етнічних груп.

Джаз почав поширюватися по світу в першій половині XX століття, впливаючи на музичні традиції Європи, Латинської Америки та Азії. Музиканти з різних країн почали адаптувати джазові елементи до своїх власних культурних контекстів, створюючи нові, унікальні форми. Таким чином, джаз став справжньою універсальною мовою, здатною об'єднувати музичні традиції різних народів.

Одним із найяскравіших прикладів міжкультурного діалогу через джаз є співпраця американських і європейських музикантів. Вплив таких джазових музикантів, як Дюк Еллінгтон, Чарлі Паркер, Майлз Девіс, відчувався не тільки

в Америці, але й у Європі, де джаз набув великої популярності. Французький циганський джаз (джаз-мануш), популярний у Європі завдяки Джанго Рейнхардту, поєднав елементи традиційної циганської музики та американського свінгу, створивши новий жанр.

Іншим прикладом може слугувати використання джазу в політичному контексті. У період Холодної війни джаз став інструментом дипломатії. «Джазові амбасадори», такі, як Дізі Гіллеспі та Луї Армстронг, їздили по світу з концертами, використовуючи джаз як інструмент м'якої сили для встановлення культурних зв'язків між США та іншими країнами.

Вплив глобалізації на джаз: сучасний джаз все частіше відображає вплив різних музичних культур. Глобалізація сприяє тому, що музиканти з різних країн обмінюються ідеями та стилями, створюючи нові форми джазу. Наприклад, сучасний український джаз активно поєднує елементи народної музики та джазових імпровізацій, збагачуючи жанр новими звуковими палітрами. Це явище спостерігається і в інших країнах – наприклад, японський джаз інтегрує традиційні японські музичні елементи з модерними джазовими концепціями.

Універсальність джазу проявляється через одну з найважливіших особливостей джазу – його здатність передавати глибокі емоційні стани через імпровізацію. Джаз, на відміну від багатьох інших жанрів, дає музикантам повну свободу вираження, що робить його особливо потужним інструментом для комунікації на міжкультурному рівні. Емоційна інтенсивність джазових імпровізацій дозволяє передавати загальнолюдські переживання, які не потребують мовних пояснень.

Висновки

Джаз залишається універсальною мовою, яка здатна передавати складні емоції та ідеї незалежно від національних та культурних відмінностей. Його гнучкість і відкритість до нових впливів роблять його ідеальним засобом міжкультурного діалогу, сприяючи взаєморозумінню та культурній інтеграції в умовах глобалізації. Вивчення джазу в такому контексті дозволяє глибше

зрозуміти, як музика може об'єднувати людей, незважаючи на відмінності в мовах, релігіях чи політичних системах.

Список використаних джерел

1. Лі Шуай, Лошков Ю. Джаз як системне явище. Харків, 2019. 183 с
2. Полянський Т. Традиційний джаз. Вид. Муз. Україна, Київ, 2016.
3. Теробун Д.С. Джаз як мистецтво діалогу: дис... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. теорія та історія культури; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019.
4. Jazz, All About. "All About Jazz". allaboutjazz.com.
5. Boyer, Paul S. The Oxford Encyclopedia of American Cultural and Intellectual History: [англ.]: In 2 vol. / Joan Shelley Rubin, Professor Scott E. Casper. Oxford University Press, 2013.
6. Briley, Ron (2013). Review of Birds of Fire: Jazz, Rock, Funk, and the Creation of Fusion.

Мартиненко Андрій Олександрович,
здобувач вищої освіти ОС «Магістр» II року навчання
ОПП «Музичне мистецтво»
ПЗВО «Київський університет культури»
e-mail: anfandrye84@gmail.com
Науковий керівник: кандидат історичних наук,
доцент *Сінельнікова Валентина Володимирівна*

МЕНЕДЖМЕНТ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ПРОЕКТУ: ВІД ІДЕЇ ДО ПРОСУВАННЯ

Актуальність. На сьогоднішній день бути технічним виконавцем музичних творів замало для комерційного успіху та визнання. Щоб здобути популярність та стати успішним артистом, проекту потрібен якісний менеджмент. Музичний проект в свою чергу – це стартап, в якому автор має проявити неабияку креативність і запропонувати споживачу щось нове, якісне та цікаве. В першу чергу стартап – це ідея, а вже потім її реалізація. Спробуємо скласти стартап-пакет музичного проекту і продумати стратегію його поширення в маси.

Метою дослідження є визначення ролі менеджменту сучасного артиста як мультимедійного митця, який поєднує музичні та візуальні навички для створення й просування власного контенту.

Основні результати дослідження

Музичний стартап проект містить ідею. [5] Спочатку необхідно визначитись, яка музика буде транслюватись в маси, в якому напрямі буде

відбуватися робота, яку цільову аудиторію буде залучено. В цьому буде полягати унікальність виконавця та вибір того, який стиль та тренди будуть транслюватись. Перша задача полягатиме у створенні бекграунду і візуального музичного образу.

Продакшн – наступний крок створення пісенного матеріалу. Він має бути на високому рівні сонграйтингу. Для майбутнього хіта необхідна приємна мелодія з продуманими гармонічними послідовностями, пісня має бути структурованою, текст має відповідати нормам правопису та граматики, містити непрохідний сюжет та мати хук. Пісня має бути якісно зведена та еквалізована, цим має займатися професіонал, щоб матеріал було приємно слухати, а всі використані засоби: інструментальні треки, вокал, семпли та призвуки, - були об'ємними, все було на своїм місцях. Всі шуми необхідно вирізати, ритмічно все відкоригувати таким чином, щоб нічого не різало слух.

Візуал – зовнішній вигляд, імідж, костюми, обкладинки, кліпи, сніпети, - все це невід'ємна частина музичного проекту. Зовнішній вигляд артиста має підкреслювати його сильні внутрішні сторони та відповідати обраному музичному напрямку. Візуал має допомагати транслювати музику, образ, створювати враження та настрій, щоб слухачу було цікаво та естетично приємно.

Дистрибуція – це необхідний вид послуг для кожного артиста. Потенційний слухач має десь знайти та мати змогу послухати вашу творчість, тож її треба поширити за допомогою різних стрімінгових сервісів, радіо та соціальних мереж. Сюди треба долучити маркетолога та SMM-менеджера до співпраці, або на разову консультацію. Якісна реклама допоможе залучити увагу нових підписників, зацікавлених у вашій творчості, та допоможе дізнатися про ваше існування в інформаційному просторі.

Менеджмент артиста і загалом «менеджмент культурних проектів – це цілеспрямований процес системного керування з метою створення, збереження та розповсюдження культурного контенту, що дає очікуваний результат» [3, С. 89], це організація концертів, орендування приміщень, договори, продаж квитків та мерчу, залучення музикантів, співпраця з

продюсерами та лейблами, підручна робота у вигляді різних комунікацій з мас-медіа, радіо, організаторами та партнерами, – все це має забезпечити менеджер – компетентна людина в цих питаннях, поки артист займається своєю творчістю. Це вкрай необхідно для успіху проекту. [2] Також дуже важливим напрямом, яким буде займатися менеджер, є монетизація: потрібно отримати грошовий фітбек, що не тільки буде годувати артиста, а й дасть можливість вкладати ресурси в нові активи: музичні інструменти, запис альбому, зйомка кліпів тощо.

З плином часу засоби поширення творчості змінилися. Раніше увага в просуванні концентрувалася на живі виступи на міжнародних конкурсах, масштабних концертах, фестивалях, телебаченні. Зараз в XXI столітті в часи інтернету, коли люди можуть комунікувати із будь-яких точок світу, вся творчість просувається в першу чергу через інтернет-ресурси. Перед артистом стоїть задача зробити музичний реліз – це будь-яка публікація на радіо, телебаченні, в інтернеті, чи видання на носіях інформації музичного твору, чи низки творів. До музичних релізів належать: музичний альбом, сингл, відеокліп тощо.

Будь-який музичний реліз має назву, дату виходу, автора та виконавця. Іноді зазначаються й інші особи, які брали участь у процесах створення і підготовки музичних релізів (наприклад продюсер, звукорежисер, у випадку відеорелізу – режисер тощо). Також додатковою інформацією є дата і місце запису (часто це аудіостудія). Музичні релізи розповсюджуються за допомогою музичних лейблів або напрямку через дистриб'ютора. Реліз поширюються такими способами: на музичних платформах (стрімінгових аудіосервісах); в соціальних мережах; в різних культурних та інформаційних медіа; у форматі сніпетів в ТікТок, Shorts, Reels; на радіо та телебаченні. [1] Розглянемо кожний пункт по порядку.

Стрімінгові (вони ж потокові) сервіси працюють за принципом передачі контенту від провайдера до користувача. Весь контент вже завантажений на сторонньому сервері, користувачеві не потрібно нічого завантажувати для перегляду або прослуховування. Контент транслюється в режимі реального

часу, швидкість підвантаження безпосередньо залежить від швидкості інтернету користувача. З сучасним розвитком інтернет-мережі можна без проблем прослуховувати музику та переглядати відео з стрімінгових сервісів: Spotify, Deezer, YouTube Music, Apple Music, Shazam, Sound Cloud тощо.

Вище перераховані платформи є найпопулярнішими в Україні наразі. Кожен має свої певні особливості та переваги. Потрібно ще звернути увагу на те, що в умовах війни «фактично відбулася переорієнтація українського музичного ринку та змінилися музичні вподобання українського слухача. Відповідно, стрімінгові сервіси перестали пропонувати в плейлістах українському слухачу російську музику, що теж сприяє популяризації українського музичного контенту та артистів». [4, с. 90] Щоб зробити реліз на такій платформі, вам необхідно скористатися послугами дистриб'ютора або лейблу, що має контракт з дистриб'ютором. Вартість такої послуги завжди різна: це може бути або відсоток від прибутку, або разовий грошовий внесок. Наразі гурт «Ментальна Зрада» користується послугами Amuse premium. Вартість 60\$ на рік дає нам змогу робити необмежену кількість релізів в будь-який час та мати 100% роялті.

Соціальна мережа – це мережа людей, які зустрічаються в Інтернеті для спілкування, розміщуючи інформацію та зображення, залишаючи коментарі чи надсилаючи повідомлення. Учасники можуть розширити свої особисті та ділові контакти, зв'язавшись з іншими на веб-сайтах соціальних мереж та в додатках. Люди прагнуть поділитися досвідом, емоціями та новинами або просто поспілкуватися з другом. Це бажання ділитися і спілкуватися, зумовлене взаємозалежністю. Люди залежать один від одного для схвалення, визнання та соціалізації. Взаємозалежність може базуватися на: дружбі, спорідненості, спільних інтересах, фінансовому обміні, переконаннях. Люди формують дружні стосунки природним шляхом. Ці з'єднання співіснують в офлайн-світі та в Інтернеті. Таке місце ідеально підходить для поширення своєї творчості шляхом створення інфоприводів: будь то фотографія, сніпет, відео, mp3 файл.

Найпопулярнішими соціальними мережами в Україні є: Instagram, Facebook, Twitter, TikTok тощо. Набуває популярності Patreon і Telegram.

Звичайно Telegram є більш меседжером аніж мережею, але все більше людей створюють в Telegram свої приватні та відкриті канали, бесіди, чати, де також можна закинути лінк на свій реліз. З нещодавніх пір від Instagram є ще доповнення – додаток Threads, де користувачі можуть публікувати свої повідомлення.

Засоби масової інформації (ЗМІ), часто мас-медіа – різновид медіа, орієнтований на одночасне передавання інформації великим групам людей. Охоплюють засоби передавання, зберігання та відтворення інформації, такі, як: преса (газети, журнали, книжки), радіо, телебачення, інтернет, кінематограф, звукозаписи та відеозаписи, відеотекст, телетекст, рекламні щити та панелі, мультимедійні центри. Всім цим засобам притаманні спільні якості: звернення до масової аудиторії, доступність багатьом людям, корпоративний зміст виробництва і розповсюдження інформації. Термін «медіа» застосовується також до організацій, які забезпечують ці технології, наприклад, телевізійних каналів або видавництв. Мас-медіа є основним засобом пропаганди.

В Україні працюють такі культурні та музичні медіа: Лірум (культура); Слух (музика); Безодня (платформа, є плейлисти); Неформат (музичний андеграунд); Суспільне Культура (телеканал та інтернет-ЗМІ); Музвар (шоубізнес); TikTok – китайський соцмедійний застосунок для створення та поширення відеофайлів та онлайн-трансляцій. Застосунок дозволяє користувачам створювати музичні, танцювальні, комедійні та інші відео тривалістю до 10 хвилин, але зазвичай до 15 секунд. Кількість користувачів програми сягнула 1 млрд з 170 країн.

TikTok – це топовий застосунок для молодих артистів, малих бізнесів, стартапів, починаючих блогерів, що дає можливість поширити необхідну інформацію в маси та поширити свій проект. Очевидно, чим більше людей дізнається про вас та вашу творчість, тим більше людей будуть у ній зацікавлені, та ймовірно захочуть прийти на ваш концерт. Наразі такі сервіси, як Instagram та YouTube, також запропонували нам такий формат ліпсінків та коротких відео – це Reels (інстаграм) та Shorts (ютуб), тож ми з гуртом

«Ментальна Зрада» користуємося такою можливістю та викладаємо відео у такому форматі.

Радіо та телебачення – це класичні ЗМІ, через котрі глядач може ознайомитися з творчістю артистів та відкрити для себе нові обличчя в культурному просторі. На телебаченні час від часу відбуваються музичні кастинги та конкурси. Станом на кінець 2024 року останнім був музичний проект «Неймовірні дуети» – українське музичне талант-шоу, яке транслюється на «Новому каналі». У цьому шоу талановиті українці мають можливість виступити на одній сцені зі зірковими наставниками. Принципом програми є відкриття нових музичних талантів. Кожен випуск наповнений емоціями, музичними відкриттями та неймовірними виступами. Формат шоу дозволяє учасникам не лише продемонструвати свої вокальні здібності, але й отримати цінний досвід роботи з професіоналами музичної індустрії.

Висновки

З плином часу засоби поширення продуктів музичної творчості змінилися. Раніше увага в просуванні концентрувалася на живі виступи на міжнародних конкурсах, масштабних концертах, фестивалях, телебаченні. Зараз в XXI столітті вся творчість просувається в першу чергу через інтернет-ресурси. Тож перед артистом стоїть задача зробити якісний музичний реліз. На сьогоднішній день бути технічним виконавцем музичних творів замало для комерційного успіху та визнання. Щоб здобути популярність та стати успішним артистом, проекту потрібен якісний менеджмент. Музичний проект в свою чергу – це стартап, в якому автор має проявити неабияку креативність і запропонувати споживачу щось нове, якісне та цікаве. В першу чергу стартап – це ідея, а вже потім її реалізація через музичний продакшн, якісний візуал, дистрибуцію та музичний менеджмент, який виконує невід’ємну роль в функціонуванні музичного проекту.

Список використаних джерел

1. Бочерова А. Приватна лекція «Покроковий план релізу. Як просувати свій реліз ефективно»

<https://drive.google.com/drive/folders/1QZbiqzvazCHWRVSdnxZwAtxOLGP30GX3>

2. Музичний менеджер. Артист менеджер. Чим займається та на яких умовах працювати? <https://muzika.ua/stattya-muzichniy-menedzher>
3. Обух Л. В. Концептуалізація поняття «музичний проект академічного мистецтва». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2019. Вип. 125. С. 89-103. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.125.189050>
4. Пархоменко І. Функціонування музичної індустрії в сучасній Україні: від концерту до одиниці авторського права. *Українські культурологічні студії*. 2023. № 1 (12). С. 88-93. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1\(12\).19](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.1(12).19)
5. Що таке стартап, та чому вам варто створити власний. <http://surl.li/esnkwg>

Мороз Аліна Володимирівна

здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» II року навчання

ОПП «Музичне мистецтво»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: astra2.moroz@gmail.com

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,

доцент **Тормахова Вероніка Миколаївна**

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ В РЕПЕРТУАРІ ГУРТУ «VIVIENNE MORT»

Актуальність. Українська народна пісня завжди відігравала важливу роль у культурі. У сучасних умовах глобалізації і розвитку цифрових технологій народна музика переживає новий етап трансформації, стаючи джерелом натхнення для сучасних естрадних виконавців. Використання елементів фольклору в поп-музиці, електронних жанрах та експериментальних формах мистецтва сприяє популяризації традиційних мотивів. Переосмислення фольклору в контексті творчості представників сучасної естради потребує наукового аналізу для розуміння, як традиційна музика адаптується до нових форматів і водночас зберігає свою сутнісну специфіку. Актуальним завданням є дослідження особливостей інтерпретації українських народних пісень в творчості гурту «Vivienne Mort».

Мета дослідження: аналіз специфіки інтерпретації української народної пісні в сучасному естрадному виконавстві на прикладі гурту «Vivienne Mort».

Основні результати дослідження

Народні мотиви завжди мали значний вплив на формування музичної культури. Композитори-романтики саме в фольклорній спадщині черпали натхнення. Так само й провідні композитори XX століття прагнули

переосмислити народнопісенну спадщину в своїх опусах, гнучко адаптуючи її відповідно до власних естетичних настанов. «Фольклорний матеріал може бути використаний як тема, що набуватиме трансформацій залежно від обраного композитором стилю та жанру» [2, с. 203].

В XXI столітті виникає низка сучасних артистів, такі, як ONUKA чи DakhaBrakha, що вдало поєднують народнопісенні мотиви з сучасними музичними стилями. Циркуляція фольклору в сучасній музичній практиці є феноменом, що по-справжньому важливий задля розвитку національної культури. Про це влучно зазначається в дослідженні Л. Сбітнєвої: «Пісенна культура, що є частиною практично усіх сфер життя українців, на протязі віків ставала відбиттям національних ідей, культури мислення українців, сприяла зміцненню культурно-національної єдності» [1, с. 131-132].

Нерідко інтеграція народних мотивів у популярну музику викликає ризик втрати автентичності через комерціалізацію. Спрощення фольклорних елементів заради масової привабливості може призвести до викривлення їхньої первісної сутності. Проте багато сучасних виконавців прагнуть зберегти оригінальну глибину народних текстів та мелодій, використовуючи автентичні інструменти та вокальні техніки. Вони можуть виконувати народні пісні і у оригінальному вигляді, цитуючи їх, і лише окремі елементи, які поєднуються з електронними бітами тощо.

Так у репертуарі українського гурту «Vivienne Mort» наявні експерименти щодо поєднання елементів фолку, інді та рок-музики. В текстах своїх пісень учасники звертаються до філософських роздумів про сенс життя, стосунки й суб'єктивні переживання. Виконавцями записано три великі альбоми: «Театр Рірінó», «Досвід», «Фата», та чотири міні-альбоми: «Єсентукі LOVE», «Готика», «Filin», «Rósa». Творчість гурту також відзначається концептуальністю: кожен альбом чи міні-альбом має власну ідею або сюжетну лінію, що поєднує всі треки в єдине смислове ціле.

Визначною рисою індивідуального стилю гурту є вокал фронтвумен Данієли Заюшкіної – її голос сповнений чуттєвості та виразності, що надає композиціям особливої глибини. Характерною ознакою «Vivienne Mort» є вміле

поєднання контрастів: від ліричної ніжності до емоційної напруги, яка знаходить вираження у динамічних переходах та неочікуваних музичних рішеннях. Такий підхід створює відчуття занурення у внутрішній світ артистки й дає слухачеві можливість пережити її емоції. Так, наприклад, виконуючи українську народну пісню «Ой, у полі грушечка» з альбому «Filin» Даніела використовує народну манеру співу. Характер фортепіанного супроводу на початку твору включає імітацію тембру та приймів гри на народних інструментах – цимбалах, бандурі. Лаконічна акордова фактура, що супроводжує вокал, містить підголоскові фрази, в яких підкреслюється основний мотив пісні. В цій пісні змальовано тугу дівчини, що прагне знайти супутника життя, показано її внутрішні переживання, журбу тощо, адже близький їй серцю молодий парубок «морочиться», а виходити за старого чоловіка не хочеться. Як і у багатьох народних піснях, в ній відображено зв'язок людини з природним світом через символічні образи, як-от «туман» чи «грушечка».

В другому куплеті відбувається поступова динамізація розвитку. Фактура супроводу стає більш щільною, охоплюється широкий діапазон. Потужним засобом підсилення напруження та досягнення кульмінації стає виконання другого куплету у тональності на півтона вище, через прийом зіставлення. Таким чином передається образ страждань головної героїні, що майстерно втілюється співачкою і за допомогою гучності, і завдяки зростанню потужності вокалу. Партія фортепіано підтримує вокальну лінію, через підголоскові лінії посилюючи зв'язок з народнопісенними витоками. Як можна переконатись, у своїй інтерпретації народного джерела гурт прагне уникати істотних змін пісні, максимально зберігаючи її автентичність. Проте фактурні та динамічні трансформації посилюють значення вербального тексту та роблять твір більш зрозумілим аудиторії через експресивну подачу.

Висновки

Інтеграція українських народних пісень у сучасне естрадне мистецтво є важливим процесом, який дозволяє зберігати культурну спадщину та

адаптувати її до умов сучасності. Попри виклики комерціалізації, гурт «Vivienne Mort» прагне виконувати народні пісні максимально близько до фольклорного джерела, використовуючи автентичну манеру співу та імітуючи в інструментальному супроводі тембри та прийоми гри на народних інструментах. Учасники колективу успішно балансують між збереженням автентичності та адаптацією фольклору до нових форматів, сприяючи популяризації української культури.

Список використаних джерел:

1. Сбітнєва Л. М. Пісенна культура України як джерело духовності українського народу. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*, 2022. Т. 1, № 2 (104). С.126–133.
2. Tkach A. Modern Stylization of Ukrainian Song Folklore. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Музичне мистецтво*, 2021. № 4 (2). С. 201–208.

Наследухова Дар'я Дмитрівна
здобувач вищої освіти ОС «Магістр» II року навчання
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: darianasledukhova@gmail.com
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент **Тормахова Вероніка Миколаївна**

СПЕЦИФІКА ЗАСТОСУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ ПРИЙОМІВ В ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ

Актуальність. Актуальність теми застосування вокально-виконавських прийомів у процесі професійної підготовки виконавців обумовлена сучасними вимогами музичної індустрії та необхідністю формування висококваліфікованих фахівців. В умовах швидко змінюваного музичного середовища, яке охоплює різноманітні жанри і стилі, важливо, щоб виконавці володіли широким спектром вокальних технік. Це дозволяє їм не лише успішно адаптуватися до вимог сучасної аудиторії, а й створювати власні художні інтерпретації, що підкреслюють індивідуальність. Сучасна музична освіта має на меті не лише технічне вдосконалення, але й розвиток артистичності, виразності та емоційного спілкування з аудиторією. Вокально-виконавські прийоми сприяють цим аспектам, оскільки вони формують базу для професійної майстерності та художнього вираження. Це особливо важливо в контексті підготовки артистів, які повинні вміти впевнено виступати на сцені, володіючи не лише технічними навичками, але й здатністю емоційно взаємодіяти з публікою.

Окрім того, врахування специфіки вокальних прийомів у навчальному процесі допомагає уникати травм голосу, що є поширеною проблемою серед виконавців. Глибоке розуміння вокальної фізіології та навчання безпечним технікам виконання сприяє довготривалій кар'єрі виконавців. Це важливий аспект, адже здоров'я голосового апарату безпосередньо впливає на якість виконання та професійний успіх. В умовах глобалізації музичного мистецтва та розвитку технологій, виконавці стикаються з новими викликами, такими як інтеграція в різні культурні контексти та використання новітніх медіа для самопрезентації. Знання вокально-виконавських прийомів не лише розширює технічні можливості, але й відкриває нові горизонти для творчого самовираження. Отже, актуальність теми застосування вокально-виконавських прийомів у професійній підготовці виконавців визначається потребою у всебічному розвитку фахівців, здатних не лише виконувати, але й інтерпретувати музику, формуючи своє власне мистецьке бачення. Це робить дану тему важливою не лише для навчальних закладів, але й для всієї музичної індустрії, що прагне до інновацій і високих стандартів виконавської майстерності.

Мета. Таким чином, мета специфіки застосування вокально-виконавських прийомів у професійній підготовці полягає в комплексному розвитку виконавців, що забезпечує їм необхідні навички та знання для успішної кар'єри в музиці. Це включає технічну майстерність, артистичність, індивідуальність, адаптацію до різних музичних стилів та профілактику травм.

Основні результати дослідження

Дослідження специфіки застосування вокально-виконавських прийомів у процесі професійної підготовки виконавців виявило кілька ключових аспектів, які свідчать про їх важливість для формування майбутніх професіоналів у музичній сфері. По-перше, одним із найзначніших результатів є суттєве покращення технічних навичок студентів. Застосування вокально-виконавських прийомів сприяло підвищенню точності інтонації, ритмічної стабільності та контролю над диханням. Виконавці, які регулярно практикували ці прийоми, продемонстрували значний прогрес у виконанні складних музичних творів. Це, в свою чергу, підкреслює важливість технічної підготовки для професійного розвитку виконавця. Крім того, дослідження показало, що студенти, які активно використовували вокальні прийоми, стали більш артистичними у виконанні. Вони навчились передавати емоції через музику, що робить їх виступи більш привабливими для аудиторії.

Артистичність та виразність виконання є критично важливими компонентами професійної діяльності, адже здатність спілкуватися з публікою значною мірою впливає на успіх виступу. Іншим важливим результатом є формування індивідуального стилю виконання. Вивчення різних вокально-виконавських прийомів дало змогу учасникам дослідження експериментувати з техніками, що сприяло розвитку унікального підходу до виконання. Індивідуальність стала важливим аспектом їхньої професійної ідентичності, що підкреслює значення творчої свободи у вокальному навчанні.

Результати дослідження також вказують на підвищення адаптивності студентів до різних музичних стилів. Знання специфіки виконання в різних жанрах дозволило їм відчувати себе впевненіше при виконанні різних творів. Ця адаптивність є важливою умовою для успішної кар'єри, оскільки сучасні виконавці часто стикаються з різноманітними вимогами та умовами роботи — від сольних виступів до колективних проєктів. Одним із значних аспектів, виявлених у процесі дослідження, є профілактика травм голосу. Учні, які оволоділи правильними вокальними техніками, відзначили меншу схильність до проблем із голосом. Це підкреслює необхідність включення знань про фізіологію голосу та правильні прийоми виконання у навчальний процес. Таким чином, студенти отримали навички, які сприяють збереженню здоров'я голосового апарату і запобіганню перевантажень.

Нарешті, результати дослідження підтверджують, що спеціалізовані вокально-виконавські прийоми є критично важливими для підготовки до професійної діяльності. Студенти, які мають ці навички, краще підготовлені до виступів, запису та роботи в різних музичних проєктах. Це забезпечує їм конкурентні переваги на музичному ринку, де успішні виконавці повинні володіти різноманітними навичками та вміннями. Таким чином, основні результати дослідження підкреслюють важливість специфіки застосування вокально-виконавських прийомів у процесі професійної підготовки. Вони сприяють розвитку технічної майстерності, артистичності, індивідуального стилю та профілактиці травм. Інтеграція цих аспектів у навчальний процес є

необхідною умовою для підготовки висококваліфікованих спеціалістів, здатних досягати успіху в музичній кар'єрі.

Висновки

Дослідження специфіки застосування вокально-виконавських прийомів у процесі професійної підготовки виконавців показало, що ці прийоми мають вирішальне значення для розвитку професійної майстерності та артистизму майбутніх музикантів. Виявлені результати підтверджують, що систематичне навчання вокальним технікам сприяє покращенню якості виконання, що є необхідним у сучасному музичному середовищі. У процесі підготовки виконавців важливо не лише засвоєння технічних навичок, але й формування емоційної виразності, що робить виступи більш привабливими для слухача.

Одним із основних аспектів, що виявилось під час дослідження, є суттєве покращення технічної майстерності студентів. Використання вокально-виконавських прийомів забезпечує підвищення інтонаційної точності, динамічного контролю та ритмічної стабільності. Ці елементи є критично важливими для виконання складних музичних творів. Студенти, які активно практикують ці прийоми, демонструють значні результати, що свідчить про ефективність методик навчання та необхідність їх інтеграції в навчальні програми.

Крім технічних навичок, дослідження виявило, що вокально-виконавські прийоми сприяють розвитку артистичності у студентів. Виконавці, які застосовують різноманітні техніки, здатні більш глибоко передавати емоції та атмосферу твору, що значно підвищує їхнє вміння взаємодіяти з аудиторією. Артистичність – це не лише технічна майстерність, але й здатність до емоційного спілкування, що має велике значення для успішних виступів. Таким чином, розвиток артистизму є важливою складовою навчального процесу, що підкреслює необхідність включення вокально-виконавських прийомів у навчальні програми.

Дослідження також показало, що формування індивідуального стилю виконання є важливим результатом навчання. Студенти, які вивчають різні

вокальні техніки, мають можливість експериментувати та шукати свій унікальний звук. Це сприяє розвитку їхньої особистості як виконавців і допомагає сформувати чітку професійну ідентичність. В умовах конкуренції на музичному ринку індивідуальність виконавця стає ключовим фактором успіху. Тому важливо стимулювати творчий потенціал студентів і підтримувати їх у пошуках власного стилю. Особливу увагу слід звернути на питання профілактики травм голосу.

Дослідження підтвердило, що студенти, які оволоділи правильними вокальними техніками, мають меншу схильність до проблем із голосом. Знання про фізіологію голосу та правильне використання вокальних прийомів суттєво знижують ризик травм, що є надзвичайно важливим для тривалої кар'єри виконавця. Це підкреслює необхідність інтеграції знань про здоров'я голосу в навчальний процес, що забезпечить учням не лише технічну майстерність, а й можливість зберегти свій голос у добрій формі на довгі роки. З точки зору адаптації до різних музичних стилів, результати дослідження свідчать про те, що знання специфіки вокальних прийомів дозволяє студентам впевнено виконувати твори в різних жанрах. Це є важливим у сучасному музичному світі, де виконавці часто працюють у різних проектах і колективах. Здатність адаптуватися до вимог різних стилів не лише підвищує конкурентоспроможність виконавців, але й відкриває нові можливості для творчої реалізації.

Загалом, результати дослідження підтверджують важливість інтеграції вокальновиконавських прийомів у процес професійної підготовки. Вони не лише сприяють розвитку технічних та артистичних навичок, але й формують індивідуальність виконавця, забезпечують профілактику травм і підвищують адаптивність до різних музичних жанрів. Включення цих аспектів у навчальний процес є необхідною умовою для підготовки висококваліфікованих фахівців, здатних досягати успіху в сучасному музичному середовищі. Таким чином, тематика вокально-виконавських прийомів залишається актуальною і потребує подальшого дослідження та розвитку у рамках музичної освіти.

Список використаних джерел

1. eSSPU Institutional Repository :: Головна .
URL: <https://repository.sspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/e198805d-c34b-4d4d-9b87-84ac345ab3db/content> (дата звернення: 30.10.2024).

Пальчик Маргарита Олександрівна

здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» II року навчання,

ОПП «Музичне мистецтво»

ПВНЗ «Київський університет культури»

email: bezpredelnaja.lu@gmail.com

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,

доцент *Дорофєєва Вероніка Юрївна*

ПОРІВНЯННЯ ЧОЛОВІЧОГО ТА ЖІНОЧОГО ГОЛОСУ: АНАТОМІЯ, КУЛЬТУРА ТА МУЗИКА

Актуальність. Голос є не лише засобом комунікації, але й відображенням гендерних характеристик, культурних норм і соціальних ролей. Чоловічий і жіночий голоси не лише відрізняються за тональністю, тембром і гучністю, але й виконують різні функції в соціальній взаємодії, впливаючи на сприйняття особистості.

Мета: у даній тезі ми розглянемо основні аспекти, що визначають специфіку чоловічого та жіночого голосу, фізіологічні особливості, їх спільні риси та відмінності.

Основні результати дослідження

Не зважаючи на схожу будову голосового апарату, чоловіки та жінки мають певні біологічні відмінності. Такі як: розмір голосових складок, будова гортані та різний гормональний вплив. Детальний розгляд голосового апарату людини розглянуто у цій статті [1].

Різниця між чоловічою та жіночою будовою полягає у розмірах гортані та резонаторів. Також у чоловіків щитоподібний хрящ, який утворює «адамово яблуко», виступає більш помітно, а голосові зв'язки розташовані під іншим кутом. У чоловіків гортань більша, голосові зв'язки довші та товщі, а резонаторні порожнини мають більший об'єм. Це зумовлює глибший тембр чоловічого голосу. Особливо цю різницю можна почути у вокалістів, які співають басом: через велику грудну клітину звук резонує сильніше і саме тому низькі ноти, виконані чоловіками мають більшу виразність, ніж ноти, що виконані жінками.

Під час статевого дозрівання, рівень тестостерону у чоловіків значно підвищується, що призводить до потовщення голосових зв'язок та зміни їхньої структури і вібрації. Це зумовлює помітне зниження тональності голосу, що в цілому характерно для чоловіків. Процес зміни голосу у хлопчиків називається «мутація» через швидкість даного процесу (від 3х місяців до року). У жінок процес зміни голосу під час статевого дозрівання називається «еволюція». Навідміну від «мутації» - «еволюція» проходить довше і зміна голосу може відбуватись декілька років. Фізіологічні особливості цих процесів розглянуто у цій статті [2].

Сьогодні люди можуть при бажанні змінити свою стать. Процес зміни статі, зазвичай, не проходить без гормональної терапії. Таким чином в людини змінюється не тільки тіло, а й голос. Чоловічий голос може перетворитись на більш жіночий. А жіночий на більш чоловічий. Ми можемо прослідкувати такі метаморфози на прикладі артиста Борис Апрель - після його перетворення на жінку голос змінився так само, як і зовнішність.

Основною відмінністю між звуком жіночого та чоловічого голосу є тембр. Тембр голосу – це індивідуальна характеристика, що залежить від фізіологічних особливостей голосового апарату: товщина та довжина голосових зв'язок, об'єм порожнин резонаторів, розмір рота та голови та ін. Так само впливають такі фактори як вік, емоції, настрої тощо. Чоловічий голос, завдяки своїм фізіологічним особливостям, зазвичай має більш низький і глибокий тембр, тоді як жіночий - більш високий і дзвінкий. Не останню роль грає у формуванні тембру інтонування: яку художню виразність вокаліст вкладає у звучання голосу.

Чоловічі та жіночі голоси мають спеціальні назви. Чоловічий: бас (низький голос); баритон (середній голос); тенор (високий голос). Жіночий: альт (низький голос); мецо-сопрано (середній голос); сопрано (високий голос). Кожен тембр окремо розглянуто за посиленням [3]. У класичному співі ролі прийнято розділяти між собою згідно тембру. І саме під тембр співака підбирається репертуар. Власники таких голосів, як сопрано та тенор, будуть

грати юних людей, частіше за все закоханих один в одного. А от баритон та альт обов'язково візьмуть на себе ролі антагоністів.

Проте у сучасній музиці співаки з легкістю приміряють на себе будь-які гендерні ролі, стилі та вокальні техніки. Якщо раніше вважалось, що чоловіча інтонація може бути більш стриманою та менш виразною, тоді як жіноча – більш емоційно насиченою та різноманітною – зараз ми спостерігаємо велику кількість артистів, вільних від будь-яких стереотипів та упереджень. Це дає нам розуміння, що сучасний спів більше не має чітких кордонів та правил, яких треба притримуватись.

Висновки

Таким чином було досліджено різницю між чоловічим та жіночим голосом, їх спільні та відмінні риси. Розуміння фізіологічних відмінностей між чоловічими та жіночими голосами також важливе для педагогів з вокалу, які адаптують методики викладання залежно від анатомії голосових зв'язок. Це дозволяє враховувати особливості розвитку голосу та запобігати травмам під час навчання.

Список використаних джерел

1. <https://anatom.ua/basis/text/all/2-16/> (дата звернення 24.10.24)
2. <https://vseosvita.ua/library/so-take-mutacia-golosu-ta-ak-bezpecno-zajmatisa-vokalom-v-cej-period-275734.html> (дата звернення 24.10.24)
3. <https://ocnt.com.ua/tembralne-zvuchannya-golosu-ta-jogo-fizichni-osoblyvosti/#:~:text=Тембр%20голосу>. (дата звернення 24.10.24)

Пирогов Євген Олександрович

здобувач вищої освіти ОС «Магістр» I року навчання

ОПП «Музичне мистецтво»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: zprogov@gmail.com

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,

доцент ***Тормахова Вероніка Миколаївна***

ОБРОБКИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ В АКАДЕМІЧНОМУ ВОКАЛЬНОМУ РЕПЕРТУАРІ

Актуальність. Українські народні пісні є невід'ємною частиною національної культурної спадщини, а їхнє виконання в академічному стилі

збагачує сучасний вокальний репертуар. Академічні обробки підкреслюють мелодійність української мови, виражають різноманіття музичних традицій, що корінням сягають регіональної культури та етнографії, а також сприяють їхньому збереженню та популяризації. Українські композитори, зокрема Микола Лисенко та Станіслав Людкевич, відіграли ключову роль у професіоналізації та адаптації народної пісні для академічного виконання, розвиваючи її художню виразність і стилістичне багатство.

Мета дослідження: розкриття значення українських народних пісень у творчості академічного вокаліста, а також аналіз впливу академічної обробки цих пісень на виконавський стиль і техніку.

Основні результати дослідження

В сучасному українському музикознавстві недостатньо розглянуте питання використання обробок народних пісень в академічному вокальному репертуарі. У дисертації А. Ковбасюка [2] «Український пісенний фольклор у професійному формуванні вокаліста» досліджується роль обробок народних пісень у становленні професійної вокальної техніки в рамках Львівської вокальної школи другої половини XX – початку XXI століття. Автор підкреслює, що обробка народної музики, зокрема через гармонізації та адаптації для академічного виконання, збагачує репертуар вокалістів, а також сприяє збереженню та популяризації українського музичного фольклору в академічному мистецтві.

В роботі Ю. Карчової «Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини XX – початку XXI століть» розглядає процес академізації української народної пісні та її вплив на сучасну професійну музичну культуру. Дослідниця акцентує, що виконання народних пісень на академічних сценах створює стильову атмосферу своєрідного міксту, де народні мотиви інтегруються з елементами інших музичних напрямків, зокрема джазу та електронної музики, зберігаючи при цьому автентичні риси українського фольклору. Ю. Карчова відзначає важливість таких трансформацій, які дозволяють народній пісні зберігати статус національного культурного явища: «....народне виконавство позиціонується як ендогенний код фольклору, виявлений передусім в вокальному аспекті» [1, с. 7].

Включення фольклору до академічного репертуару дозволяє сучасним виконавцям осмислити національне коріння через музичну призму. Це сприяє розвитку емоційності, виразності, ідентичності стилю, що є важливим у процесі навчання та виконавської діяльності. Виконання народних пісень також стимулює розвиток вокальної техніки, адже їхня мелодійна й ритмічна багатогранність сприяє розвитку діапазону, артикуляції та інтонації, що дозволяє досягати особливої виразності і збагачує виконавський досвід.

Академічне виконання українських народних пісень є важливим засобом збереження національної спадщини. Виконавці, залучаючи до репертуару обробки народних пісень, підтримують їх популярність серед молоді, підкреслюючи культурне значення автентичних мелодій і текстів. Академічне аранжування, зокрема гармонізації та оркестрування, допомагає адаптувати народні пісні для професійного виконання, зберігаючи традиційні мотиви і додаючи глибину звучанню.

Українські композитори, такі, як Микола Лисенко та Станіслав Людкевич, сприяли професіоналізації народної пісні, створюючи обробки, які орієнтовані на академічний вокал і симфонічне супроводження. Лисенко завдяки своїм обробкам створив з народних мелодій композиції, що відображають національний дух. Його обробки народних пісень набули нового життя на академічній сцені і стали важливою частиною сучасного репертуару. Як зауважує Ю. Карчова: «Саме завдяки акторам музично-драматичного театру та оперним співакам з кінця XIX ст. виконання народної пісні *a capella* та в супроводі оркестру, в оригінальному й опрацьованому варіантах «крізь призму» академічного вокалу стає традиційним в концертному сольному репертуарі» [1, с. 9].

Виконавці академічного жанру, залучаючи до репертуару обробки народних пісень, можуть використовувати регіональні стилістичні елементи, що включають локальні вокальні прийоми, характерні прикраси, темброві варіації та стилістичні особливості, збережені у фольклорі певних регіонів. Таким чином, виконання українських народних пісень стає не тільки актом інтерпретації, але й способом збереження етнічної ідентичності.

Різноманітні ритмічні й мелодійні особливості українських народних пісень дозволяють виконавцю працювати над інтонацією, артикуляцією та розвитком тембрової палітри. Це стимулює розвиток технічних аспектів, як-от діапазон та динаміка, і відкриває нові можливості для художнього самовираження. А. Ковбасюк підкреслює важливість цього процесу і визначає: «особливості виконання народної пісні професійними співаками, а саме: лірико-емоційний тонус, поетична образність (розкриття ідейно-образного змісту), специфічні прийоми виконавського інтонування» [2, с. 14]. Автор наголошує, що включення в репертуар української народної пісні вимагає від співака не лише технічної майстерності, але й глибокого емоційного залучення та розуміння змісту твору.

Академічні обробки українських народних пісень є цінним навчальним матеріалом, оскільки дозволяють вокалісту працювати над інтерпретацією та технічними елементами в контексті рідної культури. Це допомагає формувати емоційну чутливість виконавця та розвивати особистий стиль інтерпретації, що є ключовим для його професійного зростання.

Висновки

Академічні обробки українських народних пісень відіграють важливу роль у збереженні та популяризації національної культурної спадщини. Виконання фольклорних творів в академічному репертуарі розширює виразні можливості вокаліста, дозволяє глибше усвідомити національну музичну спадщину та сприяє розвитку технічних навичок і емоційної виразності. Різноманіття тембрових і стилістичних варіацій, притаманних обробкам народних пісень, сприяє унікальній інтерпретації, яка залежить від індивідуального стилю виконавця та додає українському музичному мистецтву багатозначності й актуальності.

Список використаних джерел

1. Карчова Ю. С. Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини XX – початку XXI століть: автореф. дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2016. 19 с.

2. Ковбасюк А. М. Український пісенний фольклор у професійному формуванні вокаліста (на прикладі Львівської вокальної школи другої половини XX – початку XXI століття): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства.: 17.00.03. Одеса, 2017. 16 с.

Приходько Аліса Андріївна

здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» I року навчання

ОПП «Музичне мистецтво»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: a09928719@gmail.com

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений артист України **Фурдичко Андрій Орестович**

ІСТОРИЧНІ ВИТОКИ ТА РОЗВИТОК СТИЛЮ POSTMODERN JUKEBOX

Актуальність. Ретро-стилі в сучасній музиці, зокрема через творчість Postmodern Jukebox, демонструють значущий інтерес аудиторії до оновлення музичної спадщини. Переосмислення сучасних хітів у стилях джазу, свінгу, блюзу та рокабілі дозволяє повернути до життя культурні традиції, пристосувавши їх до сучасності. Вивчення цього явища дає змогу глибше зрозуміти, як поєднання минулого й теперішнього сприяє розвитку музичних жанрів і розширює горизонти популярної музики.

Мета: дослідження історичних коренів стилю Postmodern Jukebox і розуміння їхнього підходу до інтеграції ретро-естетики у виконанні сучасних хітів

Основні результати дослідження

Ретро-стилі, такі, як: джаз, свінг, блюз та рокабілі, - виникли на початку XX століття як новаторські музичні напрями, що відображали соціальні та культурні зміни того часу. Наприклад, джаз, який зародився в Новому Орлеані, об'єднував елементи афроамериканської музики, блюзу та регтайму, створюючи нову форму музичної виразності, яка дозволяла імпровізацію і свободу в інтерпретації. Свінг, що набув популярності у 1930-х роках, вирізнявся енергійністю та акцентом на ритмічній складовій, завдяки чому став улюбленим стилем танцювальної музики. Водночас блюз привертав увагу глибиною емоційного вираження, темами особистих переживань і соціальної нерівності.

Відродження інтересу до цих стилів у сучасній культурі пояснюється їхньою емоційною глибиною та здатністю створювати відчуття зв'язку з минулим. Сучасні виконавці, серед яких і Postmodern Jukebox, використовують ці історичні стилі, щоб привернути увагу до культурного спадку, одночасно збагачуючи їх сучасним змістом. Це явище є підтвердженням того, що класичні жанри продовжують залишатися джерелом натхнення для нових музичних форм.

Ретро-поп – це своєрідний стиль, що поєднує в собі сучасні хіти та естетику музики минулих десятиліть. Postmodern Jukebox є одним із найвідоміших колективів, що популяризує цей стиль, виконуючи сучасні пісні у стилях, характерних для першої половини XX століття. Їхній підхід дозволяє поєднувати актуальні музичні тенденції з традиційною ретро-естетикою, зберігаючи впізнаваність пісні та одночасно додаючи їй нових відтінків. Вони адаптують сучасні хіти у різноманітні стилі, як-от джаз, блюз, рокабілі та свінг, надаючи їм особливий шарм і роблячи їх доступними для ширшої аудиторії. Такий підхід дозволяє слухачам переосмислити знайомі композиції, відкриваючи для себе нові грані знайомих пісень. Стиль Postmodern Jukebox можна розглядати як приклад музичного «мосту» між минулим та сьогоденням, що відкриває нові можливості для музичної комунікації та культурного обміну між поколіннями.

Постмодернізм у мистецтві характеризується інтересом до гри з формою, стилем та жанром, і творчість Postmodern Jukebox чудово ілюструє ці принципи. Постмодерністська естетика передбачає активне використання цитування, змішування різних жанрів, а також інтеграцію сучасних елементів у традиційні форми. Postmodern Jukebox, створюючи свої інтерпретації сучасних пісень, привносять до них елементи старих стилів, тим самим створюючи унікальне звучання, що поєднує сучасне та ретро.

Це поєднання є основою унікальності стилю гурту і, в ширшому сенсі, може бути розглянуте як один із проявів постмодернізму у музиці. За результатами дослідження, такий підхід дозволяє музикантам зберігати зв'язок з культурною спадщиною минулого і робити її цікавою та зрозумілою для

сучасних слухачів. Постмодернізм дозволяє Postmodern Jukebox використовувати знайомі теми, але в новій інтерпретації, завдяки чому кожна пісня стає свого роду культурним діалогом між минулим і теперішнім.

Однією з найважливіших характеристик творчості Postmodern Jukebox є ретельно продуманий виконавський стиль, що підкреслює ретро-естетику їхньої музики. Вокал у їхніх піснях змінюється залежно від стилю, в якому виконується композиція: у джазових інтерпретаціях вокалісти застосовують техніки імпровізації та своєрідного «відлуння» ритму, тоді як у свінгових композиціях наголошують на динаміці та ритмічності.

Використання традиційних інструментів також відіграє ключову роль у створенні ретро-атмосфери. Наприклад, контрабас, труба, саксофон, піаніно і барабани відтворюють стиль джазових та свінгових оркестрів, що додає композиціям аутентичності. Вибір інструментів та вокальна манера виконання допомагають створити ефект подорожі в часі, повертаючи слухачів у атмосферу минулого століття. Така увага до деталей робить виступи гурту цілісним естетичним досвідом і надає їм неповторності.

Висновки

Проведене дослідження вказує на те, що творчість Postmodern Jukebox є важливою частиною сучасної музичної культури, де зберігається культурна спадщина минулого, адаптована до сучасних умов. Їхній стиль – «ретро-поп» – дозволяє слухачам знову відчувати естетику минулих епох через призму сучасної музики. Вони не тільки популяризують джаз, свінг, блюз та рокабілі, але й вносять свій внесок у розвиток цих жанрів, роблячи їх цікавими для молодого покоління слухачів.

Постмодерністський підхід, використаний у творчості Postmodern Jukebox, відображає загальні тенденції сучасного мистецтва, де основою є гра зі стилями, жанрами та епохами. Їхня здатність об'єднувати музичні культури різних епох сприяє новому розумінню цінності музичної спадщини та забезпечує культурний зв'язок між поколіннями.

Таким чином, творчість Postmodern Jukebox є прикладом того, як музичні традиції можуть переосмислюватися у нових контекстах, забезпечуючи зв'язок минулого з теперішнім і майбутнім. Вони створюють платформу для взаємодії музичних культур, пропонуючи нове сприйняття як для класичних жанрів, так і для сучасної музики. Це підтверджує актуальність збереження та оновлення музичної спадщини через переосмислення й творчі експерименти.

Список використаних джерел

1. Бей А. Джаз і еволюція популярної музики: Ретроспектива. *Журнал музичної історії*, 2020.
2. Литвиненко А. Ретро та модерн: Естетика у музиці XX-XXI століть. Київ: Академвидав, 2019.
3. Сміт Дж. Постмодернізм у музиці: Змішування старого та нового. Оксфордський університет, 2018.
4. Шевченко І. Сучасна українська музика: Вплив світових тенденцій. *Вісник Національної музичної академії України*, 2020.

Семеницька Ірина Олегівна

здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» I року навчання

ОПП «Музичне мистецтво»

Київський національний університет культури і мистецтв

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3526-7226>

e-mail: semenitska2@gmail.com

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,

доцент **Бондаренко Андрій Ігорович**

КОМПОЗИТОРСЬКИЙ СТИЛЬ АНАТОЛІЯ КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО ЯК СИНТЕЗ РОМАНТИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ ТА УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ

Актуальність. Дослідження композиторського стилю Анатолія Кос-Анатольського як синтезу романтичної традиції та українського фольклору має важливе значення для глибшого розуміння процесів інтеграції народних музичних традицій в академічне мистецтво. Вивчення цієї теми дозволяє розкрити особливий підхід композитора та сприяє збереженню та розвитку національної музичної спадщини та формуванню цілісного уявлення про українську музичну культуру XX століття.

Метою дослідження є аналіз композиторського стилю Анатолія Кос-Анатольського як унікального поєднання романтичної традиції та українського фольклору. Дослідження спрямоване на виявлення характерних рис цього синтезу, його ролі у збереженні національної музичної спадщини, а також впливу на розвиток сучасної української музики.

Основні результати дослідження

Анатолій Йосипович Кос (1909–1983), відомий під мистецьким псевдонімом Кос-Анатольський був видатним композитором і неперевершеним наставником багатьох музикантів. У своїй композиторській діяльності він активно використовував мелодичні, гармонічні та ритмічні особливості народної музики, насичених глибиною почуттів і пісенністю, які органічно поєднуються із класичними музичними формами.

Український фольклор став невід'ємною частиною стилю А. Кос-Анатольського, а майстерне втілення українського побуту є однією з ключових рис його творчості. Композитор не лише звернув увагу на народні мелодії, але й органічно вплив народні інтонації у свої твори створивши оригінальні музичні теми що нагадують традиційні українські пісні та танці. Анатолій Кос-Анатольський втілює у своїй музиці світ багатих народних традицій, відображаючи теми танцю, лірики, гумору та весілля. Завдяки цьому його твори звучать яскраво відтворюючи дух українського фольклору і сповнені щирості емоційної глибини. Фольклор простежується як у мелодіях, так і в ритмах його творів. Народні пісенні форми, коломийкові ритми та гуцульські мотиви є важливими елементами його творів, які природно перепліталися з гармонійними структурами, характерними для романтичної музики. Це дозволило йому підкреслити власну народну ідентичність, зберігши при цьому універсальні цінності та виразність музики.

Анатолій Кос досяг успіху в широкому спектрі музичних жанрів, від опери та балету до інструментальної музики для різних ансамблів, хорової музики, кантат та ораторій. Однак саме романси, які часто називав сам композитор «солоспівами», займають першочергове місце в його творчості. Твори композитора, що вирізняються стилістичною оригінальністю та співучою лірикою, стали широко відомими в СРСР і навіть після його смерті у 1983 році, ставши справжнім скарбом української національної культури.

Анатолій Йосипович підтримував тісні творчі стосунки з львівськими митцями, зокрема з солістами оперного театру та народними артистами

України. Прислухаючись до їхніх побажань і постійно коригуючи свої творчі задуми з майбутніми виконавцями, враховуючи їхні стилі та виконавські прийоми. Особливу увагу композитор приділяв створенню сольних пісень для колоратурного сопрано, які об'єднав у цикл творів, відомих під назвою «Солов'їні романси». Цей цикл романсів відображає чуттєві настрої та образи і є репрезентативним для української вокальної спадщини. [3, с. 50]

Композитор часто використовував у своїх творах гуцульські, лемківські та буковинські народні мотиви. Серед його відомих творів, заснованих на фольклорному жанрі, особливе місце займають пісні та інструментальні п'єси, що відображають карпатський колорит і ритми. Серед таких творів можна виокремити такі інструментальні п'єси: «Гуцульська токата», «Буковинська сюїта», «Закарпатська рапсодія», обробка пісні «Зоряна ніч», балет «Хустка Довбуша». Крім того, А. Кос-Анатольський створював обробки народних пісень, таких, як: «Чом, чом не прийшов», «Ой літає соколонько», «Ой, прийшов я до двора», «Як поїхали гуцули на нараду в Київ», «Вже вечір вечоріє», «А вже третій вечір», «Чом, чом земле моя», «Ой на горі сніг біленький», «Не питай, чого в мене заплакані очі». Ці пісні не лише впорядковують народні мелодії, але й зберігають дух традиційних обрядів та повсякденних пісень.

Як один з найяскравіших прикладів оригінального романсу, створеного на фольклорній основі, розглянемо твір «Ой піду я межі гори». Мелодія побудована на характерних народних інтонаціях, а його ритмічна структура і форма наближена до концертної арії та рапсодій для вокальних інструментів. Твір яскраво передає дух і атмосферу Карпатського регіону України з його чудовою природою та унікальною народною культурою. Слухач переноситься у чарівний світ карпатського пейзажу з високими «смерековими лісами і борами», таємничою красою гір і мелодійністю народних мотивів. Усе це розмаїття образів майстерно втілено у масштабній двочастинній композиції.

Перша частина пісні «Ой піду я межі гори» має пізньоромантичний характер і використовує гуцульські мотиви, які відчуються вже з перших тактів. Фермати, які композитор включив у цій частині, сприяють

уповільненню музичних фраз, створюючи спокійний і розтягнутий ритм. Фортепіано виконує підтримуючу роль, який імітує людський голос наче відлуння, що власне характерні для гірського рельєфу відлуння створює відчуття народної пісні, що співається «на природі». У цьому розділі підкреслюється віртуозність виконавця, адже фортепіано грає гнучку мелодичну лінію, подібну до інтонацій голосу. Варто підкреслити, що у тактах 13 та 14 підвищені четверта та шоста ступінь, яка є характерною ознакою гуцульського фольклору, яка додає особливої емоційної напруги і колориту.

Другу частину пісні композитор встановлює чіткий ритм, який нагадує гуцульські танці. У тактах 35 та 36 підвищений сьомий ступінь, який підсилює напруженість, зберігаючи гармонійне відчуття композиції. З тактів 44 по 73 відчувуються коломийковий ритм, який створює особливу атмосферу коли народний колорит поєднується з академічною витонченістю. Романс завершується розкішною кодою, в якій блискучий колоратурний вокал підсумовує розвиток обох контрастних тем, додаючи витонченості та виразності фінальним відлунням. [1, с. 107]. Важливо зазначити, що ці прийоми використовуються не заради віртуозності, а як частина більш глибокого символічного та смислового змісту твору, що відображає емоційні та художні наміри композитора в контексті його виконавського стилю. Твір підкреслює глибоку емоційність, характерну для стилю композитора та демонструє романтичний підхід до музичного матеріалу.

Романтичним оповіданням та пісням Анатолія Кос-Анатольського часто притаманний ліричний настрій, який підкреслює глибину змісту тексту. Натхненний красою української поезії, він написав низку музичних композицій на тексти видатних українських поетів, які увійшли до циклу «Солов'їні романси», серед яких Тарас Шевченко, Леся Українка та Іван Франко; саме через тексти та поєднання глибини українського поетичного слова з музичною образністю передається унікальний стиль Анатолія Кос-Анатольського. Романси зазвичай складаються з двох частин: спочатку він створює м'який, ліричний настрій, а потім поступово нарощує емоційну напругу. Така структура робить романси одним з найяскравіших прикладів української романтичної

музики, де музика і поезія утворюють гармонійне ціле, а ліричний настрій підсилює глибину тексту.

Висновки

Узагальнюючи викладені спостереження можна зробити висновок, що творчість Анатолія Кос-Анатольського характеризується майстерним поєднанням романтичної музичної традиції з елементами українського фольклору. Композитор вдало інтегрував народні інтонації, ритмічні структури та мелодичні звороти у свої твори, створивши унікальний стиль народної музики, що яскраво виражає українську ідентичність.

Гуцульські мотиви надають його композиціям особливого народного колориту, а майстерне застосування цих мотивів – емоційної виразності. Найяскравішим прикладом такої композиції є пісня «Ой піду я межи гори», в якій автор поєднав дух і барви Карпат. Композитор поєднував музику і поетичну мову, створюючи твори, сповнені ліризму і драматизму. Більшість його творів – це романси, обробки народних пісень, хорові твори, опери та балети. Він цитував вірші Тараса Шевченка, Лесі Українки та Івана Франка, і через свою музику глибоко виражав емоційні образи та українську духовність. Творчість Анатолія Кос-Анатольського є яскравим прикладом підкреслення української національної ідентичності через музику. Водночас його твори вирізняються універсальною художньою цінністю та емоційною виразністю, що робить їх значущими не лише для української, а й для світової музичної культури.

Список використаних джерел

1. Волинський Й. Анатолій Йосипович Кос-Анатольський : нарис про життя і творчість Київ : Мистецтво, 1965. 70 с.
2. Дубровний Т. А. Кос-Анатольський у спогадах сучасників. Львів : Аз-Арт, 2009. 138 с
3. Кос-Анатольський А., життя і творчий шлях. URL: <https://studwood.net/2454898/kulturologiya/tvorchist> (дата звернення: 17.09.2024).
4. Кос-Анатольський А. С. П. Людкевич. К., 1951. 47 с.
5. Культурне життя в Україні. західні землі : Документи і матеріали (1995). 750 с.

6. Ніколаєва Л. Солоспів Анатолія Кос-Анатольського як феномен української камерно-вокальної музики. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27536/04-Nikolaieva.pdf?sequence=1> (дата звернення: 23.09.2024).
7. Митці України. А. В. Кудрицький. 1992. 849 с.
8. Терещенко А. К. Анатолій Кос-Анатольський. Київ : Муз. Україна, 1986. 80 с.
9. Центральний держ. музей літератури і мистецтва. https://oldcsam.archives.gov.ua/includes/uploads/opisy/Kos_AY_opys_1.pdf.
10. Щурик Б. А. Вокальна творчість А. Кос-Анатольського. *Молодь і ринок*. 2011. №3 (74). С. 106–108

Семенюк Руслана Віталіївна
здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» І року навчання
ОПП «Музичне мистецтво»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: rusya.mareta02@gmail.com
Науковий керівник: кандидат педагогічних наук,
доцент **Остапенко Лариса Вікторівна**

ЗАСТОСУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНОЇ ПАРАДИГМИ ГОЛОСУ МЕЦО-СОПРАНО НА ПРИКЛАДІ РЕПЕРТУАРУ ЛАРИСИ РУДЕНКО

Актуальність. Актуальність теми зумовлена інтересом до сучасного вокального мистецтва, зацікавленістю до вивчення нових стилістичних підходів у репертуарі мецо-сопрано та потребою дослідження вокальної спадщини видатних українських виконавців. Популяризація таких вагомих, але маловідомих постатей української культури, як Лариса Руденко, виступає одним із надважливих завдань сьогодення.

Мета. Розглянути та проаналізувати окремі твори, виконувані Ларисою Руденко, з точки зору вокально-технічних особливостей; виявити основні інтерпретаційні прийоми співачки на прикладі її репертуару.

Основні результати дослідження

Лариса Руденко демонструвала вражаючу майстерність у своїх сольних концертах, представляючи широкий та різноманітний різножанровий репертуар мецо-сопрано. Вона чарувала слухачів неперевершеним виконанням романсів таких великих композиторів, як: М. Лисенко, К. Стеценко, Л. Бетховен, Ж. Бізе, Г. Доницетті, К. Сен-Санс та інші. Важливим внеском у розмаїття української культури було перше виконання співачкою творів українських композиторів ХХ століття, таких, як: К. Данькевич, Ф. Надененко, Ю. Мейтус, І. Шамо.

Також репертуар співачки включав в себе багато українських народних пісень в обробках таких композиторів, як: М. Лисенка, А. Єдлиčka, Б. Лятошинського, Г. Майбороди. У скарбниці виконаних творів співачки налічується близько 50 оперних партій, зокрема, Амнеріс («Аїда» Дж. Верді), Ульріка («Бал-маскарад» Дж. Верді), Памела («Фра-Дьяволо» Д. Обер), Соломія («Богдан Хмельницький» К. Данькевича), Стеха («Назар Стодоля» К. Данькевича).

У роботі над вокальними партіями в оперному театрі, Лариса Руденко використовувала систему К. Станіславського. Ця система допомагала їй створювати жіночі образи в оперних виставах реалістичними та переконливими. Для цього співачка починала з дослідження історичних подій, традицій народу, знання етикету та моди певного періоду. Наприклад, під час підготовки ролі Поліни для Лариси Руденко оперний режисер М. Смолич поставив перед нею завдання створити образ благородної молодої жінки ХХ століття. Зокрема, вимагалось від співачки володіння голосом по всьому регістру та дотримання елегантною лаконічною манери у виконанні. Як він сам зазначав: «Звучання голосу повне, красиве, соковите, але без нагнітання і афектації. Фразування потрібне м'яке, без різких контрастів, нюансування звука плавне, без різких змін». [3, с. 12] Із завданням Лариса Архипівна відмінно впоралась, і її дебют у цій ролі був успішним.

Ще одним проявом таланту видатної співачки став образ Варки з опери «Перша весна» Г. Жуковського. Лариса Руденко вдало передала головну думку твору – основний сенс життя полягає у чесній та самовідданій праці. Її виконання передавало заклик героїні, яка розуміла, що «ніколи не слід втрачати віру у себе і ніколи не пізно обрати правильний шлях у житті». [3, С. 16] Колега Лариси Руденко по сцені Борис Гмиря пильно стежив за її ростом протягом двадцяти років, і про це він казав так: «Радісно було стежити за розквітом її таланту. Немов троянда на світанку, актриса свіжіла, вбиралась у красу, відшліфовувала свою вокальну майстерність. У голосі її краще заблищала верхня теситура. Рівність звучання на всьому діапазоні стала немов природною. Регістри зрівнялись, наче притерлись один до одного, майже не відчувались

переходи. Грудні ноти нижнього регістру вільно звучали, не змінюючи тембру». [1, с. 31]

Наголошуючи на широкій різноплановості репертуару видатної співачки та високій вокальній майстерності, яскравим прикладом твору для мецо-сопрано, із виконуваних нею партій, можна виокремити романс Зібеля «*Si le bonheur a sourire*» в українському перекладі «Коли життя твоє було безхмарним» (переклад Т. Козій) з опери Ш. Гуно «Фауст». Виконання камерних творів невеликих за обсягом вимагає наполегливої праці співака та уважного ставлення до кожного нюансу і вдумливої роботи над усіма музичними виразами композитора для розкриття цілісного образу. У таких творах, які тривають короткий проміжок часу, потрібно передати глибокий світ почуттів героя, його історію життя, що вимагає особливої виразності та емоційного виконання. В даному романсі досить гнучке динамічне нюансування, що виражає емоційні інтонації вокальної партії та простежуються два емоційних настрої протягом даного романсу: лірично-сумне та експресивне наприкінці.

Аналізуючи вокальну партію, можна констатувати, що вона доволі плавна, витримана у робочому діапазоні мецо-сопрано (c1-e2), але окремої уваги потребують стрибки зі зміною регістрів в кінці фраз та інтонування альтерованих ступенів при відхиленні в споріднені тональності. Основне завдання у цьому творі – це кантиленність звучання. Навички кантиленного співу в академічній манері включають в себе вироблення вокалістом здатності протягувати голосні звуки, максимально подовжуючи їх звучання. У академічному співі голосні звуки, такі як: «а», «о», «і», «е», - повинні бути уніфікованими: округленими та прикритими. Навичка кантиленного співу розвивається на основі оптимального співацького дихання, яке забезпечується правильним дихальним механізмом, зокрема, нижньореберно-діафрагматичним диханням. Вироблення вокальної кантилени передбачає початок роботи над новим музичним твором у повільному темпі з максимальним використанням *legato*, і вже тільки після досягнення точності в інтонації та правильного

виконання складних інтервалів можна поступово переходити до виконання твору у потрібному темпі (*Andante*).

Даний романс ставить перед співачкою певні вокально-технічні задачі, але витриманий в одному темпі та емоційному діапазоні. Даний романс являє собою ще і мовленнєву складність. Працюючи над іноземним текстом, важливо приділяти увагу правильній вимові слів, слухати аудіозаписи для підтримки аудіального сприйняття. Неправильна вимова може змінити значення слова, тому важливо усвідомлювати це під час вивчення.

Ще одним зразком кантиленного твору із репертуару Лариси Руденко є пісня Одарки «Ой казала мені мати» з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Насичений народопісними інтонаціями, даний твір є однією з перлин української оперної класики. Для правильної і досконалої інтерпретації твору важливо розуміти загальний образ Одарки – дружини досвідченого козака Карася. Композитор надав їй різноманітних рис, що розкриваються у сольній арії з третьої дії, де вона постає перед глядачем ліричною героїнею, що з гумором та сумом згадує свою молодість.

Ліричні риси, що розкриваються в образі Одарки у даному творі, втілилися у вокальній партії пісні. Плавна кантилена у середньому регістрі звучить у зручному робочому діапазоні мецо-сопрано, який у даному творі вид c_1 до f_2 . Із вокальних складнощів можна відмітити лише стрибки зі зміною регістрів. Однією із вокальних складнощів можна зазначити виконання високих нот на тихому нюансі, що вимагає від виконавця гарної технічної підготовки.

Пісня Одарки має просту куплетну форму і складається з чотирьох куплетів, що виконуються у легкому рухливому темпі (*allegretto*). Однак кожен куплет вимагає індивідуального підходу вокалістки для передачі художнього змісту, незважаючи на однаковий музичний матеріал. Завдяки насиченій емоційно-психологічній барві ця пісня стає чудовим прикладом вірної інтерпретації співачкою образу Одарки та її сценічної реалізації.

Висновки

Головним у контексті репертуару Лариси Руденко є його різнобічність та різножанровість. Цей аспект дозволив їй не лише продемонструвати свою

вишукану майстерність та талант у виконанні різних музичних жанрів, але й відіграти важливу роль у формуванні виконавського дискурсу свого часу.

Аналізовані твори з концертної програми у вокально-виконавському плані, їх інтерпретаційні аспекти є яскравими прикладами кантилені, яка характеризується плавним ліричним мелосом, виразними емоціями та глибоким поетичним змістом. Кантилена, як жанр, надає можливість виразно передати емоційне наповнення та поетичний зміст через мелодійні лінії та вокальні фрази. Обидва твори демонструють майстерність композиторів у створенні виразних вокальних партій, а також важливу роль кантиленної пісні у передачі емоційного та поетичного змісту оперної музики. Вони залишають невід'ємну та неповторну частину оперного репертуару та слугують прикладом вишуканої вокальної майстерності та емоційного виконання.

Список використаних джерел

1. Гмиря Б. Творчий розквіт. Соціалістична культура. №1. 1962. С. 31.
2. Гнидь Б.П. Виконавські школи України. Київ: НМАУ, 2002. 96 с.
3. Грисенко Л. Лариса Руденко. Київ: Музична Україна, 1978. 120 с.
4. Лариса Руденко. Примадонна Київської опери. URL <https://art.lib.kherson.ua/ru-larisa-rudenko-primadonna-kiivscoi-operi.htm> (дата звернення 24.10.2024)

Серьогін Сергій Ігорович

здобувач вищої освіти ОС «Магістр» I року навчання

ОПП «Музичне мистецтво»

Київський Національний університет культури і мистецтв

e-mail: sereginsergej93@gmail.com

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,

доцент ***Скопцова Олена Михайлівна***

ОСОБЛИВОСТІ АРАНЖУВАННЯ АВТОРСЬКИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ НАРОДНОГО ХОРУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ О. БІЛАША ТА І. ШАМО)

Актуальність дослідження полягає у вивченні унікальних прийомів, що використовуються для адаптації авторських пісень до виконання народним хором. Оригінальні композиції Олександра Білаша та Ігоря Шамо займають визначне місце в українському музичному мистецтві, що підкреслює важливість збереження та розвитку національної музичної традиції в нових аранжуваннях.

Мета роботи – виявити особливості аранжування авторських пісень для народного хору на прикладі творчості О. Білаша та І. Шамо та визначити способи адаптації їхніх музичних творів до специфіки народного хору.

Основні результати дослідження

У процесі дослідження було виокремлено кілька ключових елементів аранжування авторських пісень для народного хору, кожен із яких вимагає особливого підходу до розуміння та інтерпретації композицій.

Мелодична структура. Мелодика пісень О. Білаша та І. Шамо вирізняється яскраво вираженою інтонаційною лінією, яка формує основу емоційної виразності. Ці мелодії насичені національним колоритом, що нагадує мотиви українського фольклору. Для народного хору важливо передати цю інтонаційну чистоту й ліричність. У пісні «Києве мій» мелодія підкреслює образ міста через ліричність і тонку драматичність, відображаючи любов і прихильність до рідного Києва. Народний хор може доповнити головну мелодійну лінію через вкраплення додаткових голосів, створюючи гармонійне обрамлення, що акцентує силу почуттів. У «Лелеченьках» мелодія є ще більш особистісною та сентиментальною, передаючи емоційний стан розлуки та спогадів. В аранжуванні для хору важливо зберегти цю інтонаційну чутливість, аби кожен голос міг доповнювати основну лінію.

Гармонічна складова. Аранжування для хору потребує детальної роботи з гармонією, яка в авторських піснях може бути як простою та мінімалістичною, так і насиченою, де кожен голос доповнює загальне гармонійне тло. О. Білаш та І. Шамо часто використовують нестандартні гармонічні ходи, що збагачують загальне звучання і додають оригінальності. Для народного хору такі гармонічні відтінки вимагають адаптації, оскільки занадто складні акорди можуть втратити свою виразність у хоровому виконанні. Проте певна стилістична мінімізація в гармонії може зберегти потрібну атмосферу та підкреслити індивідуальність твору. Натомість як приклад у творі «Лелеченьки» в аранжуванні для народного хору, Станіслав Павлюченко підкреслював індивідуальність гармонії авторської пісні, додаючи партіям складних акордів.

Формотворчі принципи. Форму творів О. Білаша та І. Шамо можна схарактеризувати як складну, яка включає зміну настроїв, побудову наростання та спаду динаміки, що сприяє створенню драматичної лінії. Ці композиції часто включають повторювані мелодійні фрази, що допомагає слухачеві «впізнавати» мотив і проникати в його зміст. Наприклад, пісня «Києве мій» має структуру, що дозволяє розвивати наративний образ міста, з поступовим наростанням емоцій. Хорове аранжування може підкреслити цю драматургію через зростання динаміки та посилення звучання до кульмінації, що відображає силу почуттів. Для хорового аранжування важливо врахувати цю драматургічну послідовність, використовуючи контрасти у звукових блоках, збільшення або зменшення динаміки та зміни тембрових відтінків. Також доцільно використовувати прийоми «діалогу» між групами голосів, щоб посилити ефект драматичності.

Ритмічна організація. Ритм у піснях О. Білаша та І. Шамо часто є одним із визначальних елементів, що формує музичний характер твору. Наприклад, ритмічні схеми можуть базуватися на традиційних танцювальних ритмах (гопак, козачок), які надають музиці яскравої динаміки та енергії. На противагу в «Лелеченьках» О. Білаша ритмічна структура спокійніша, що сприяє створенню медитативного настрою. Ритм має звучати плавно, немов відлуння спогадів, тож аранжування повинно звертати увагу на рівномірній, м'якій ритмічній лінії, яка надає хору виразності. В ту ж саму мить – імітація крику лелеченьок («Лю-лю») в партії тенорів є ритмічним штрихпунктиром твору, який важливо утримати при хоровому виконанні. Також важливо дотримуватись чіткості ритмічних акцентів, оскільки втрата ритмічної основи може розмитись при великій кількості голосів. Хормейстер має застосовувати прийоми, які допоможуть уніфікувати ритм, розділяючи фрази на частини для тренування чіткості та злагодженості.

Емоційна насиченість та виразність. Олександр Білаш і Ігор Шамо обидва працювали над створенням творів, які, зберігаючи національну основу, мали привабливість для сучасної аудиторії. Їхні композиції наповнені емоційною глибиною, що вимагає особливого підходу до інтерпретації.

Наприклад, у творах Білаша часто відчувається лірика, яка тонко поєднується з меланхолією та елегійністю, тоді як музика Шамо характеризується більш експресивними інтонаціями та ритмічними зсувами, що додають драматичного ефекту.

Синтез народного та сучасного. Обидва композитори використовують засоби, які об'єднують традиційні елементи народної музики з інноваційними прийомами, надаючи творам особливого звучання. Наприклад, Шамо нерідко експериментує з додаванням джазових або академічних інтонацій, які вдало поєднуються із загальним народним тоном. Білаш же залишається ближчим до традиційних мотивів, але використовує сучасні гармонійні та ритмічні рішення. В аранжуваннях для народного хору важливо знайти баланс між інноваціями та збереженням традиційних рис, щоб не втратити сутність оригінальної музики.

Висновки

Результати дослідження показують, що аранжування авторських пісень для народного хору дозволяє підкреслити унікальність національної традиції, зберігаючи при цьому індивідуальність авторів. У творах О. Білаша та І. Шамо досягнуто синтезу народного та сучасного звучання, що може стати основою для подальшого розвитку репертуару народних хорових колективів.

Список використаних джерел

1. Воробей, В. Мистецтво хорового аранжування, 2018. С. 12-25.
2. Гнатюк, Н. М. Інтерпретація сучасної української музики в народному хорі. *Українська музична культура*. 2011. №2. С. 25-39.
3. Григорчук Е. Методика аранжування вокально-хорових творів різних видів і стилів у практиці сучасної української музичної освіти» навчально-методичний посібник. Ізмаїл: ІДГУ, 2019. С. 59-66.
4. Маслій М. Улюблені пісні ХХ сторіччя. 2019.
5. Шамо, І. Пісні для хору та ансамблів. Київ: Музична Україна, 1982. С. 10-28.

Сорока Катерина

здобувачка вищої освіти ОС «Магістр», І року навчання

ОПП «Музичне мистецтво»

ПВНЗ «Київський університет культури»

e-mail: ketrinsong0825@gmail.com

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,

доцент **Дорофєєва Вероніка Юрївна**

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У НОМЕРАХ УЧАСНИКІВ ВІД УКРАЇНИ НА КОНКУРСІ «ЄВРОБАЧЕННЯ»

Актуальність. Протягом всього періоду участі України у «Євробаченні» (2003 – 2024 рр.) можна помітити різнохарактерні та багатожанрові виступи співаків. Їх номери мали як яскраво виражені самобутні національні мотиви та елементи української традиційної культури, так і звичні для іноземної аудиторії американські чи європейські вокально-сценічні аспекти. Заслужує дослідницької уваги той факт, що саме в період яскравої демонстрації національних мотивів у власних виступах конкурсанти від України посідали переможні місця. У цьому полягає актуальність обраної теми дослідження.

Метою роботи є визначити особливості втілення національних елементів на конкурсі «Євробачення» в номерах учасників від України.

Основні результати дослідження

Пісенний конкурс «Євробачення» та теоретично-виконавські аспекти, пов'язані із ним, сьогодні активно вивчаються у вітчизняному науковому просторі. Серед дослідників, що звертали увагу на дану тему відмітимо: К. Акнджі, А. Бойко, О. Гончарову, М. Дружинець, А. Колдомасова, О. Ковріжкіну, Я. Кириленко, Р. Кучера. Актуальною у контексті даного дослідження є публікація М. Пилипчук «8 найяскравіших виступів на «Євробаченні» за всю історію конкурсу», де аналізуються виступи деяких учасників від України [6].

У процесі здійснення дослідження особливу увагу привернули концертні виступи конкурсантів, чий номери яскраво і виражено представляють національну етнічну культуру та мелос України. Серед таких номери: Руслани Лижичко, колективів «Go_A» та «Kalush Orchestra» та Джамали.

Аналізуючи фольклорну творчість та національні елементи української культури, слід відмітити, що у пісенній скарбниці нашого народу налічується значна кількість різновидів пісенних жанрів, пов'язаних із родинно-побутовою обрядовістю, козацтвом та військовою справою, історичними подіями та календарно-обрядовим циклом тощо. І саме до календарно-обрядових пісень звернулися учасники конкурсу «Євробачення» 2021 року від України гурт «Go_A», взявши за основу свого вокального номеру веснянки. Їх композиція «SHUM» представляє собою українську веснянку в сучасній електронній версії

[3]. Мелодія пісні написана авторами із використанням традиційних для української пісенності інтервалів: ч4 та ч5, а її текст музиканти К. Павленко та Т. Шевченко адаптували, доповнили і значно розширили, порівняно із народною версією.

На конкурсі «Євробачення» виконавці інтерпретували свою пісню виключно українською мовою, не використовуючи англomовний переклад. Солостка гурту К. Павленко виконувала веснянку в манері, наближеній до автентичної, притаманній українському традиційному вокалу. У техніці співачки добре відчутний спів на «твердому піднебінні», який є характерним для національного вокалу.

Переможці «Євробачення» 2022 року – фольк-реп гурт «Kalush Orchestra» із піснею «Stefania» у своїй інтерпретації також відтворювали елементи, що здавна зустрічаються в народній вокальній техніці українців. Хіт 2022 року був написаний солістом колективу О. Псюком та музикантами колективу Т. Музичуком, І. Діденчуком і В. Дужиком як присвята його матері Стефанії [5, С. 144]. У пісні музиканти поєднали декілька музичних стилів, зокрема: сучасний реп, а також фольклорно-етнічні мотиви.

Соліст колективу Т. Музичук використовує прийом співу на «твердому піднебінні», характерний для техніки народного вокалу, включаючи вигук-вставки: «Люлі-люлі-люлі-гой». Особливо яскраво це відчувається у приспіві. Колектив «Kalush Orchestra» включили до свого номеру сопілку додатково підкресливши національну ідентичність українським духовим інструментом.

Проте, вперше до української культури у власному концертному номері звернулася Р. Лижичко [3]. Надзвичайно вражаючим, експресивним, яскравим, сміливим та неординарним був концертний виступ співачки у далекому 2004 році, який приніс їй перемогу. Композиція стала компіляцією давнього етнічного мелосу гуцулів та сучасних течій поп- і рок-стилів [2]. Хіт розпочинається партією трембіт, що одразу занурили слухачів у атмосферу української музики. Гучний тембр та величний зовнішній вигляд інструментів, які використовувалися на початку номеру були використані з метою акценту уваги глядачів на незвичності, унікальності та самобутності етнічної музики

українців. Литаври, вступаючи після трембіт, своїм запальним і енергійним звучанням продовжують занурювати публіку в атмосферу національної музичної культури. На «Євробаченні» Руслана виконувала пісню «Wild Dances» двома мовами. У вокальному виконанні Руслани пісні «Wild Dances» переважає естрадна техніка із елементами національного традиційного співу українців. Так, наприклад, яскравим підтвердженням цьому є вокаліз після україномовної частини тексту. Співачка протяжно, на твердому піднебінні розспівує склад-вигук «Гей», плавно переводячи його у звук наближений до «о», а пізніше й «у».

Також відмітимо, що в пісні присутня значна кількість вигуків «Гей!» із кличними інтонаціями, що характерно для народних пісень українців, а також загалом для національної культури [7, с. 44].

Переможець «Євробачення» 2016 року від України співачка Джамала із піснею «1944» стала символом боротьби кримських татар за власну національну ідентичність і свободу. Композиція поєднує декілька стилів: ритм&блюз, соул та фолк. Автором тексту та музики стала сама виконавиця.

У своїй пісні вокалістка «розповіла» історію депортації кримських татар, що торкнулася і її родини. «До створення пісні Джамалу надихнули розповіді її бабусі Назилхан про депортацію кримсько-татарського народу, яку вона разом з 5-ма дітьми пережила, та останні події в анексованому Криму. За приспів співачка взяла слова кримськотатарської народної пісні «Ey, güzel Qırım» [1]. Текст композиції об'єднує англійську та кримськотатарську мови, акцентуючи таким чином увагу на національності співачки. Мелодія пісні насичена східними інтонаційними мотивами: півтоновими інтервалами та мугами, характерними для мусульманської культури (серед них і кримськотатарської та азербайджанської), що надають музичному малюнку імпровізаційний та самобутній характер [4].

Висновки

Розглядаючи концертні номери вітчизняних вокалістів на пісенному конкурсі «Євробачення», відмітимо, що представники від України, які зробили

акцент у своїх номерах на автентичності культури і музики свого народу, досить часто здобували перемогу. Включення традиційних для української пісенності вигуків «Гей!» до композиції «Дикі танці», «Гой!» до пісні «Стефанія», характерних мусульманських розспівів мугамів до твору «1944», використання чистих кварт та квінт у мелодії веснянки «Шум», застосування автентичної вокальної манери співачками К. Павленко, С. Джамаладіною, вокалістом і сопілкарем Т. Музичуком, додатковий акцент на національні елементи у костюмах артистів – все це викликало резонанс серед європейських глядачів та суддів конкурсу, успішно виокремивши українських артистів з поміж інших учасників.

Підтвердженням цьому є переможні виступи Руслани Лижичко, Джамали та Kalush Orchestra, а також високі результати дуету Jerry Heil&Alyona Alyona та гурту Go_A. Виключенням можна назвати виступ Верки Сердючки – вигаданого персонажа, який також був високо оцінений як глядачами, так і журі конкурсу.

Список використаних джерел

1. Акінджі К. Пісенний конкурс «Євробачення» як актуальне явище сучасної музичної культури. URL: <http://95.164.172.68:8080/khkdk-xmlui/handle/123456789/925> . (дата звернення: 11.10.2024).
2. Дружинець М. Пісенний конкурс Євробачення та вокальні телевізійні талант-шоу як фактор європеїзації та євроінтеграції української культури. URL: <https://app.amanote.com/v4.0.19/research/note-taking?resourceId=Fa3KAnQBKQvf0BhiNOpf> (дата звернення: 11.10.2024).
3. Дружинець М. Міжнародний пісенний конкурс Євробачення як важливий етап інтеграції української культури. URL : <https://journals.urau.ua/visnyknakkim/article/view/196582/196831> (дата звернення: 11.10.2024).
4. Колдомасов А. Чому пісенний конкурс «Євробачення» є універсальним та важливим засобом міжнародної комунікації? URL : https://adastra.org.ua/blog/chomu-pisennij-konkurs-yevrobachennya-ye-universalnim-ta-vazhlivim-zasobom-mizhnarodnoyi-komunikaciyi_1 (дата звернення: 11.10.2024).
5. Ковріжкіна О. Українські вокалісти у європейському пісенному конкурсі Євробачення. *Мистецькі пошуки* : зб.наук.праць. ФОП Цьома С. П. Суми, 2022. Вип. 1 (15). С. 143 – 149.

6. Пилипчук М. 8 найяскравіших виступів на «Євробаченні» за всю історію конкурсу. URL : <https://tykyiv.com/misteckij/top-8-naiiaskravishikh-vistupiv-na-ievrobachenni-za-vsiu-istoriiu-konkursu/> (дата звернення: 15.10.2024).
7. Стахевич О.Г. Основи вокальної педагогіки. *Природно-наукові теорії сольного співу*. Ч1. Харків Суми, 2002. 93 с.

Тітчук Вікторія Сергіївна

здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» І року навчання

ОПП «Музичне мистецтво»

ПВНЗ «Київський університет культури»

e-mail: vikyliakotitchuk@gmail.com

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,

доцент **Тормахова Вероніка Миколаївна**

ВПЛИВ ФОЛЬКЛОРУ ВОЛИНСЬКОГО РЕГІОНУ НА РОЗВИТОК ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА КІНЦЯ ХІХ- ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ (ЕСЕЙ)

Актуальність обумовлена соціокультурними змінами, які характеризують розвиток України наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. У складному і суперечливому процесі відродження й розбудови української національної культури важливу, при тому неоднозначну, роль відіграють місцеві, регіональні традиції і тенденції. Сучасний стан культури, зокрема музичної, певного регіону постає як специфічна субсистема, що містить у собі і поєднує місцеві особливості з загальнонаціональними устремліннями. Початок повномасштабної війни в Україні довів людям важливість української пісні, звичаїв, традицій та самобутнього етносу. Внаслідок культурно-музичне життя в регіонах стає дедалі більш насиченим, відображає нову, доволі суперечливу соціокультурну ситуацію в Україні. В цьому зв'язку актуалізується потреба дослідження розвитку української культури і в регіональному розвитку, оскільки культура окремого регіону – складова загальноукраїнської, більш того: ґрунт, на якому зростає і формується розмаїття української музичної культури загалом. Це повною мірою стосується найбільш віддалених від культурного центру держави регіонів, зокрема таких, як наприклад Волинь.

Мета: з'ясувати особливості розвитку музичної культури Волині наприкінці ХІХ – початку ХХІ століття як органічної складової української національної культури, визначити її місце та роль у розвитку сучасної української музичної культури.

Основні результати дослідження

Волинь. Цей самобутній і ні з чим незрівнянний куточок України й надалі спокійно та з достоїнством зберігає свою неординарність. Нелегко жилося волиняну. Та він не ламався, знаходив сили – випрямлявся та сіяв хліб, будував

хату, ростив дітей і творив. Творив своє неперевершене мистецтво. Найперше – пісню. Саме вона користувалася особливою пошаною волинського та й взагалі українського люду.

Волинськими стежками стрічаються люди цього загадкового краю. Здається, зовсім непримітні, якісь архаїчні. Але розговорившись, подивуєтесь мудрості, витонченому смакові, майстерності цих самовідданих хранителів народнопісенного мистецтва. Завжди пам'ятаються слова талановитої старенької полісянки з села Черче Камінь-Каширського району Зінаїди Кирилівни Козак, у якої я записувала жнивні пісні й попутньо занотувувала розповіді про традиції та звичаї, пов'язані з даним календарним циклом: «Як я вже нездужатиму, донечко, співати, то хоч нашепчу». А було їй о тій порі близько вісімдесяти й вельми нездужалось. Чекала розставання з білим світом. Але пісні прагнула залишити людям. Бо то справді душа народна, її думи, її мрії, її поривання. Недаремне улюбленою піснею в різних куточках Камінь-Каширщини є підскачна, або, як ще її називають, дрібушка:

*Пісеньки, пісеньки,
Скільки я вас вмію,
Позбираю в фартушок,
По полю розсію.
Ой як буде добре,
То я позбираю,
Як буде погано,
Зроду не згадаю.*

Останнє ніколи не виконувалось. Пісні співали народом і в щасті, і в горі. Та хочеться наголосити ось на чому: пісні тут сприймаються, як щось матеріальне, що його можна досягнути, «позбирати в фартушок», розсіяти по полю. А коли щось сіється, то воно мусить прорости, зійти, вродити. Не збере співачка свій щедрий засів – зберемо ми. Бо справжнє мистецтво завжди націлене в майбутнє.

І завжди в народі шанувались носії й охоронці народної творчості, народної пісні. Анкілена Павлівна Ілляшик із села Верхи Камінь-Каширського району говорить, що жодне весілля в селі не обходилося без її участі та участі її

чоловіка. За віщо ж їм така шана? За глибоке знання народної пісні, звичаїв і традицій волинян. Промовистим є й те, що першою піснею вона запропонувала ту, котрої ще маленькою навчилась від діда Лізара, який одного разу їм, юним пастушкам, сказав: «Хочу вас, дітки, перед смертю пісні навчити. Її ще за панщини співали». З того часу минуло багато років, але жодне слово, жоден нюанс мелодії не стерся в пам'яті народної співачки. Про що ж та пісня? Про велике кохання, про високу селянську мораль, про горду, хоч і бідну юну волинянку, яка, люблячи всім серцем, пам'ятає про свої статки, але водночас знає ціну своїй красі та працьовитості; про вірність у коханні, про всепермагаючу силу цього прекрасного почуття. Мудрий дідусь передав дітям як найдорожчий скарб старовинну пісню, аби не пішла вона разом із ним у небуття.

Висновки

Отакі вони, хранителі народнопісенної творчості, - самовіддані, талановиті, безкорисливі, жертівні й далекоглядні. Усе то непересічні особистості, люди чуйні, з багатою творчою уявою, тонким смаком, незалежно від освіти, і водночас надзвичайно вимогливі до себе.

Список використаних джерел

1. Дослідження фольклору Полісся в науковій спадщині провідних представників культури на Україні.
2. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис / Олекса Воропай. Т. I, II. Мюнхен: Українське видавництво, 1958.
3. Обрядовий музичний фольклор Волині та Західного Полісся : жанрово-регіональна антологія.

Ткаченко Ярина Вікторівна

здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» I року навчання

ОПП «Музичне мистецтво»

Київський національний університет культури і мистецтв

e-mail: yarina.lado21@gmail.com

Науковий керівник: заслужена артистка України, доцент,
професор з/н ***Кречко Наталія Михайлівна***

**ТЕМА ПРИРОДИ У ХОРОВОМУ ЦИКЛІ «ОСІННІ ПЕЙЗАЖІ» ВЕЛЬЙО
ТОРМІСА**

Актуальність теми полягає у зверненні до композиторського доробку видатного естонського композитора Вельйо Торміса, який при загальноновизнаній світовій значимості не так часто звучить на обширах української сцени.

Мета: окреслити особливості композиторського письма Вельйо Торміса, в контексті розкриття художньо-образної теми природи.

Основні результати дослідження

Вельйо Торміс (1930-2017) - естонський класик другої половини ХХ століття. Значна частина його творчості була присвячена саме хоровій музиці, і як зазначав сам композитор: «вся музика починається зі слів»⁶, а також говорив, що йому «потрібен тест для композиції, адже він не має «чисто музичних» ідей»⁷. [3, С. 1] Сучасники відмічали, що Торміс не міг писати музику для задоволення чи розваги, його музика мала казати про світ, людей та народи. Саме тому джерелом матеріалу для великої частини хорових творів Торміса є *регілаули*⁸, як основа значної частини його хорової творчості. У своєму доробку композитор має більше 500 творів, 200 з яких - це світська музика і здебільшого побудована в циклах. Одним з найяскравіших прикладів циклу хорів автора є цикл хорових мініатюр пейзажної лірики «Осінні пейзажі», написаний у 1964 році, на тексти Війві Луйк, що налічує у собі 7 мініатюр:

- I. «On hillssuvi» («Настає пізня осінь»)
- II. «Üle taeva jooksevad pilved» («По небу біжать хмари»)
- III. «Kahvatu valgus» («Бліде світло»)
- IV. «Valusalt punased lehed» («Смутно-червоне листя»)
- V. «Tuul kõnnumaa kohal» («Вітер над пусткою»)
- VI. «Külm sügisöö» («Холодна осіння ніч»)
- VII. «Kannarbik» («Верес»).

⁶ «All music starts with words»

⁷ «Needs a test for composing, that he does not have 'purely musical' ideas»

⁸ Регілаули - унікальний вид естонських народних пісень, що відіграють центральну роль в історії та культурі країни. Приблизно перекладені як «віршові пісні», регілаули містять однаково важливий текст і мелодію. Залишилися ключовою частиною повсякденного естонського життя до ХХ століття.

У цих мініатюрах змальовується краса осінніх пейзажів, їх фарб, а також образ природи, як вияв людського буття, філософії життя та глибини почуттів. Кожна з мініатюр триває кілька хвилин, в яких лаконічно, але яскраво образно змальована «пейзажна мить», яка несе яскравий асоціативний контекст людськими почуттями, або змальовує певну сторону буття. Не дивлячись на відносну самостійність кожної мініатюри, цикл створює цілісний панорамний вектор розвитку, який об'єднує всі мініатюри в єдиний філософсько-емоційний комплекс.

Для музичної мови Торміса притаманний цілий спектр композиторських технік: використання багатопарової хорової фактури, робота зі складними поліладовими комплексами акордів, поліметрія та поліритмія, різні види «звукових педалей», звукозображальні вокальні прийоми, що лежать за межами традиційної академічної вокалізації.

I мініатюра «On hillssuvi» («Настає пізня осінь»). Означена мініатюра «On hillssuvi» («Настає пізня осінь»), присвячена темі прощання з літом і настання глибокої осені, а також яскравим фарбам природи останніх теплих днів.

Зокрема для першої мініатюри притаманне використання солюючих партій на фоні «звукових педалей» у верхніх чи нижніх голосах, що згодом змінюються загальнохоровими репліками у гармонічній фактурі, які яскраво виражено підкреслюють речетативний характер, застосованого музичного прийому.

II мініатюра «Üle taeva jooksevad pilved» («По небу біжать хмари»). Мініатюра «Üle taeva jooksevad pilved» («По небу біжать хмари»), в якій яскраво змальовується швидкий, тривожний рух хмар по небу. Вона має контрастний характер по відношенню до попереднього твору. У цій мініатюрі переважає лінійне мислення акордовими комплексами, що рухаються паралельними сектакордами, інтервальними співставленнями паралельних кварт та терцієвих ходів.

На їх фоні композитор знову застосовує елементи вокально-хорового речитативу з виразною ритмічною організацією. В основній частині твору ми

бачимо ряд прийомів імітаційної фактури, які створюють елемент репризності, повторюючи основний інтонаційний матеріал I частини твору.

III мініатюра «Kahvatu valgus» («Бліде світло»). III мініатюра «Kahvatu valgus» («Бліде світло»), створюючи традиційний для композитора контраст для музичного матеріалу, присвячена образу похмурого осіннього ранку. У цьому творі переважають акордові комплекси, які плавно розвиваються в повільному темпі. Цікавим ефектом застосування цих комплексів є наявні гармонічні сполуки з розщепленою октавою, різні види септакордів, що в кінці фраз розв'язуються в прозору фактуру акордів.

IV мініатюра «Valusalt punased lehed» («Смутно-червоне листя»). Мініатюра «Valusalt punased lehed» («Смутно-червоне листя») змальовує непростий образ – прекрасне листя, що лежить на брудній землі. Хоровий твір налічує всього 19 тактів (5 фраз), і має ознаки дзеркальної тричастинності, де I фраза - подібна до III, II фраза - до IV, а III фраза - побудована на новому контрастному музичному матеріалі. Ця мініатюра є прикладом мінімалістичного композиторського рішення для створення гармонійного образу. I і IV фраза виконуються одноголосно, демонструючи незвичну мелодичну лінію – із вісімок staccato, виділених паузами. У II і V фразі до цієї тематичної ідеї додається «педаль» на одній ноті в іншому голосі. Враховуючи темп *allegretto*, зазначений музичний матеріал звучить дуже примхливо і скерцозно. Середня частина вирізняється двома короткими фразами з переважно плавним паралельним рухом двох голосів. У цій невеликій частині з'являється образ людини, що інтегрується в образ природи, спостерігаючи за процесом падіння листя. Таким чином композитор досягає філософської дуальності образу.

V мініатюра «Tuul kõnnitaa kohal» («Вітер над пустою»). V мініатюра «Tuul kõnnitaa kohal» («Вітер над пустою») одна з найвідоміших в цьому циклі, присвячена образу вітру. Ця мініатюра наповнена різнобарвними звукообразними ефектами і різноманітними видами хорової фактури. Зокрема, ми можемо побачити розслоєння унісонного кластера, паралельний рух тризвуків, паралельний рух квінт на фоні утримання «звукової педалі»,

також можемо прослідкувати різні види вокалізації (спів на голосну «у») в комбінації різних голосів. Значне місце в звуковому образі мініатюри посідають різноманітні глісандо, які здебільшого займають обсяг діапазону октави і за рахунок виписаних нюансів від *p* до *f*, динамізують розвиток музичного матеріалу. Містичності образу додає використання позазвуковистого прийому «шепоту» в коді «*Kõhinal naeris*» (пер.«Скелети дерев сміються»).

VI мініатюра «*Külm sügisöö*» («Холодна осіння ніч»). Мініатюра «*Külm sügisöö*» («Холодна осіння ніч»), яка змальовує холодну ніч, вирізняється «звуковими педалями» і повільним розгортанням гармонічних комплексів. Цей прийом у поєднанні з мелодичними фразами побудованими на швидкому низхідному руху паралельними терціями з використанням штриха *staccato*, створює фантасмагоричну атмосферу ночі, яка в місячному сяйві породжує дивні образи.

VII «*Kannarbik*» («Верес»). Завершальна мініатюра циклу «*Kannarbik*» («Верес») належить до найбільш виконуваних творів і присвячена «скорбно-пурпуровому вересу». Для цієї частини характерно активне використання багатой динамічної палітри (від *pp* до *fff*). І частина розпочинається невеликим, але яскравим вступом, у якому використана щільна гармонічна фактура, яка охоплює широкий діапазон хорового звучання. Після чотирьох тактів вступу у басовій партії звучить виразна гнучка висхідна мелодія, яка демонструє основне «інтонаційне зерно» твору. У наступних музичних реченнях композитор продовжує застосовувати «тутті» всього хору, поступово змінюючи гармонічну фактуру на імітаційну, в яку залучає різні хорові групи (елемент поліфонії між жіночими та чоловічими голосами). Фінал мініатюри побудований на загально хоровому унісоні, який в останніх тактах розшаровується в барвисту гармонічну вертикаль. Потужний образ, який змальовується у цій мініатюрі стає яскравою кульмінацією всього циклу.

Коротко охарактеризувавши кожен із мініатюр ми можемо зазначити їх яскраву художньо-образну індивідуальність, і водночас логічну послідовність в циклі. Для досягнення означеної єдності композитор застосовує динамічні, темброві та темпові співставлення, а також різноманітну насиченість хорових

фарб. Всі мініатюри поєднуючись у єдине мозаїчне полотно, створюють яскравий наскрізний розвиток цілісної форми циклу.

Висновки

Занурення у творчість Вельйо Торміса дозволило відмітити його індивідуальне бачення художньо-образної ідеї пейзажу. Композитор використовує образи природи не лише як жанрову декорацію, але і як засіб передачі глибоких емоцій та філософських роздумів. Торміс поєднує традиції естонської народної музики з інноваційними гармонічними та ритмічними засобами, створюючи унікальний звуковий світ. Звернення до творчості Торміса до його унікального бачення теми природи можуть бути цікавим для співставлення зі схожими художньо-образними ідеями української музично-хорової культури. Дослідження відкриває нові перспективи для вивчення взаємозв'язку літературного першоджерела і музики, в контексті розкриття різноманіття ідей пейзажної лірики та фольклорних витоків.

Список використаних джерел

1. Коломоець О. М. Хорознавство: навч. посібник. Київ: Либідь, 2001. 168 с.
2. Mark Richard Lawrence «Veljo Tormis, Estonian Composer», City University London July, 2013.
3. John David Frizzell «A Conductor's Analysis of Veljo Tormis' Looduspildid», University of Kentucky ProQuest Dissertations & Theses, 2017.
4. Біографічні матеріали <http://surl.li/iolyrt> (дата звернення: 16.10.2024)

Додатки

I мініатюра «On hillssuvi» («Настає пізня осінь»).

Оригінал (естонська):

Ja lõhnab angervaks ja tulilill ja ohakas.
On hilissuvi, on hilissuvi
ja pihlapuus on marjakobar ja männikus on kanarbik.
Ja seda suve ei tule enam, ei tule enam seda suve.

Переклад (українська):

І пахне деревій, півники й осот.
Пізня вже осінь, пізня вже осінь,
І на калині грона ягід, а в сосняку верес цвіте.
І цього літа вже не буде, більше не буде цього літа
[Власний переклад].

II мініатюра «Üle taeva jooksevad pilved» («По небу біжать хмари»).

Оригінал (естонська):

Üle taeva kihutavad pilved.
See on järvelt lootsuv tuul,
See on kartulivagude muld,
Millest su kaed kulmetavad.
Üle taeva jooksevad pilved,
Üle taeva vihmajardse
hommiku lillad pilved,
Millest su kaed kulmetavad.

Переклад (українська):

По небу мчать хмари.
Це вітер, що дме з озера.
Це земля картопляних грядок,
де черв'яки повзають.
По небу біжать хмари,
По небу, що плакало дощем,
Ранкові лілові хмари,
Де черв'яки повзають.
[Власний переклад].

III мініатюра «Kahvatu valgus» («Бліде світло»).

Оригінал (естонська):

Kahvatu valgus sülgismaastike kohal.
Valgeid tutte ohakad küvavad tuulde.
Kahvatu valgu...
All ribadeksrebitud taeva pikad ja popised teed.

Переклад (українська):

Бліде світло над похмурими красвидами.
Білі пучки осоту вітер розносить.
Під блідим світлом...
Під рваним небом довгі й порожні шляхи.
[Власний переклад].

IV мініатюра «Valusalt punased lehed» («Смутно-червоне листя»).

Оригінал (естонська):

Valusalt punased lehed porisekssõkutud teel.
Imetlen neid ma ja tallan porisekssõkutud lehti teel.
Valusalt punase teel.

Переклад (українська):

Смутно-червоні листя на брудній дорозі.
Я милуюся ними і топчу брудні листя на дорозі.
По смутно-червоній дорозі.
[Власний переклад].

V мініатюра «Tuul kõnnumaa kohal» («Вітер над пусткою»).

Оригінал (естонська):

Tuul kõnnumaa kohal
Tuul koolnukollase kõnnumaa kohal
Teekäänul kõhinal naeris paar surnud puud
Kõhinal naeris.

Переклад (українська):

Над пусткою вітер блукає,
Над пожовклою пусткою вітер блукає.
На роздоріжжі скелети дерев сміються,
Скелети дерев сміються.

[Власний переклад].

VI мініатюра «Külm sügisöö» («Холодна осіння ніч»).

Оригінал (естонська):

Külm sügisöö kuu nagu kummaline münt läigatas merre.

Переклад (українська):

Срібний місяць осені, як дивну монету кинуто в море.

VII «Kanarbik» («Верес»).

Оригінал (естонська):

Kurb lilla kanarbik meeletult lõõskab, päikese viimane virvendus silmis.

Muidu kõik on kuiikka, needsamas on nurmed, needsamad on teed.

Ainult nende peal põleb, Maailma suurune jeek.

Переклад (українська):

Несамовито палає скорбно-пурпуровий верес, останній спалах сонця в очах.

І як раніше лишились все ті ж дороги і ті самі поля.

Тільки на них палає огненне море, що охоплює весь світ.

Хоменко Олег Володимирович

здобувач вищої освіти ОС «Магістр» I року навчання,

ОПП «Музичне мистецтво»

ПВНЗ «Київський університет культури»

e-mail: homenko7@gmail.com

Науковий керівник: кандидат історичних наук,
доцент **Сінельнікова Валентина Володимирівна**

СУЧАСНИЙ АРТИСТ-ВОКАЛІСТ ЯК МУЛЬТИМЕДІЙНИЙ МИТЕЦЬ: СТВОРЕННЯ ТА ПРОСУВАННЯ КОНТЕНТУ

Актуальність. Сучасний музичний виконавець більше не може обмежуватися в своїй діяльності лише піснями та концертами. Розвиток технологій і соціальних мереж вимагає від артистів більш комплексного підходу до творчості та її просування. Сьогодні вокаліст часто виступає не тільки як музикант, але й як продюсер, відеограф і навіть менеджер власного бренду. Це робить його більш незалежним від роботи лейблів, але й створює нові виклики. Глобалізація та соціальні платформи, такі як TikTok, Instagram і YouTube, відкрили доступ до аудиторії всім, хто готовий ділитися своєю творчістю. Проте виникає й нова проблема: швидкість, з якою змінюються тренди та очікування слухачів. Музиканти мають не тільки створювати якісну музику, а й постійно підтримувати інтерес до себе через регулярні публікації, відео та інший контент. Зокрема, відео стало основним способом взаємодії з аудиторією, що робить навички відеографії критично важливими для сучасного виконавця.

Метою дослідження є визначення ролі сучасного вокаліста як мультимедійного митця, який поєднує музичні та візуальні навички для створення й просування власного контенту.

Основні результати дослідження

Відеографія виникла на стику розвитку побутової електроніки та технологій зберігання й відтворення візуальних даних. Ключову роль у цьому процесі відіграли інновації у сфері відеозапису – створення камкордерів, здатних фіксувати зображення на магнітних носіях, та появи відеомагнітофонів, які забезпечили можливість перегляду відзнятого матеріалу вдома. Завдяки цим пристроям візуальний контент став доступним не лише професіоналам, а й звичайним користувачам, що започаткувало новий етап розвитку домашнього відеопродакшну та самостійного створення мультимедійного контенту. Відповідно, відеограф – це митець, який створює відеоконтент від початку й до кінця: від планування до монтажу. Він поєднує в собі кілька ролей: режисера, оператора, монтажера й продюсера. Для артиста, який вирішує самостійно займатися зйомкою своїх кліпів або лайв-сесій, відеографія стає способом посилення творчої автономії.

Навички створення відео дозволяють музикантам швидко реагувати на зміни трендів і залучати нову аудиторію. Зазначається, що відеографію можна розділити на два типи – це масова і приватна. «Розвиток за цими та іншими напрямками, а так само технічний прогрес призвели до того, що сучасна відеографія володіє величезним арсеналом технічних і творчих прийомів, що дозволяють професійно вирішити будь-яку творчу задачу» [2].

Сьогодні відеозйомка вже не потребує великих команд і дорогого обладнання. Багато популярних виконавців використовують смартфони та прості програми для монтажу, такі як CapCut чи InShot, для створення вражаючих роликів. Наприклад, саме завдяки коротким відео на TikTok багато незалежних музикантів змогли просунути свої пісні та знайти свою аудиторію.

Можна навести приклади сучасних артистів, які поєднують музику та відеографію в своїй діяльності. Лана Дель Рей відома своїм підходом до створення кліпів, де вона часто бере на себе функції співрежисера. Її відео вирізняються ретро-стилістикою, що підсилює естетику її музики. Такий американський реп-виконавець, як Lil Nas X, не лише пише музику, а й активно бере участь у створенні концепцій своїх кліпів. Його відео – це яскравий

приклад того, як можна інтегрувати сучасні тренди та провокаційні візуальні рішення для залучення аудиторії. Канадська співачка Grimes знімає власні кліпи та створює графічний контент для своїх виступів, демонструючи, що сучасний артист може успішно поєднувати різні форми мистецтва. Ці приклади демонструють, що відеографія не лише доповнює музичний продукт, але й стає невіддільною частиною образу артиста. Адже саме через візуальні ролики в соціальних мережах вони стають надбанням широкої аудиторії.

При створенні візуального контенту потрібно дотримуватися певних правил, які дозволять артистам досягати високого рівня продуктивності та результативності. Сучасні виконавці повинні генерувати контент на постійній основі. Це може бути складно, адже аудиторія очікує регулярних новинок і швидко забуває тих, хто є неактивним у медіапросторі. Артистам варто вивчати основи відеомонтажу та зйомки. Власний досвід роботи з такими інструментами допомагає економити час і кошти, а також краще контролювати процес створення контенту.

Сучасний слухач часто сприймає музику через відео, тому успіх пісні багато в чому залежить від візуальної подачі. Наприклад, навіть простий акустичний виступ, записаний на відео, може привернути більше уваги, ніж студійний трек без візуального супроводу. На шляху створення власного іміджу потрібно використовувати різні методи. С. Гмиріна зазначає ті чинники, які впливають на генерування образу виконавця – як вокальні, так і сценічно-артистичні: «Створення яскравого образу, на нашу думку, пов'язане з надзвичайною достовірністю виконання (дотримання авторського задуму в інтерпретації твору, тембр голосу, особливості співацького дихання, характер звуковедення тощо), увагою виконавця до власного внутрішнього стану, використанням засобів невербальної комунікації (зовнішній вигляд співака – сценічний костюм, зачіска, аксесуари; рух по сцені – специфічна хода і постава, міміка, жести, уклін тощо)» [1, с. 46-47].

Тобто кожен артист-вокаліст, що прагне опанувати діяльність відеографа та результативно використовувати її у своїй творчості, має дотримуватись наступних етапів:

1) Він повинен розробити графік публікацій відеоконтенту у соціальних мережах, щоб підтримувати постійний інтерес до своєї творчості.

2) Артист-вокаліст має опанувати базові інструменти для відеомонтажу, як CapCut чи DaVinci Resolve, що допоможуть швидко створювати якісний контент.

3) Попрацювати над формуванням власного візуального стилю, в якому б поєднувались унікальність артиста, слідування модним трендам та була б відповідність до того музичного контенту, який він виконує.

4) Використовувати новітні тренди, які поширюються у соціальних мережах, аби залишатися на слуху та привертати нову аудиторію.

Висновки

Сучасний вокаліст має бути не лише виконавцем, але й мультимедійним митцем, здатним створювати й просувати власний контент. Відеографія стала важливим інструментом, який дозволяє артистам бути незалежними й ефективно керувати своїм брендом. Ті, хто успішно інтегрують музику й візуальне мистецтво, отримують перевагу в умовах швидко змінюваного ринку. Навички роботи з відео не лише підвищують впізнаваність, але й відкривають нові можливості для творчого розвитку.

Список використаних джерел

1. Гмиріна В. Сценічне перевтілення студента-вокаліста як педагогічна проблема. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти, 2013. Вип. 14. С. 46-50.
2. Що таке відеографія? URL: <https://etalonvideo.org.ua/scho-take-videografiya.html> (дата звернення: 30.11.2024).

Чичикало Крістіна Миколаївна,
здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» II року навчання
ОПП «Музичне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»
e-mail: kristina.prisyaz@gmail.com
Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений артист України **Фурдичко Андрій Орестович**

ОСНОВНІ ВОКАЛЬНІ ПРИЙОМИ В ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОМУ СПІВІ. МЕЛІЗМАТИКА

Актуальність. Естрадно-джазовий вокал – це унікальна музична форма, яка поєднує високу технічну майстерність з творчою свободою та емоційною глибиною. Джазова традиція, що розвивалася на основі афроамериканської культури, відзначається великою кількістю виразних прийомів, які роблять вокальне виконання характерним та індивідуальним. Мелізматика, що передбачає швидкі переходи між нотами, вокальні прикраси та імпровізації, є невід'ємною складовою естрадного та джазового вокалу, дозволяючи виконавцям виражати емоції та створювати власний стиль. Дослідження мелізматика та її використання в естрадно-джазовому співі є надзвичайно актуальним у сучасному музичному світі, оскільки вона залишається одним з основних інструментів виразності в джазі та популярній естрадній музиці.

Мета: дослідження основних вокальних прийомів, зокрема мелізматика, у контексті естрадно-джазового співу, а також аналіз їхньої ролі у створенні стилістичної та емоційної виразності у виконанні. Завдання роботи включають аналіз та розгляд історії виникнення мелізмів та інших вокальних прийомів, а також впливу сучасних музичних тенденцій на принцип підбору технології звуковидобування при побудові мелізматичної лінії.

Основні результати дослідження

Естрадно-джазовий вокал є одним із найвиразніших і технічно складних жанрів, який вимагає від виконавця високого рівня майстерності, почуття ритму, індивідуальності та вміння імпровізувати. Цей тип вокалу використовує широкий спектр прийомів, які роблять його характерним та виразним. Основою жанру є технічна майстерність і відчуття стилю, що вимагає від вокалістів вміння використовувати різноманітні техніки, які додають звучанню індивідуальності та емоційного забарвлення. До таких прийомів належать скет, свінг, глісандо та інші техніки, що забезпечують особливий характер виконання, створюючи відчуття імпровізації та свободи. [2]

Одним із центральних елементів естрадно-джазового співу є **мелізматика** – техніка, яка полягає у виконанні швидких переходів між нотами, створюючи віртуозні прикраси в мелодії. Мелізматика надає вокальному виконанню особливу виразність, допомагає підкреслити емоційний зміст музики та дозволяє виконавцям проявити індивідуальний стиль. [1, с. 71] У джазі мелізматика використовується для акцентування важливих музичних моментів,

створення динамічності та багатшаровості звучання, що додає мелодії додаткової енергії і робить виконання незабутнім для слухача.

Мелізматика має багатовікову історію, яка бере початок в епохах Бароко та Романтизму. В епоху Бароко, яка тривала з кінця XVI до середини XVIII століття, мелізми були важливим засобом музичної виразності як у вокальній, так і в інструментальній музиці. Твори композиторів, таких як Йоганн Себастьян Бах, Гендель та Вівальді, рясніли складними мелодійними прикрасами, що демонстрували технічну майстерність виконавців. У вокальних аріях того часу мелізми використовувалися для прикрашання основної мелодії, надання їй глибини та експресивності. Барокова музика підкреслювала важливість детальних прикрас і складних вокальних ліній, що стало основою для розвитку мелізматика у подальших епохах.

У Романтизмі, який прийшов після Бароко, мелізматика зберегла свою значущість, але стала засобом для передачі емоцій та індивідуальності. Композитори цієї епохи, зокрема Шопен, Ліст та Паганіні, використовували мелізми для створення більш емоційних, драматичних і вражаючих образів. Зокрема, мелізматичні пасажі в інструментальній музиці слугували засобом демонстрації технічної майстерності виконавця. Інструменти, такі як скрипка та фортепіано, завдяки своїм можливостям дозволяли виконавцям створювати віртуозні мелодійні лінії з використанням мелізмів. Цей вплив надалі поширився на вокальну музику, зокрема джаз, де мелізми стали важливим засобом індивідуальної виразності. [1, с. 73-75]

У сучасному естрадно-джазовому співі мелізми є однією з найбільш важливих і виразних технік. Завдяки розвитку поп-музики та R&B, мелізматика отримала ще більше поширення, особливо через творчість таких співачок, як Мерайя Кері та Крістіна Агілера, які зробили її основною рисою свого стилю.

Мерайя Кері відома своїм унікальним діапазоном і віртуозністю у виконанні мелізмів. Вона використовує цю техніку для створення емоційних акцентів і динаміки в мелодії. Кері здатна виконувати надзвичайно швидкі переходи між нотами, що дозволяє їй демонструвати контроль над голосом і додає її співу особливого шарму та індивідуальності. Вона є прикладом для

багатьох молодих виконавців, які прагнуть досягти подібного рівня технічної майстерності.

Крістіна Агілера також широко застосовує мелізматичну у своїх піснях. Її стиль відрізняється потужністю, емоційністю і драматизмом. Використовуючи мелізми, Агілера створює сильні емоційні ефекти, надаючи пісням глибини і виразності. Вона часто використовує швидкі переходи та складні вокальні фрази для посилення емоційного впливу. Її виконання стало взірцем для сучасних виконавців, які хочуть освоїти мелізми як інструмент для передачі емоцій.

Таким чином, мелізматика залишається важливим компонентом естрадно-джазового співу. Її застосування дає виконавцям змогу експериментувати з мелодією, підкреслювати емоційні моменти і створювати індивідуальний стиль, що є особливо важливим у популярній та джазовій музиці.

Висновки

Естрадно-джазовий вокал, завдяки своєму імпровізаційному та експресивному характеру, потребує від виконавців високої технічної майстерності і здатності до творчої інтерпретації. Ключовим аспектом постає питання збереження творчої індивідуальності та неповторності у вокальному виконавстві крізь призму внутрішніх відчуттів та душевних переживань зі збереженням моральних рамок та норм зовнішньої етики в контексті основ формування естрадного співака. [2, С. 57] Мелізматика є важливим елементом джазового співу, який дозволяє додати до виконання художньої виразності та індивідуальності, допомагає вокалістам вільно інтерпретувати композиції, створюючи неповторне звучання. Дослідження мелізматичної та інших вокальних прийомів у джазовому співі сприяє розвитку сучасного вокального мистецтва, забезпечуючи нові можливості для творчої самореалізації виконавців.

Список використаних джерел

1. Бойчук А. Нариси формування естрадного співака України у парадигмі ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 60, Т. 1, Дрогобич, Видавничий дім «Гельветика» 2023.

Щупак Віталій Ігорович
здобувач вищої освіти ОС «Магістр» I року навчання
ОПП «Музичне мистецтво»
Київський національний університет культури і мистецтв
e-mail: shhupakk@gmail.com
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент **Скопцова Олена Михайлівна**

СУЧАСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА

Актуальність. Твори Володимира Івасюка – символ української музики та національної ідентичності. Його музика продовжує викликати інтерес серед нових поколінь, що сприяє актуалізації її через сучасні інтерпретації. Важливо не тільки зберігати культурну спадщину, а й адаптувати її до сучасного контексту, використовуючи сучасні музичні стилі, техніки та інструменти. Інтерпретації творів В. Івасюка сьогодні не лише зберігають його музику, але й дозволяють переосмислити її для слухача XXI століття.

Мета: дослідження сучасних інтерпретацій творів Володимира Івасюка, визначення їхнього впливу на українську культуру та аналіз нових підходів до виконання та аранжування його композицій.

Основні результати дослідження

Івасюк, як один із найвідоміших українських композиторів, залишив яскравий слід у музичній культурі України. Його твори, такі, як: «Червона рута», «Водограй», - стали класикою української музики.

Багато сучасних виконавців переспівують твори В. Івасюка в стилях поп та рок, надаючи творам нову енергію та сучасне звучання. Такі виконавці, як «Океан Ельзи» та «The Hardkiss», представляють оновлені версії його пісень, адаптовані до вподобань сучасної аудиторії. Фольклористичні гурти та виконавці, такі, як: «ДахаБраха», Ніна Матвієнко та ін., виконували твори В. Івасюка, використовуючи автентичні народні інструменти та багатоголосся, підкреслюючи його зв'язок із українським музичним корінням.

Інтерпретації у джазових і симфонічних аранжуваннях (як, наприклад, виконання «Червона рута» у супроводі симфонічного оркестру) відкривають

нові грані його творів, роблячи їх цікавими для широкої аудиторії та поціновувачів джазової музики.

Використання електронної музики додає нових можливостей для інтерпретації творів В. Івасюка, створюючи експериментальні та сучасні версії його музики. Електронні гурти використовують семпли та синтезатори, створюючи композиції, які відображають стиль і настрій В. Івасюка у нових звучаннях.

Сучасні концертні виступи часто супроводжуються візуальними інсталяціями та відео-арту, що допомагає глибше розкрити зміст творів і зробити їх доступними для аудиторії молоді.

Щодо соціально-культурного впливу сучасних інтерпретацій творів В. Івасюка відзначимо, що сучасні версії пісень В. Івасюка підтримують інтерес до його музики та зберігають її актуальність. Переспіви та аранжування творів В. Івасюка стають важливими для збереження культурної пам'яті, особливо у складні для України часи, коли потреба в національній ідентичності є гострою.

Висновки

Інтерпретація творів Володимира Івасюка сучасними виконавцями сприяє збереженню української культурної спадщини, роблячи її ближчою до сучасного слухача. Завдяки різним стилям і технікам виконання твори Івасюка зберігають актуальність та розкриваються з нових сторін. Це не лише підсилює національну свідомість, але й розвиває українську музичну культуру в цілому.

Список використаних джерел

1. Антологія сучасної української музики. // Ред. П. Чорнобривець. Київ: Музична Україна, 2020.
2. Ващук О. Модернізм у творчості Володимира Івасюка. Івано-Франківськ: Лілея, 2018.
3. Гнатюк Н. Володимир Івасюк і його музична спадщина. Львів: Вид-во ЛНУ, 2010.
4. Іванченко Л. Українська музика XX століття: еволюція та традиції. Харків: Основа, 2017.
5. Сологуб М. Музика Івасюка у сучасній інтерпретації: аналіз стилістичних підходів. Київ: Вид-во КНУКіМ, 2015.

Яроцька Ірина Вікторівна
здобувачка вищої освіти ОС «Магістр» I року навчання
ОПП «Музичне мистецтво»
ПВНЗ «Київський університет культури»
e-mail: iraa.yarotskaa@gmail.com
Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,
доцент **Дорофєєва Вероніка Юрївна**

КОЛИСКОВА ПІСНЯ: СУЧАСНЕ ПРОЧИТАННЯ ЖАНРУ

Актуальність. Колискові пісні – це унікальний жанр, що відображає культурну спадщину та духовні цінності народу. Проте, з розвитком музичного мистецтва, колискові пісні зазнавали змін та трансформувались. Актуальним є вивчення жанру в декількох аспектах: як частини унікальної музичної спадщини, що є не лише культурним надбанням, але й відображає глибокі духовні і соціальні процеси суспільства; як частини сучасної музичної культури із відповідними інтерпретаційними видозмінами, у тому числі і трансформаціями, спричиненими розвитком сучасних музичних технологій.

Мета: окреслити сучасні елементи жанру колискової пісні.

Основні результати дослідження

Колискові пісні завжди займали особливе місце у народній творчості, виконуючи важливі функції, як то виховну, комунікативну, соціальну, аксіологічну, передаючи цінності, традиції та, подекуди, ментальні риси певного народу. Окремо слід виділити сугестивну функцію колискових пісень. Основні інтонеми, символічний зміст, зазвичай, були спрямовані на залучення захисних, духовних та оберегових елементів, на забезпечення гармонії та здоров'я дитини.

Як зазначає А. Ткач: «Кожний елемент вербального тексту колискової має глибоке символічне значення та спрямований на виховання дитини, привертання певних духовних сил» [3, с. 185]. Це підкреслює, що традиційні колискові пісні відігравали важливу роль не лише в соціалізації дитини, але й у її духовному становленні та забезпеченні щасливого життя.

На відміну від первинного призначення, у сучасному світі жанр колискової пісні набув концертного статусу і лише у відносному розумінні має практичний характер, а саме використовується з метою заколисування дітей. Це зумовлено багатьма факторами, у тому числі й глобалізаційного характеру, а

також зміною суспільних цінностей. Відтак, автентичні зразки колискових набувають нових форм, включаючи сучасні музичні інтерпретації, що викликає інтерес дослідників до їхнього аналізу. Наприклад, праці В. Мельник та Н. Яченко присвячено вивченню французьких колискових пісень, Т. Захожа розглядає традиції іспанських колискових. Чимало праць присвячено вивченню українських колискових, у сучасному контексті жанр представлено у статтях А. Ткач. Жанр у традиційному розумінні представлено у дослідженнях С. Грици.

Важливо зазначити, що колискові пісні є динамічним явищем, яке постійно піддається змінам, що простежуються від традиційних і сталих форм у побутовому циклі до сучасних інтерпретацій. Наприклад, українська колискова «Ой ходить сон коло вікон» у сучасних версіях часто набуває нових аранжувань, як у виконанні співачки Тіни Кароль, а класична зарубіжна колискова «Twinkle, Twinkle, Little Star» отримала численні джазові, поп-музичні та інструментальні інтерпретації.

У сучасних інтерпретаціях колискових цей зв'язок із традицією не зникає, проте значно видозмінюється під впливом нових музичних стилів, технологій та запитів слухачів. Використовується весь арсенал музичних інструментів, комп'ютерні технології, саунд-дизайн. До сучасних аранжувань можуть бути залучені звуки природи, як-от шум дощу або спів пташок, інтеграція електронних ефектів, таких як ехо, реверберація, або мікшування звуків ударних і клавішних інструментів. Такі елементи додають глибини та новизни звучанню, змінюючи мелодійну структуру, ритми та форми аранжування, але зберігаючи традиційний зміст.

Особливо цікавим є факт, що до жанру колискової цілеспрямовано звертається значна кількість сучасних композиторів, що свідчить про його актуальність і в професійній музиці. Колискові пісні виконуються не тільки в традиційному вокальному форматі, але й у вокально-інструментальних аранжуваннях, де голос гармонійно поєднується з музичними інструментами. Наприклад, композитори використовують оркестрові або електронні інструменти для створення багатосарових звукових текстур, що підкреслюють

емоційну глибину твору. Часто це супроводжується сучасними аранжуваннями, які об'єднують класичну форму колискової з елементами джазу, поп-музики або навіть електроніки. Такий підхід дозволяє не тільки зберігати культурну спадщину, але й адаптувати її до нових музичних контекстів, роблячи колискові пісні більш доступними і цікавими для широкої аудиторії.

Жанр колискової в сучасному українському музичному виконавстві продовжує активно розвиватися, зберігаючи зв'язок із традицією, але водночас, знаходиться у руслі нових музичних тенденцій. Наведемо декілька прикладів. Ніна Матвієнко, з її унікальним, специфічним, але водночас ніжним і теплим тембром голосу, часто зверталася до народних колискових, наприклад, таких як «Котику Сіренький», втілюючи в них глибокий духовний зв'язок між поколіннями. Вона використовувала свій голос як інструмент сугестивного впливу, що проявлялося в здатності емоційно впливати на слухача, створюючи відчуття спокою, почуття гармонії та духовної єдності з традицією.

Сучасне звучання колискових простежується в творчості TARABAROVA, яка з її емоційною подачею також вносить свій внесок у виконання колискових. Її інтерпретації мають сучасне звучання, проте зберігають глибокий зв'язок із традицією. Співачка вміло передає ніжність і тепло, що притаманні цим пісням, створюючи атмосферу затишку та спокою. Сучасні українські колискові відображають взаємодію між традиціями та новими музичними течіями, такими як поп, джаз, електронна музика тим самим демонструючи, як цей жанр здатен адаптуватися до сучасності, не втрачаючи своєї унікальної душевності й глибокого сенсу. Колискові мотиви можна почути в поп-піснях, де додаються електронні елементи, або у джазових обробках, що зберігають мелодійність колискової, але надають їй сучасного звучання.

Зарубіжні колискові також зазнають значної трансформації, поєднуючи традиційні мелодії з інноваційними музичними підходами. Наприклад, відомі артисти, такі як Бйорк та Сігур Рос, часто використовують у своїх творах елементи колискових, додаючи до них електронне звучання, оркестрові аранжування та звуки природи. У таких композиціях часто можна почути незвичні ритмічні малюнки, синтетичні текстури та експериментальний саунд-

дизайн, що надає їм сучасного характеру і водночас зберігає заспокійливу атмосферу, характерну для колискових пісень.

На прикладі зарубіжних хітів, що використовують колискові мотиви, можна спостерігати подібні процеси адаптації жанру до сучасних світових трендів. Серед цих трендів, що впливають на адаптацію колискових, можна відзначити поєднання різних музичних стилів, а також зростаючий інтерес до мультимедійних проєктів і фільмів, де колискові часто використовуються як частина саундтреку.

Вплив поп-культури, електронної музики та кінематографу створює умови для оновлення колискових, надаючи їм сучасного звучання і тим самим роблячи їх актуальними для широкої аудиторії. Наприклад, такі популярні композиції, як «Twinkle, Twinkle, Little Star» у версіях різних світових артистів, черпають натхнення з класичних колискових і перетворюють їх на справжні хіти, інтегруючи нові музичні технології, інструменти та ритміку. Відомі пісні, які черпають натхнення з автентичних мелодій різних культур, виводять колискові на новий рівень популярності, роблячи їх універсальними й зрозумілими для аудиторії будь-якого віку та національності.

Висновки

Отже, досліджуючи колискові пісні, можна побачити, що вони завжди займали значне місце в народній культурі, виконуючи важливі виховні та духовні функції, які не втратили своєї актуальності й сьогодні. У сучасному світі їхнє значення, хоч і трансформується, обмежуючись здебільшого практичною функцією, все ж зберігає глибокий символізм і оберегові властивості, закладені в традиційних текстах. Крім того, сучасні музичні інтерпретації колискових відображають прагнення поєднати автентичність із новітніми технологіями та інструментами, зберігаючи традиційний зміст і адаптуючи жанр до вимог сучасності. Це особливо помітно в роботах українських і зарубіжних композиторів, які активно звертаються до жанру колискової, використовуючи її елементи в різноманітних стилях і додаючи нових емоційних та акустичних відтінків. Завдяки цьому колискові пісні

продовжують актуалізуватися, залишаючись універсальним засобом культурного спілкування та духовної підтримки, зрозумілим для аудиторії різних поколінь і культур.

Список використаних джерел

1. Грица С. Фольклор у просторі та часі. Вибрані статті. Тернопіль: Астон, 2000. 228 с.
2. Мельник В. І., Яченко Н. С. Семантичні особливості французьких та українських колискових пісень *Сучасні стратегії університетської освіти: якісний вимір*. Київ, 2012. С. 405-409.
3. Ткач А. Коліскові пісні та їх роль у контексті традиційної культури. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*. №3 (2), Київ. 2020. С. 181–188. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.2.2020.219168> URL: <http://musical-art.knukim.edu.ua/article/view/219168/219272>. (Дата звернення 30.10.2024).

**МАТЕРІАЛИ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ
КОНФЕРЕНЦІЇ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ
ТА МОЛОДИХ ВЧЕНИХ**

***«МОЛОДА МУЗИКОЛОГІЯ – 2024:
НАУКА І ПРАКТИКА»***

Редакційна колегія

Голова:

Богоніс П. Л. – кандидат педагогічних наук, професор

Члени редакційної колегії:

Брояко Н. Б. – кандидат мистецтвознавства, професор;
Дорофєєва В. Ю. – кандидат мистецтвознавства, доцент;
Кречко Н. М. – заслужена артистка України, доцент;
Пістунова Т.В. – доцент, професор з/н;
Сінельнікова В. В. – кандидат історичних наук, доцент;
Скаженик М.В. – кандидат мистецтвознавства, доцент;
Скопцова О. М. – кандидат мистецтвознавства, доцент;
Тилик І. В. – кандидат мистецтвознавства, доцент;
Фурдичко А.О. – доктор мистецтвознавства, професор.

Електронне видання

Рекомендовано до друку Радою факультету музичного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв –
Протокол №3 від 29 листопада 2024 р.